



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

José Luís Abalos Júnior

AS POLÍTICAS DA CRIATIVIDADE

Graffiti, street art e desenvolvimento urbano-cultural no Brasil e em Portugal



TOMO 1

PORTO ALEGRE

2021

JOSÉ LUÍS ABALOS JÚNIOR

AS POLÍTICAS DA CRIATIVIDADE

***Graffiti, street art* e desenvolvimento urbano-cultural no Brasil e em Portugal**

Tese apresentada no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Antropologia Social.

Orientadora: Ana Luiza Carvalho da Rocha

Porto Alegre

2021

CIP - Catalogação na Publicação

Abalos Júnior, José Luís

As políticas da criatividade: graffiti, street art
e o desenvolvimento urbano-cultural no Brasil e em
Portugal / José Luís Abalos Júnior. -- 2021.
309 f.

Orientadora: Ana Luiza Carvalho da Rocha.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências
Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia
Social, Porto Alegre, BR-RS, 2021.

1. Arte Urbana. 2. Imagem . 3. Cidade . 4.
Etnografia . 5. Memória Social . I. Carvalho da Rocha,
Ana Luiza, orient. II. Título.

José Luís Abalos Júnior

AS POLÍTICAS DA CRIATIVIDADE

***Graffiti, street art* e desenvolvimento urbano-cultural no Brasil e em Portugal**

Tese apresentada no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Antropologia Social.

Orientadora: Ana Luiza Carvalho da Rocha

Aprovada em __ / __ / __

Profa. Dra. Ana Luiza Carvalho da Rocha (UFRGS) – Orientadora

Profa. Dra. Cornelia Eckert (UFRGS)

Prof. Dr. Ricardo Campos (CICS.Nova – Universidade Nova de Lisboa)

Pra. Dra. Glória Diógenes (UFC)

ATA AUTENTICADA

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social
ANTROPOLOGIA SOCIAL - Doutorado
Ata de defesa de Tese

Aluno: Jose Luis Abalos Junior, com ingresso em 13/03/2017

Título: As políticas da criatividade: graffiti, street art e desenvolvimento urbano-cultural no Brasil e em Portugal

Data: 25/02/2021

Horário: 13:30

Local: IFCH

Banca Examinadora	Avaliação	Origem
Cornelia Eckert	Aprovado	UFRGS
Glória Diógenes	Aprovado	UFC
Ricardo Marnoto de Oliveira Campos	Aprovado	Externo

Avaliação Geral da Banca: Aprovado

Data da homologação:

Porto Alegre, 11 de março de 2021

Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social
Av. Bento Gonçalves, 9500 Prédio 43322 - 205D - Bairro Agronomia - Telefone 33088220
Porto Alegre - RS

Documento gerado sob autenticação nº INF.295.007.MKR
Pode ser autenticado, na Internet, pela URL <http://www.ufrgs.br/autenticacao>,
tendo validade sem carimbo e assinatura.

Agradecimentos

Agradeço à minha avó que apesar do seu processo de esquecimento contínuo demonstra muito amor por mim. Como jamais alguém demonstrou.

Agradeço à minha mãe e ao meu padrasto que, por vezes sem entender, foram e continuam sendo parceiros indubitáveis em tudo que me faça feliz.

Agradeço à equipe do Banco de Imagens e Efeitos Visuais e do Núcleo de Antropologia Visual que me acolheu desde março de 2014 se tornando algo que vai além de uma comunidade de saber: um lugar de amigos.

Agradeço à Cornelia Eckert que com seu espírito de orientação maternal esteve presente em muitos momentos da minha formação da graduação ao doutorado. Sou muito grato a formação e apresentação de algumas de suas redes de pesquisa nas quais pude também criar laços e chamar de minhas.

Agradeço à Ricardo Campos, meu amigo e orientador em Portugal que foi muito importante no período de realização do doutorado sanduíche em Lisboa.

Agradeço à Ana Luiza Carvalho da Rocha, minha paciente e dedicada orientadora nessa tese que sempre me deu todo apoio teórico, burocrático e afetivo em todos momentos que foi demandada.

Agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pela bolsa que me foi concedida desde o primeiro até o último mês de doutorado. Sem ela tenho certeza que esse caminho se tornaria muito mais espinhoso.

Também agradeço a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão da bolsa de doutorado sanduíche pelo edital do PDSE/2018. Através dessa experiência pude conhecer outros países, idiomas e experiências de vida que vão muito além do que está apresentado nesta tese.

Esta tese é uma singela homenagem ao aniversário de 20 anos de realização do Fórum Social Mundial em Porto Alegre. Em 2001 eu era um guri e já pude acompanhar de perto a beleza que foi viver numa cidade que abrigou esse grande evento no seu coração urbano.

