

Artigo publicado na revista *Vivência*. ISSN 0104-3064. Natal, EdUFRN, v.29, 2005, p.441-449.

**TATTOOED WORD**

Summary

The contemporary urban world is liable to an anthropological look? In front of this question, Marc Augé goes to meet an anthropology of the near (instead of exotic societies), detecting the particularities of this object of analysis. But how can be delineated the category of alterity in actual urban society? Departing from Augé concept of non-places, from the concept of a public art criticism and also from the hypothesis that critical art is a form of building an urban landscape capable of generating the exercise of a new experience in the city, we tried to construct the relationship between *city writing* and *artistic inscription*. What we proposed as artistic inscription in the city is the sign with semantic thickness, with textures on their way to the alterity: is what we called *tattooed word*.

O mundo urbano contemporâneo é passível de um olhar antropológico? Frente a essa pergunta, Marc AUGÉ (1994) lança-se rumo a uma antropologia do próximo (em contraponto às sociedades exóticas), detectando as particularidades de tal objeto de análise. Segundo o autor, vivemos em um mundo que ainda não aprendemos a olhar: um novo objeto antropológico “prometido à individualidade solitária, à passagem, ao provisório e ao efêmero” (AUGÉ, 1994, p. 74). Augé cria o termo “supermodernidade” e o define como uma parte da contemporaneidade caracterizada por três transformações básicas ou “figuras do excesso”: a superabundância factual; a superabundância espacial e a individualização das referências. A primeira transposição consiste na mudança da percepção que temos do tempo e do uso que fazemos dele; é fruto do fim da linearidade histórica baseada no progresso da humanidade. A superabundância espacial ou “universos de reconhecimento” é o conjunto de códigos onde tudo é signo – trata-se da proliferação do que chama de *não-lugares*. Sobre a terceira figura do excesso, escreveu: “[...] nunca, também, os pontos de identificação coletiva foram tão flutuantes. A produção individual de sentido é, portanto, mais do que nunca, necessária” (AUGÉ, 1994, p. 39). Frente à crise das narrativas e das utopias que davam formas para o mundo, as histórias individuais ou de grupos ganham voz e força. Acrescenta a conclusão: “Não há mais análise social que possa fazer economia dos indivíduos, nem análise dos indivíduos que possa ignorar os espaços por onde eles transitam” (AUGÉ, 1994, p. 110).

Em oposição ao “lugar antropológico” – precisamente localizado no espaço e no tempo, motivação e modalidade da prática coletiva e individual, lugar do sentido inscrito e simbolizado – os não-lugares são definidos como aqueles cujas condições de circulação dependem da interação dos indivíduos com textos, sem outros enunciadores que não provenientes de pessoas jurídicas ou institucionais. São parte da complexidade da aparência dos grandes centros urbanos e não criam uma identidade singular, mas solidão e similitude: “Todas as interpelações que emanam de nossas estradas, centros comerciais ou vanguardas do sistema na esquina de nossas ruas visam simultânea e indiferentemente a cada um de nós (‘Obrigado por sua visita’, ‘Boa viagem’, ‘Grato por sua confiança’), qualquer um de nós: elas fabricam o ‘homem médio’ [...]” (AUGÉ, 1994, p. 92)

Os não-lugares, característica da superabundância espacial, são neutros demais, desprovidos da força dos acontecimentos. O filósofo e urbanista francês Paul VIRILIO (1994) fala das “imagens fáticas” para designar as imagens que se impõem à atenção e forçam o olhar, mas que fecham a semiose completamente e não permitem o prolongamento mental da reflexão como, por exemplo, a foto publicitária usual. Esse tipo de imagem domina a paisagem sónica da cidade e o homem raramente é solicitado a interagir com o seu meio. As imagens fáticas de Virilio povoam os não-lugares de Augé: o que é significativo na experiência do não-lugar é justamente a sua força de atração. O problema que surge é que o não-lugar norteia a existência social fabricando massivamente o “homem médio”, que se torna a superfície das personagens publicitárias bem sucedidas. “No total, tudo se passa como se o espaço fosse retomado pelo tempo, como se não houvesse outra história senão as notícias do dia ou da véspera, como se cada história individual buscasse seus motivos, palavras e imagens no estoque inesgotável de uma inexaurível história do presente.” (AUGÉ, 1994, p. 96)