“Aquilo que vimos, ou que imaginamos ter visto, parece ser tão maior e tão mais importante que o que logramos expressar com nossa balbúcie, que nossas palavras soam vazias, cheias de ar, até falsas. Após qualquer conversa sobre arte, a expressão "quando não somos capazes de falar, devemos ficar em silêncio" chega a parecer uma doutrina bastante aceitável”.

(A arte como sistema cultural. Clifford Geertz, 2012, p. 143)

Resumo

A ideia de criatividade tem sido apropriada enquanto política em diversos locais do mundo. Uma das facetas dessa curiosa apropriação são os novos valores dados a intervenção artística urbana caracterizadas desde sua gênese como ilegais, efêmeras e não comissionadas. Quando a criatividade se tornou uma retórica nas políticas das gestões públicas, empresas e museus abriram-se as portas para o graffiti e street art. Estes dois modos de expressão na cidade carregam em si diferenças ontológicas que busco abordar nesse trabalho e são bons exemplos para entendermos as dinâmicas sociais e estéticas do que chamamos de cidades moderno-contemporâneas. Como focos de interesse empírico elegi Porto Alegre - cidade onde conheci uma comunidade heterogênea de artistas urbanos - e Lisboa, capital global na qual fiz o doutorado sanduíche. A questão central que norteou toda a produção dessa tese foi como as políticas da criatividade, relacionadas ao graffiti e a street art, fizeram e fazem parte do desenvolvimento urbano-cultural destas cidades? Meu argumento é que tais políticas são gestadas e narradas por diferentes instituições, mas há algo de libertário nas suas práticas que pode ser entendido como duração das transgressionalidades que estão nas origens diversas destas práticas de expressão urbana. Por fim, reflito sobre as “partilhas do sensível” operadas nas políticas da criatividade: dimensões artísticas, estéticas e políticas de expressões visuais na cidade.

Palavras-chave: Intervenções Urbanas, Etnografia de Rua, Imagem, Duração, Descentralização cultural.

Abstract

The idea of creativity has been appropriated as a policy in different parts of the world. One of the facets of this curious appropriation is the new values given to urban artistic intervention characterized since its genesis as illegal, ephemeral and non-commissioned. When creativity became a rhetoric in public administration policies, companies and museums opened the door to graffiti and street art. These two modes of expression in the city carry ontological differences that I seek to address in this work and are good examples for understanding the social and aesthetic dynamics of what we call modern-contemporary cities. As focuses of empirical interest, I chose Porto Alegre - a city where I met a heterogeneous community of urban artists - and Lisbon, the global capital where I did my sandwich doctorate. The central question that guided the entire production of this thesis was how the policies of creativity, related to graffiti and street art, were and are part of the urban-cultural development of these cities? My argument is that such policies are managed and narrated by different institutions, but there is something libertarian about their practices that can be understood as the duration of the transgressionalities that are at the different origins of these urban expression practices. Finally, I reflect on the “shares of the sensitive” operated in the politics of creativity: artistic, aesthetic and political dimensions of visual expressions in the city.

Keywords: Urban Interventions, Street Ethnography, Image, Duration, Cultural Decentralization.

Índice de Imagens

Imagem 1: Apresentação dos percursos de arte urbana em Porto Alegre/RS.	55
Imagem 2: Proposta de percurso 4º Distrito	56
Imagem 3: Proposta de percurso Perimetral	56
Imagem 4: Proposta de percurso Cidade Baixa	56
Imagem 5: Proposta de percurso Centro Histórico	56
Imagem 6: Grupo organizado para saída de campo no bairro Cidade Baixa (Maio/2017). Fonte: Acervo NAVISUAL.....	58
Imagem 7: Grupo cansado depois de uma caminhada pelo circuito de graffiti legalizado ZIS Graffiti no bairro Floresta (Maio/2017). Fonte: Acervo NAVISUAL	59
Imagem 8: Grupo nas proximidades da avenida Farrapos na companhia do artista/curador André Venzon (Maio/2017) Fonte: Acervo NAVISUAL	60
Imagem 9: O grupo na “Galeria a Céu Aberto” organizada pela Horta Comunitária do Centro Histórico. Os pilares da escadaria foram pintados por Celo Pax, artista que apresentarei no capítulo sobre os gestos. (Maio/2017). Fonte: Acervo NAVISUAL.....	60
Imagem 10: Croqui da expografia. Fonte: Acervo NAVISUAL.....	66
Imagem 11: Cartaz final de convite a exposição. Fonte: Acervo NAVISUAL	67
Imagem 12: As figuras representam as referências iniciais que o artista urbano Jota Pê teve para criação de suas primeiras intervenções na cidade. A turma da Mônica, personagens criados pelo cartunista Maurício de Souza e desenhos de egípcios fizeram e fazer parte da imaginação do artista.....	76
Imagem 13: O artista urbano Jota Pê divulga uma fotografia do seu processo criativo em redes sociais.....	78
Imagem 14: - Jota Pê expondo seu trabalho em uma exposição de artistas urbanos. Já podemos ver o desenho da “Abelha” que também o caracteriza em muitos dos seus trabalhos.....	79
Imagem 15: Mural pintado por Celo Pax no “Art Tattoo Bar” no bairro Cidade Baixa em Porto Alegre/RS. Fonte: Acervo José Luís Abalos Júnior	81
Imagem 16: Imagem do desenho “Adventure Time” criado por Pendleton Wrd para o canal Cartoon Network. Fonte: httpsbr.pinterest.compin	81
Imagem 17: O adesivo (sticker art) que o próprio artista Celo Pax cola pela cidade. Imagem fotografia por encontrada em Setembro de 2017 na Avenida João Pessoa. Autoria: Jose Luis Abalos Junior	83
Imagem 18: Mural pintado por Jackson Brum em maio de 2018 no centro histórico de Porto Alegre. Fonte: Acervo do Artista.....	86
Imagem 19: Obra "Vermelho, amarelo e azul" do pintor russo Kandinsky (1925).Fonte: http://iveteraffa.blogspot.com/2015/04/obras- de-arte-kandinsky.html	86
Imagem 20: Demonstração de uma gestualidade presente nas práticas de intervenções artísticas urbanas. Fonte: Acervo de pesquisa José Luís Abalos Júnior	88
Imagem 21: O primeiro macaco desenhado por Gorga em papel no início dos anos dois mil. Mais tarde o artista viria a reproduzir o desenho nos muros da cidade. Fonte: Acervo do artista.....	89
Imagem 22: Marcus Gorga me fez o pedido de espalhar seus adesivos por Lisboa. Diversas caminhei pela cidade procurando melhores pontos para coloca-los. Sempre tirava uma foto e envia para o artista, para ele ver como ficou. O mesmo replicava a imagem nas suas redes	

sociais. Foto tirada por mim em Junho de 2019 no região da Alfama. Fonte: Acervo José Luís Abalos Júnior	90
Imagem 23: A figura em movimento acima foi produzida pela artista urbana, pesquisadora e colega Thay Petit. Fonte: Acervo José Luís Abalos Júnior	96
Imagem 24: Inscrições eróticas nas paredes do Lupanar (bordel) em Pompéia. Fonte: Wikimedia Commons.....	101
Imagem 25: Graffiti de um cavalo na passagem do grande teatro em Pompéia. Fonte: Imagem de Carole Raddato via Wikimedia Commons.	101
Imagem 26: Fotografias de Bassai da noite parisiense. Curiosamente as intervenções são denominadas de “graffiti”. Fonte “Paris de nuit” (Bassai, 1933).....	102
Imagem 27: Uma fotografia da inscrição clássica presente nos muros de Paris durante o Maio de 68 “É proibido proibir”. Fonte: https://www.flickr.com/photos/sempanada_paris/5817821826/inphotostreamlightbox	105
Imagem 28: Os ratos de Blel Le Rat em Stencil. O artista urbano foi um dos primeiros a trazer questões mais imagéticas/pictóricas a uma cena de expressão urbana que se baseava no conteúdo de expressões urbanas em palavras. Fonte: https://wallstay.wordpress.com/2013/07/02/blek-le-rat/	106
Imagem 29: Cena do filme Style Wars (1983), dirigido por Henry Chalfant e Tony Silver. Fonte: http://rapefilosofia.blogspot.com/2016/02/documentario-sobre-graffiti-style-wars.html	111
Imagem 30: Cena do filme Wild Style (1982), de Charlie Ahearn. Fonte: http://www.adorocinema.com/filmes/filme-112294/fotos/detalhe/cmefile=21020274	111
Imagem 31: Fotografia clássica do livro “Subway Art” (1984) feita por Martha Cooper. Fonte: Subway Art.	112
Imagem 32: Foto de Taki pintando sua tag nas paredes de Nova Iorque em 1966. Fonte: Livro "Style: Writing from the Underground" (1998)	115
Imagem 33: Fotografia presente no álbum “Hip Hop: cultura de rua” de 1988. Na imagem jovens influenciados pelo Hip Hop norte-americano no Largo da Estação São Bento em São Paulo. Fonte: https://patiosaobento.com.br/largo-sao-bento-berco-do-hip-hop-brasileiro/	132
Imagem 34: O artista de Pop Art e de rua Keith Haring pinta o muro de uma estação de metrô em Nova Iorque. Fonte: https://www.widewalls.ch/keith-haring-artwork/	136
Imagem 35: Alex Vallauri e sua bota preta. O artista foi pioneiro do graffiti figurativo em São Paulo e no Brasil. Fonte: https://oglobo.globo.com/cultura/pioneiro-do-grafite-no-brasil-alex-vallauri-recebe-homenagens-8099795	137
Imagem 36: O bico fino ou “Skinny Cap” aparece em meados dos anos 90 com a pesquisa e o surgimento de fábricas especializadas em <i>spray</i> para arte urbana, como a Montana. Esta tecnologia deu a possibilidade de se investir numa arte urbana mais figurativa.	139
Imagem 37: A popularização do “Fat Cap NY” foi massiva em Nova Iorque nos anos 80. A trajetória social do graffiti americano passa por esta infraestrutura técnica e política.	139
Imagem 38: Sua ‘street art’ sobe o meu aluguel”, diz a pichação sobre um grafite de Okuda na rua Embajadores, em Madri. ÁLVARO GARCÍA - https://brasil.elpais.com/brasil/2019/06/03/eps/1559569999_961348.html	144
Imagem 39: Logo do Intagrafite que é uma das primeiras páginas de grafite no Instagram. Fonte: Instagram Intagrafite.....	150
Imagem 40: A dupla do brasileiro Binho e do japonês em processo de produção de um dos murais que compôs o festival de arte urbana O.Bra. Prédio ao lado do viaduto Santa Ifigênia. Fonte: Rodrigo Dionísio © Brunella Nunes Hypeness	153