Michel de Certeau parece ter sido o introdutor do termo “não-lugar”. Para ele, o não-lugar traz a idéia de erosão, como uma fresta aberta na cidade: “[...] enquanto [as palavras] nomeiam, isto é, impõem uma injunção vinda do outro (uma história) e alteram a identidade funcionalista afastando-se dela, criam no próprio lugar essa erosão ou não-lugar aí cavado pela lei do outro” (CERTEAU, 1996, p. 186). Os nomes tradicionalmente eram vocações, chamadas que dirigiam o itinerário, magnetizavam a trajetória e criavam não-lugares nos lugares. Esses nomes, que não deixam de ser lendas, abriam um vazio, uma “clareira de sonho”, onde eram permitidos espaços de habitabilidade. O autor conclui que esses nomes lendários, as genealogias para os lugares e as lendas para os territórios, fazem falta hoje nos centros urbanos, já que “Agora, o texto não provém mais de uma tradição. É imposto pela geração de uma tecnocracia produtivista. Não se trata mais de um livro de referência mas de toda a sociedade feita texto, feita escritura da lei anônima da produção.” (CERTEAU, 1996, p. 50)

O não-lugar pode ser entendido como uma ausência topológica, uma *perda momentânea do corpo urbano*, o lugar percorrido como mera passagem. A fotomontagem de 1932 de Herbert Bayer, intitulada “Habitante solitário da cidade” (FIG. 01), ilustra o distanciamento como um novo modo de viver na cidade. Sua imagem associa a cidade ao isolamento do indivíduo e aponta para a substituição da percepção tátil pela percepção predominantemente visual. As mãos traduzem intimidade e proximidade com as coisas do mundo, ao passo que os olhos pressupõem uma distância na relação com os

objetos. Essa substituição implica também na idéia de passividade: o caráter de participação e interatividade inerentes ao espaço urbano desaparece gradativamente.

O trabalho atual da artista norte-americana Barbara Kruger, com o título de “Tell us something we don’t know” (FIG. 02), ao apresentar essa frase impressa sobre uma série de olhos fixos, revela-se como uma radicalização da imagem criada por Herbert Bayer na década de 1930. *Tell us something we don’t know*, pedimos nós, olhos atentos e que nunca descansam, olhos empalhados de tanto ver, enquanto tateamos o mundo que se tornou plano e que insiste em posar nas suas posições mais vulgares.

Segundo Augé, no cotidiano acontece também uma inversão (ou “deslocamento do olhar”): a posição do espectador é para si mesmo o seu próprio espetáculo, identificado com as personagens publicitárias. Enquanto a identidade de uns e outros é que constituía o lugar antropológico, é o não-lugar que cria a identidade partilhada dos que passam. Promove convites à identificação, ao encontro de si. Mas é uma imagem estranha de si, imagem fácil que não passa pela reflexão. O vocabulário dos não-lugares “[...] tece a trama dos hábitos, educa o olhar, informa a paisagem” (AUGÉ, 1994, p. 98). Na cidade atual, as palavras sofreram uma banalização e as imagens massivas criam uma inércia anestésica, tomam conta do nosso trajeto e nos olham, do alto de sua escala monumental, buscando uma identificação com a nossa vida cotidiana (FIG. 03).

Entretanto, apesar da disseminação dos não-lugares fáticos que aparentemente não se deixam incisar, Augé não deixa impensada a possibilidade positiva para o não-lugar nos dias de hoje: o não-lugar nunca existe sob uma forma pura; lugares se recompõem nele. Assim como “A possibilidade do não-lugar nunca está ausente de qualquer lugar que seja” (AUGÉ, 1994, p. 98), o retorno ao lugar é um recurso dos que freqüentam os não-lugares. Um e outro interpenetram-se, anulam-se, recompõem-se.