Imagem 41: Prédio Histórico na Avenida Júlio de Castilhos, em Porto Alegre, depois da intervenção dos grafiteiros. Fonte: José Luís Abalos Júnior.....	161
Imagem 42; Prédio Histórico na Avenida Júlio de Castilhos, em Porto Alegre, antes da intervenção dos grafiteiros. Fonte: José Luís Abalos Júnior.....	161
Imagem 43: Trampo no processo de produção – Projeto Cabify. Porto Alegre, 24 de Setembro de 2017. Fonte: Mateus Bruxel / Agencia	162
Imagem 44: Cenário do início dos processos de pintura na fachada de casas históricas no bairro Cidade Baixa. Fonte: José Luís Abalos Júnior	164
Imagem 45: Graffiti realizado pelo grafiteiro paulista “Binho” que foi convidado a vir a Porto Pintar no projeto ZIS Grafite. Fonte: José Luís Abalos Júnior	172
Imagem 46: Cartaz da exposição “Metropolitanos” (2011)	176
Imagem 47: Reportagem do jornal Zero Hora do dia 04/06/2008.....	176
Imagem 48: Inauguração da exposição “Utopias” do grafiteiro Celo Pax. Fonte: Imagens acervo José Luís Abalos Júnior.....	178
Imagem 49: Grande Mural que representa a luta política em Portugal no pós revolução democrática.	189
Imagem 50: As escadarias da Graças são alvo de intervenções urbanas. Fonte: Acervo José Luís Abalos Júnior	200
Imagem 51: Nas imagens acima Jota, artista porto-alegrense, intervém nas escadarias da Glória em Lisboa. Fonte: Acervo José Luís Abalos Júnior	200
Imagem 52; Evento feito para turistas participarem das visitas guiadas em Lisboa. Fonte; acervo José Luís Abalos Júnior	201
Imagem 53: A região do Cais Sodré é alvo de intervenções ilegais. Fonte: Acervo José Luís Abalos Júnior	202
Imagem 54: A produção de imagens é uma das principais motivações de quem faz o percurso. Fonte: Acervo José Luís Abalos Júnior	203
Imagem 55: Jovens turistas caminham no Street Art Tour. Fonte: Acervo José Luís Abalos Júnior.....	203
Imagem 56: Além de graffiti também há interesse visual por intervenções pequenas. Fonte: Acervo José Luís Abalos Júnior	204
Imagem 57: Por vezes os turistas debatem as intervenções com seu grupo. Fonte: Acervo José Luís Abalos Júnior.....	204
Imagem 58: No tour ainda há espaço para realização de intervenções. Fonte: Acervo José Luís Abalos Júnior	205
Imagem 59: Jovens turistas se encantam com as intervenções. Fonte: Acervo José Luís Abalos Júnior.....	206
Imagem 60: A loja de <i>Sprays</i> Montana foi um dos pontos de interesse do percurso, Fonte: Acervo José Luís Abalos Júnior	207
Imagem 61: Casas Econômicas ainda da época do salazarismo. Fonte: Biblioteca de Arte, Fundação Calouste Gulbenkian	209
Imagem 62: Logo na entrada do bairro pode-se perceber o impacto visual dos grandes murais pintados em 2016. Fonte: Acervo José Luís Abalos Júnior	213
Imagem 63: O mural foi pintado por dois artistas iniciantes e representa um diálogo dos mesmos com os habitantes do prédio pintado. Fonte: Acervo José Luís Abalos Júnior ...	215