Logo, podemos sugerir que essa operação de retorno ao lugar, ou à cidade metafórica, seja feita pelos que passeiam pela paisagem e se deixam colocar na condição de estimulados a extravasar os limites tradicionais de tal paisagem. É a possibilidade do prolongamento mental da reflexão, através da *desconstrução dos fluxos* informativos. CERTEAU (1996) analisa as caminhadas pela cidade como possibilidades de desvio, táticas subversivas do consumo daquilo que é imposto, numa categoria que o autor chama de “artes de fazer”. O percurso (movimento de ir), oposto ao mapa (quadro de ver), constitui um ato de enunciação, “uma feitura de espaço”, um “fazer sobre uma ordem imposta”. “A invenção do cotidiano” então se dá, no caso específico da cidade, por meio da arte de passar e de habitar clareiras. O não-lugar é nostálgico em Certeau, é a fenda que permite a extensão mental do lugar, a tessitura do mapa psicogeográfico<sup>1</sup>.

Walter Benjamin, no início do século XX, já se preocupava com a radicalização da paisagem escrita que obscurecia os espíritos. Juntamente com a coletânea “Rua de Mão Única” – fragmentos da cidade moderna como espaço da experiência sensorial e intelectual – surge para o autor o antagonismo *escritor versus escrita da cidade*. O confronto do escritor com a cidade significa para BOLLE (1994, p. 274) “crítica versus publicidade”. Benjamin escreveu em 1928:

“[...] filme e reclames forçam a escrita a submeter-se de todo à ditatorial verticalidade. E, antes que um contemporâneo chegue a abrir um livro, caiu sobre seus olhos um tão denso turbilhão de letras cambiantes, coloridas, conflitantes, que

as chances de sua penetração na arcaica quietude do livro se tornaram mínimas. Nuvens de gafanhotos de escritura, que hoje já obscurecem o céu do pretense espírito para os habitantes das grandes cidades, tornar-se-ão mais densas a cada ano seguinte.” (BENJAMIN, 1997, p. 28)

Cabe aqui o conceito de *arte pública crítica*<sup>2</sup> e também a hipótese – similar às preocupação de Benjamin – de que essa *arte crítica* é uma forma de construção de significados na cidade, de paisagens desterritorializantes, capazes de gerar o exercício de uma nova experiência urbana. Em “O autor enquanto produtor”, ao analisar a crítica militante, BENJAMIN (1992) fala sobre o “escritor atuante” e o “pensamento atuante”, que têm o seu campo de ação na mídia. O próprio Benjamin envolveu-se com programas de rádio de cunho crítico-pedagógico voltados para o público em geral, sobretudo para crianças e adolescentes, na Alemanha da década de 1920. Esse desdobramento da teoria em prática marca a diferença entre o autor e outros pensadores da Escola de Frankfurt como Adorno e Horkheimer.

Assim como a invenção da fotografia no século XIX mudou radicalmente as condições da pintura, a revolução da mídia exige também um redimensionamento do papel do artista. Apesar de não haver sido a democracia, e sim os regimes totalitários aqueles responsáveis por mostrar ao mundo o poder das mídias, concordamos com Andreas Huyssen, que escreveu que é hora de abandonar a dicotomia sem saída entre política e estética e encarar uma arte que não persegue nem a abstração nem o sublime (HUYSSSEN, 2000).

Tentemos então construir a relação *escrita da cidade e inscrição artística*. Em Michel de Certeau, vemos que a leitura – a epopéia do olho na pulsão de ler a paisagem signica – também possibilita uma “arte de fazer” que não é passividade. Ela é produção silenciosa, metamorfose do texto pelo olho e pensamento que viaja. O texto torna-se habitável, apesar da hostilidade da sociedade do espetáculo, e isso ocorre justamente pela necessidade da construção de frestas na massificação de uma hipertrofia da leitura:

“Da televisão ao jornal, da publicidade a todas as epifanias mercadológicas, a nossa sociedade canceriza a vista, mede toda a realidade por sua capacidade de mostrar ou de se mostrar e transforma as comunicações em viagens do olhar. É uma epopéia do olho e da pulsão de ler. Até a economia, transformada em ‘semicracia’, fomenta uma hipertrofia da leitura. O binômio produção-consumo poderia ser substituído por seu equivalente geral: escritura-leitura. A leitura (da imagem ou do texto) parece aliás constituir o ponto máximo da passividade que caracterizaria o consumidor, constituído em *voyeur* (troglodita ou nômade) em uma ‘sociedade do espetáculo.’” (CERTEAU, 1996, p. 48)

O que propomos como *inscrição artística* é justamente o signo dotado de espessura semântica, de texturas, é a *palavra tatuada*. A escritura, como comentou o cubano Severo Sarduy, é composta por texturas lingüísticas:

“[...] uma arte da tatuagem: inscreve, cifra na massa amorfa da linguagem informativa os verdadeiros signos da significação. Mas essa inscrição não é possível sem ferida, sem perda. Para que a massa informativa se converta em texto, para que a palavra comunique, o escritor tem que tatuá-la, que inserir nela seus pictogramas. A escritura seria a arte desses *grafos*, do pictural assumido pelo discurso, mas também a arte da proliferação.” (SARDUY, 1979, p. 53)

Através da prática da *escritura* na paisagem, transferimos o exercício das táticas de desvio do homem comum das ruas para a figura do artista. Mas não para qualquer artista: para o *artista como etnógrafo*, sujeito que mapeia as diferenças

e provoca o outro para que componha o novo texto junto com ele, introduzindo assim um paradigma discursivo e polifônico. Ainda a partir de AUGÉ (1994, p. 74), é proposto um reaprendizado para pensar e subverter o não-lugar:

“[...] as ‘astúcias milenares’ da ‘invenção do cotidiano’ e das ‘artes de fazer’, das quais Michel de Certeau propôs análises tão sutis, podem abrir nele [no não-lugar] um caminho para si e aí desenvolver suas estratégias. O lugar e o não-lugar são, antes, polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente - palimpsestos em que se reinscreve, sem cessar, o jogo embaralhado da identidade e da relação.”

Nesse palimpsesto, o lugar que surge com a *escritura* é uma espécie de *redimensionamento urbano* articulado a uma realidade perceptiva amplificada e subvertida. Ou ainda, nas palavras de Augé, reinscrição do jogo da identidade e da relação. O sintoma do não-lugar como *perda do corpo urbano* transforma-se dialeticamente no local da inscrição e do registro. Formula-se uma relação de revelação da *disfunção* – ou função fática da escrita da cidade – e a defesa do lugar do corpo urbano via inscrição artística.

Nesse contexto, o que fazem os grafiteiros sobre o corpo da cidade? Criam a proliferação de códigos espaciais, “matrículas simbólicas” como escreveu Jean Baudrillard sobre o movimento dos grafiteiros na Nova York da década de 70, reivindicando uma identidade própria, estabelecendo um exercício de poder. Parodiando a atitude terrorista da mídia, o *graffiti* de Nova York não tem conteúdo: são signos distintivos onde é justamente o vazio que faz a sua força. BAUDRILLARD (1996, p. 102) comentou a escrita da cidade:

“Falou-se de festa a propósito da publicidade: sem ela, o ambiente urbano seria morno. Mas ela não passa, em verdade, de animação fria, simulacro de atrativo e de calor, ela não se dirige a ninguém, não pode ser objeto de uma leitura autônoma nem coletiva, ela não cria rede simbólica. Mais do que as paredes e muros que a sustentam, a publicidade é ela mesma uma parede, uma parede de signos funcionais feitos para ser decodificados e cujo efeito se esgota com a decodificação.”

As manifestações de *graffiti* operam um baralhamento da sinalética urbana, desmantelam a rede de códigos. Tatuam a arquitetura e concedem à cidade um ar tribal, “anterior à escritura”, como escreveu Baudrillard. Tratam a cidade como um verdadeiro corpo, o território da troca simbólica. Segundo o autor, o *graffiti* liberta o corpo urbano da arquitetura e o entrega à matéria viva: “[...] incisão na carne de signos vazios que não proferem a identidade pessoal, mas a iniciação e a filiação de grupo” (BAUDRILLARD, 1996, p. 105). O *graffiti* não se importa com a arquitetura sobrepondo-se, invadindo-a indiscriminadamente ao atravessar portas, janelas, tratando-a como um suporte pictórico abstrato.

O *graffiti* norte-americano acabou por interagir com a arte oficial. Keith Haring, Jean-Michel Basquiat e Al Diaz foram alguns dos principais artistas que tatuaram a cidade. Basquiat e Diaz empregaram as técnicas e o vocabulário do *graffiti*, mas seus trabalhos eram especificamente endereçados ao mundo da arte. Ao locar os seus textos e dialogar diretamente com o espaço geográfico artístico (East Village e Soho/Tribeca) eles apresentaram uma crítica às forças hegemônicas dentro do mundo da arte, desafiando o seu sistema desde a rua.

Considerado um conjunto de signos vazios, fechados sobre si mesmos, sem conteúdo e sentido, por isso mesmo o *graffiti* apresenta uma ameaça à sociedade e é combatido pela polícia. Sem respeitar o corpo urbano, os *tattoos* dos

grafiteiros remetem a um espaço virtual de liberdade e igualdade social. Infiltram-se na urdidura da cidade imprimindo a sua presença marginal e a ameaça do que é diferente.

Hygina Bruzzi travou contato próximo com um grupo de grafiteiros em atividade em Belo Horizonte, a “Posse” de Santa Luzia. Logo apareceram as suas particularidades distintivas em relação ao *graffiti* norte-americano. “Para nós o que importa é a mensagem” ou “queremos fazer as pessoas pensarem” (BRUZZI, 1997, p. 72) são depoimentos que parafraseam sem saber as palavras da artista norte-americana Jenny Holzer. Conscientes da tatuagem, eles acreditam numa política transformista e no poder dos signos e símbolos. Não importa se a repressão policial torna o *graffiti* inscrição efêmera: fica o rastro da periferia, a atitude de penetrar na cidade, a tentativa de marcá-la como possuída.

A arte efêmera em geral trabalha com o exercício da memória e o exercício enferrujado da presença do corpo. Uma instalação num lugar tende a renomear aquele lugar. Cria uma fresta, reverte o efeito da anestesia. Como notamos através do trabalho de Jenny Holzer (FIG. 04), é traçado um mapa dos *não-lugares* transformando-os em lugares de *descondicionamento*. Locada muitas vezes em painéis usualmente utilizados para comunicação das autoridades oficiais – para o condicionamento – a sua *escritura* acaba por se apropriar de uma autoridade. O que a artista acrescenta é o invisível: lançadas como frases anônimas, originadas numa entidade obscura, são esboços de verdades. Pretendem restituir-nos o real, a nossa percepção pessoal e crítica do mundo. As frases inventadas por Holzer falam do nosso corpo ativo, do nosso corpo passivo, enfim da sobrevivência desse corpo. Na busca do insólito dos signos, a artista transforma a fisionomia da cidade para assombrar as ruas e os espíritos, desterritorializar e reterritorializar.

Notamos uma inversão situacionista: quando pensamos nas manifestações de arte pública nas duas últimas décadas, podemos falar em termos de *técnicas de desacelerar*. Em vez de *acelerar* a vida como queriam os Situacionistas<sup>3</sup>, contra o ócio e o conforto burguês, agora o que parece ser necessário é a criação de pausas na velocidade anestésica da vida cotidiana. Segundo VIRILIO (1993, 1994), a cidade transforma-se aos nossos olhos numa gigantesca tela, onde o corpo corre o risco de esquecer-se de si mesmo. As intervenções efêmeras de artistas como Barbara Kruger, Krzysztof Wodiczko (FIG. 05) e Jenny Holzer podem ser vistas como prática de desaceleração via imagem: palavras em ato, manuscritos solitários na tela informativa, subvertendo os signos corriqueiros e a escrita superficial das cidades, devolvendo à imagem um poder velho que se faz novo, uma espessura de significação. A imagem resultante fica constituindo uma fresta, uma pausa, uma janela para um invisível imanente a ela. Podemos dizer que esses artistas, ao intervirem na cidade, formam uma obra que fica responsável pela criação de paisagens signicas que instauram uma nova ordem perceptiva e vivencial em ambientes críticos, com condição de regenerar o olhar e a ação do passante para o mundo em que vive.