Imagem 64: O antigo bairro social de alvenaria, construído durante o regime salazarista, está a ser demolido para construção de novos conjuntos habitacionais. Fonte: Acervo José Luís Abalos Júnior	216
Imagem 65: O artista muralista teve que fazer adaptações na sua obra para que a mesma tivesse aceitabilidade junto aos moradores do território. Fonte: Acervo José Luís Abalos Júnior.....	218
Imagem 66: Convite virtual do evento organizado pelo grupo “Mulheres sem Fronteiras” em Lisboa. Fonte: Página do grupo indicado na rede social Facebook.	226
Imagem 67: Fotografia tirada antes da construção dos conjuntos habitacionais na região que retrata o antigo Bairro Chinês. Ao fundo pode-se ver as margens do Tejo. Fonte: Acervo Municipal de Lisboa.....	228
Imagem 68: Mapa do percurso realizado diversas vezes a pé entre a estação Bela Vista e a Biblioteca de Marvila. Fonte: Acervo José Luís Abalos Júnior	229
Imagem 69: Um trabalhador das velhas indústrias da região sentado tendo imagens dos murais ao fundo: Fonte: Acervo José Luís Abalos Júnior.....	230
Imagem 70: Josiane, moradora da região, pediu para ser fotografada. Fonte: Acervo José Luís Abalos Júnior	230
Imagem 71: Mural pintado pelos uruguaios do “Coletivo Licuado” na pré-produção do Festival Muro em Marvila. Fonte: Acervo José Luís Abalos Júnior	232
Imagem 72: O mural “Mi Madre” do artista mexicano Cix Mugre é uma representação do que chamo de processos visuais em contradição. Fonte: José Luís Abalos Júnior	234
Imagem 73: Abertura do Festival Muro na região de Lumiar, Lisboa, 2019. Fonte: Acervo José Luís Abalos Júnior.....	235
Imagem 74: Imagem da Musgueira (na alta de Lisboa) de 1976, antes do início da construção das edificações privadas. Fonte: Acervo Municipal de Lisboa.	238
Imagem 75: – O senhor idoso passando pela obra de RAF pode ser entendida como uma imagem ícone dos impactos estéticos do Festival Muro nos bairros em que aconteceu. Fonte: Acervo José Luís Abalos Júnior	240
Imagem 76: Divulgação do Evento “Os Impactos da Street Art” realizado em Setúbal. Fonte: Acervo José Luís Abalos Júnior	249
Imagem 77: Divulgação do evento Muros e Murais da cidade que fez parte da pré-produção do Festival Muro de Lumiar. Fonte: Acervo José Luís Abalos Júnior	250
Imagem 78: A obra do artista brasileiro Kobra é um exemplo desse processo gradativo de deterioração do que foi realizado no festival de Marvila em 2017. Fonte: Acervo José Luís Abalos Júnior.....	256
Imagem 79: Nas imagens acima o mural de Felipe Pantone foi alvo de críticas a junta de freguesia da região. Fonte: Shifter em https://shifter.sapo.pt/2017/03/felipe-pantone-lisboa/	258
Imagem 80: Cartaz de divulgação da primeira edição do Festival Arte e Cidade realizado em 1986. Fonte: Acervo Atelier Livre.	267
Imagem 81: Trabalhos de grafiteiros de terceira geração. Fonte: Acervo do artista, Rikardo	275
Imagem 82: Athos, Lucas, Santiago, Lucas e Rikardo. Grafiteiros de terceira geração em Porto Alegre. Fonte: Acervo do artista Rikardo.	275
Imagem 83: Uma das raras imagens em Toniolo, um mito das intervenções urbanas de Porto Alegre, aparece realizando a pixação na década de 80: Fonte: Acervo do artista ..	277

Imagem 84: Nas imagens acima a expressão “Deu pra ti anos 70” pixada nas paredes de Porto Alegre era uma chamada para um show do Nei Lisboa. Depois, virou filme Super 8 dos cineastas Néelson Nadotti e Giba Assis Brasil. Fonte: Blog do Solano Reis. (http://ssreis.blogspot.com.br/2012/12/deu- pra-ti.html).....	277
Imagem 85: Fórum Mundial do Turismo/ 2006. Na foto (Natan, Jota Pê, Jackson Brum, Sirilo, Celo Pax, Lucas e Careca. Fonte: Acervo pessoal Jackson Brum. Fonte: Acervo Jackson Brum.....	281
Imagem 86: Lucas Anão, Jota Pê, Eduardo Guspe e Trampo idealizaram o Núcleo Urbanóide. Imagem de meados de 2010. Fonte: Acervo pessoal Lucas Anão.	285