## Notas

---

<sup>1</sup> A psicogeografia foi definida pelos Situacionistas como o estudo das leis exatas e dos efeitos específicos do entorno geográfico, seja organizado conscientemente ou não, sobre as emoções e o comportamento dos indivíduos. Ela se fez necessária quando o principal problema do urbanismo era assegurar a circulação fluida de uma quantidade cada vez maior de veículos. A psicogeografia instaura novos ambientes situacionistas que se caracterizam pela sua curta duração e sua transformação permanente. A experiência do espaço urbano foi concebida então, não como o resultado de uma ordem compositiva, mas como deriva: uma acumulação errática de experiências sinestésicas. Espécie de “[...] anti-imagem, signo da vitória do

---

tempo vivenciado sobre o espaço, da ação sobre a representação, e da vida sobre a arte, que estiveram sempre no coração do movimento.” (ANDREOTTI & COSTA, 1996, p. 12)

<sup>2</sup> Por *arte pública crítica* entende-se a intervenção artística que é capaz de criar deslocamentos semânticos no espaço, atuando especificamente sobre o corpo da cidade e gerando frestas para a reflexão e a atenção. Não visando a confecção de objetos isolados, a arte pública atual pretende escapar do destino decorativo que norteia grande parte das obras públicas permanentes.

<sup>3</sup> O Internacional Situacionista (1957-1972) foi um movimento artístico europeu cujos conceitos de manipulação do tempo e do espaço da cidade ainda podem ser verificados em várias práticas artísticas e arquitetônicas atuais. O IS era composto por artistas, urbanistas, poetas e cinematografistas que, a partir de uma leitura fenomenológica da vida cotidiana, utilizaram a cidade como suporte. Produziram mapas, maquetes, pinturas, revistas, filmes e incursões por várias cidades da Europa. Quiseram destruir a idéia burguesa de felicidade de um mundo hipnotizado pela produção e pelo conforto e lançaram-se em busca de uma psicogeografia do espaço cotidiano.

## Referências

ANDREOTTI, Libero, COSTA, Xavier (Ed.). *Situacionists – Art, Politics, Urbanism*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1996.

AUGÉ, Marc. *Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994.

BAUDRILLARD, Jean. *A Troca Simbólica e a Morte*. São Paulo: Loyola, 1996.

BENJAMIN, Walter. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio d'Água, 1992.

\_. *Obras Escolhidas II*. São Paulo: Brasiliense, 1997. 5.ed.

BOLLI, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna: Representação da História em Walter Benjamin*. São Paulo: EdUSP, 1994.

BRUZZI, Hygina. BH, ano 100: a escrita periférica. *Vária História*. Belo Horizonte: n.18, p.71-81, set. 1997.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano - Artes de Fazer*. Petrópolis: Vozes, 1996. 2.ed.

JOSELIT, David; SIMON, Joan e SALACL, Renata. *Jenny Holzer*. London: Phaidon Press, 1998.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

LINKER, Kate. *Love for Sale – The Words and Pictures of Barbara Kruger*. Nova York: Harry N. Abrams, 1990.

MIBELBECK, Reinhold. *Twentieth Century Photography - 1997 Diary*. Cologne: Benedikt Taschen, 1996

SARDUY, Severo. *Escrito sobre um Corpo*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

VIRILIO, Paul. *A Máquina de Visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

VIRILIO, Paul. *O Espaço Crítico e as Perspectivas do Tempo Real*. Rio de Janeiro, Editora 34, 1993.

WODICZKO, Krzysztof. *Critical Vehicles - Writings, projects, Interviews*. Cambridge/London: The MIT Press, 1998.