Índice de Tabelas

Tabela 1: As tabelas acima demonstram como se dá o processo de decupagem das entrevistas semi-diretivas. Os indicadores são separados por cores e a transcrição é feita em conjunto com a minutagem e a categorização conceitual dos trechos.	40
Tabela 2: Distribuição do banco de conhecimento entre mídias e categorias.	49
Tabela 3: O grafite paulista em três possibilidades de perfis geracionais.	133
Tabela 4; Cronograma de atividades inicial planejado, com orientação na minha chegada em Lisboa.....	186
Tabela 5: Aproximações e afastamentos possíveis entre as três edições do Festival Muro em Lisboa.	247

Índice de Gráficos

Gráfico 1: Escopo teórico e metodológico do trabalho de campo em Porto Alegre/RS.....	32
Gráfico 2: Sistematização da rede de interlocução dividida em três momentos.....	38
Gráfico 3: Modelo de organização do “projeto matriz” do BIEV. A esquerda vemos a divisão por tipo de suporte. A direita vemos as categorias onde a diversidade de pesquisas construída junto ao núcleo de encaixam. Em destaque uma nova proposta de categoria. .	47
Gráfico 4: Propostas de palavras-chaves dentro do núcleo de sentido “Processos Criativos”. No caso dessa pesquisa creio dialogar com estéticas, gestos e memória artística.	47
Gráfico 5: Construção de uma coleção etnográfica em pesquisa visando imagens relacionadas a narradores urbanos. Fonte: Acervo JLAJ.....	64
Gráfico 6: O graffiti porto alegreense na perspectiva das narrativas sobre suas dimensões.	273
Gráfico 7: Gráfico que representa as dimensões do tempo vivido em uma gênese recíproca com o tempo do mundo vivenciado por grafiteiros e grafiteiras de segunda geração. Fonte: Acervo José Luís Abalos Júnior	282

O presente trabalho foi realizado com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, Brasil (CNPq), através de concessão de bolsa integral de doutorado, e da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, Brasil (CAPES), através da concessão da bolsa de doutorado sanduíche (CAPES/PDSE/2018).

Sumário

Introdução	17
 Capítulo 1	
Metodologia para estudo de processos criativos	26
Etnografia de rua, fazer-cidades e práticas do espaço: trilhas metodológicas da pesquisa no meio urbano.	28
As “dobras” e as (des)continuidades dos digital.....	34
Acesso inicial ao campo e as entrevistas	36
As coleções etnográficas e o método de convergência	41
Contando histórias com imagens.....	45
Um mapa digital: Porto Alegres por seus escritores urbanos.....	49
 Capítulo 2	
(Per)Seguindo a cor: a carta aos narradores urbanos	51
Intervenções, estéticas e itinerâncias: notas sobre uma experiência coletiva.....	57
A escolha dos narradores	61
Construindo coleções sobre arte, imagem e cidade	64
A criação de um projeto expográfico	65
Desdobramentos de uma instalação	67
O fim de um ciclo e a curiosidade sobre os gestos.....	68

Capítulo 3

Os personagens e seus gestos: por uma etnografia das gestualidades -----	69
Quem sujou as mãos de tinta?-----	73
Jota Pê e o aprendizado do <i>spray</i> -----	75
Celo Pax: de onde vem os monstros da cidade? -----	80
Jackson e o Hip Hop que vai além da tinta -----	84
Gorga, os macacos e os fluxos de vida-----	87
As gestualidades do instante a e recusa do reducionismo estético. -----	91

Capítulo 4

Semânticas da cor: os mitos fundacionais das inscrições no muro -----	97
“Eu estive aqui”: a memória esculpida numa fatia de vida-----	99
Tradição Europeia: “Il est interdit d’interdire” -----	102
Tradição Americana, <i>Graffiti</i> e Hip hop -----	107
O que é o <i>graffiti</i> ? Articulando tradições-----	116
A “guerra ao <i>graffiti</i> ” e a historicidade da criminalização-----	123

Capítulo 5

As políticas criativas e a produção de novas práticas de intervenções urbanas ----	127
<i>Graffiti</i> e “Grafite” no Brasil: São Paulo como uma referência inescapável -----	129
Pop Art, materialidades e nomenclaturas: as políticas criativas de produção-----	134
Muralismo e as políticas criativas de mediação -----	145

Capítulo 6

<i>Graffiti</i> e práticas de legalização: uma mirada etnográfica -----	156
<i>Graffiti</i> e os projetos para iniciativa privada-----	157

<i>Graffiti</i> e os projetos para o poder público -----	168
<i>Graffiti</i> e os projetos para Museus -----	174

Capítulo 7

A <i>street art</i> e a internacionalização da pesquisa -----	183
TransUrbArts: o projeto do doutoramento sanduíche e o sonho de etnografar -----	184
Trajetos das intervenções urbanas em Portugal -----	188
<i>Street Art</i> como ferramenta de desenvolvimento territorial: a criação da Galeria de Arte Urbana (GAU)-----	192
De Porto Alegre à Lisboa: etnografia da transnacionalização da <i>Street Art</i> -----	197
As cores da Turistificação -----	201

Capítulo 8

Há vida nas paredes pobres? Etnografia de processos visuais em contradição ----	208
Padre Cruz: o velho, o novo e as políticas da arte vertical -----	212
Marvila: quando as indústrias foram embora e os criativos chegaram? -----	221
Lumiar: as políticas da horizontalidade e o apelo a multissensorialidade. -----	235

Capítulo 9

Os impactos da <i>street art</i> -----	244
Os impactos dos grandes projetos de <i>Street Art</i> : um debate inicial-----	248
“Estamos a ser colecionados nas ruas”: a <i>Street Art</i> e os impactos no campo artístico --	251
“Fazemos o efêmero durar”: a <i>Street Art</i> e os impactos nas gestões municipais -----	254
“Nosso bairro é como um bebê que a gente viu nascer sem roupa”: a <i>Street Art</i> e os impactos na vida dos moradores. -----	258
Projetos de <i>Street Art</i> e as tendências para a próxima década -----	260

Capítulo 10

<i>Graffiti</i>, arte pública e políticas urbano-culturais: os laços da memória -----	262
Políticas, arte e memória: do Orçamento Participativo ao o Atelier Livre-----	264
As memórias do <i>graffiti</i> em Porto Alegre: o tempo do mundo e o tempo da vida em experiências geracionais.-----	269
A terceira geração e a internet enquanto política do mundo. -----	273
A primeira geração e as territorialidades dos mitos fundacionais -----	275
Segunda geração e as vivências das políticas do mundo -----	279
Conclusão -----	289
Referências Bibliográficas-----	294

Introdução

Tudo começa com os deuses. Antigamente a religião era a única capaz de explicar a criação e, uma vez que era desejo dos deuses, o indivíduo era meramente um canal por onde ela se manifestava. Assim, ser criativo e criativa estava diretamente relacionado a ação e a manifestação dos deuses em si. Este mito da inspiração divina era questionado por Aristóteles que considerava que a criatividade surgia dá própria mente humana, através de um processo de associação ou combinação de ideias. Da vontade dos deuses até chegar à compreensão de que é um elemento fundamental para a construção do conhecimento e desenvolvimento humano a criatividade passou por muitos caminhos. A história que aqui contarei passa por um destes percursos, errantes, de caminhos tortos, relacionada a duas problemáticas centrais na vida em sociedade: a cidade e a política.

Criatividade, segundo o dicionário Aurélio, significa “qualidade de criador”. Criador é quem cria, e criar é dar existência a algo, tirar algo do nada; dar origem; produzir, inventar, imaginar. O dicionário já indica que o termo não designa uma qualidade especial que distingue um criador dos outros. O próprio ato de criar algo já é indicação de criatividade. Ao versarmos sobre a criatividade, o fazemos considerando-a um modo de montar o mundo, sempre revestido de uma dimensão ética, estética, urbana e política. É bem conhecida a afirmação de Oscar Niemeyer no sentido de que sua arquitetura visa criar espanto. Criatividade é algo ligado ao imprevisto, ao insólito, ao surpreendente, cuja obtenção é (in?)dependente de um talento superior inato.

Quando a criatividade encontrou o urbano e o político se tornou visível aos olhos e se fez sensível aos gestos. Criatividade é ação, é verbo, é movimento. Não existe criatividade na inércia. A relação entre criatividade, política e cidade é longa. Essa união gerou muitos frutos. O mais bonito deles talvez seja a memória do quanto intervenções artísticas urbanas, foco criativo dessa história, se desenvolveram e relacionaram com a política. Se a criatividade é política por si só, quando a articulamos com a cidade moderna e a política feitas pela institucionalidade do poder público percebemos um aumento potencial do seu caráter político e uma complexidade no seu entendimento.

Para Jacques Rancière (2005) a política ocupa-se do que vê o do que se pode dizer do que é visto, de quem tem competência pra ver e qualidade para dizer. O autor francês nos provoca a pensar em como a política tem por objeto “aquilo que vemos e aquilo que

podemos dizer acerca do que vemos, acerca de quem vemos, acerca de quem tem competência para ver e qualidades para falar, acerca das propriedades dos espaços e das possibilidades do tempo” (Rancière, 2010, p. 14) Assim como a política não é um monopólio dos poderes públicos a criatividade não é um monopólio dos artistas. Em verdade as coisas que se confluem e se atravessam havendo muita na política em atos criativos e muita criatividade na política. Com fronteiras movediças, nebulosas e em constante fluxo, muitas vezes é difícil delimitarmos onde começa uma e termina outra. Política e criatividade se articulam, como menciono no título desse trabalho, pois toda a atividade criativa é essencialmente solução de problemas. Em outras palavras, a criatividade só existe, só se exprime, face a um problema real. Em “The philosophy of creativity: New essays” (2014) Poul & kaufman nos ajudam a entender como a criatividade faz parte da vida política

Poucas coisas moldam a experiência humana tão profunda e extensivamente como a criatividade. Criatividade guia o progresso em cada esforço humano, desde as artes até as ciências, negócios e tecnologia. Nós celebramos e honramos as pessoas por sua criatividade, identificando célebres indivíduos, como também culturas e sociedades inteiras, em termos de suas conquistas criativas. Criatividade é o veículo da auto expressão e parte daquilo que faz ser quem nós somos. (Paul & Kaufman, 2014)

A história que vou contar diz respeito a modos de produções de estética na cidade, mas também ao olhar dados pelas políticas frente aos saberes e fazeres. O tema de pesquisa que se apresenta aqui é o das relações entre criatividade, cidade e política representados na prática e produção do *graffiti* e da *street art* em dois contextos urbanos que tive a oportunidade de realização de um trabalho etnográfico: Porto Alegre e Lisboa. Inicialmente o objetivo dessa tese de doutorado foi ser uma continuação, de maneira muito própria, de um trabalho coletivo gestado pelo Núcleo de Antropologia Visual (NAVISUAL/PPGAS/UFRGS) denominado “Cartas aos Narradores Urbanos: etnografia de rua na Porto Alegre das intervenções artísticas urbanas” (2017). Esta experiência de etnografia em grupo foi um acontecimento importante no início da trajetória do meu doutorado e ditou os ritmos da “duração” (Eckert&Rocha, 2013) de um trabalho coletivo no seio de uma trajetória pessoal de pesquisa que pouco tem de individualizada, visto a minha constante participação nos dois grupos de pesquisa que me formaram. Portanto, divido a inspiração de escrita aqui apresentada em duas experiências complementares.

Este trabalho busca ter relação com os ambientes e comunidades de saber pelas quais fui formado. Em 2014 ingressei como bolsista de iniciação científica no Banco de Imagens e Efeitos Visuais (BIEV/PPGAS/UFRGS) e no Núcleo de Antropologia Visual

(NAVISUAL/PPGAS/UFRGS), grupos que entrei em março de 2014 e participo, na medida do possível, até os dias atuais. Essa primeira experiência é marcada pelas orientações da professora Cornelia Eckert na graduação e no mestrado e acadêmico, e, agora, pela professora Ana Luiza Carvalho da Rocha, fontes de inspiração e fomentadoras do meu acesso a essa temática de pesquisa. Creio que isso seja importante de pontuar pois tanto no trabalho de conclusão de curso em Ciências Sociais (2014), quanto na dissertação de mestrado (2017), o tema da cidade, da imagem, da memória, do imaginário e das artes apareceram. Dito isso, esse trabalho de doutorado é uma continuidade da minha vinculação a uma comunidade de saber.

A segunda experiência que busco relacionar é a parceria internacional com o professor Ricardo Campos (CICS.NOVA-Lisboa). Tive a oportunidade de conhecer Ricardo graças a um esforço da professora Cornelia Eckert em trazer o pesquisador português para passar um mês em Porto Alegre em maio de 2017. A estadia do Ricardo em Porto Alegre foi muito rica para ele, para o grupo NAVISUAL e para mim que busquei aproveitar o máximo possível o tempo de estadia dele na capital gaúcha. Através desse contato inicial conheci a “Rede Luso-Brasileira de Pesquisa em Artes e Intervenções Urbanas”, tive acesso a leituras importantes como a tese de Ricardo, e, principalmente, dei os primeiros passos para uma pesquisa versasse sobre o tema da memória das intervenções artísticas urbanas em Porto Alegre/RS.

O relato deste trajeto de pensamento sobre o tema da cidade, imagem, arte e política diz respeito a uma necessidade de conceptualização do meu próprio processo de aprendizado. Essa preeminência em narrar a si mesmo no processo de pesquisa é muito fomentada pela professora Ana Luiza Carvalho da Rocha nas reuniões semanais do BIEV, a quem agradeço muito pelos ricos momentos de formação. Nelas dei-me conta destes momentos que relatei, do trajeto de aprendizado do método etnográfico e de como as nuances do trabalho de campo poderiam ser aqui descritas no trabalho de doutorado.

Durante a leitura dessa tese encontrar-se-á um estilo narrativo curioso que aponta questões retóricas que o próprio autor busca respondê-las como forma de escrita. Há cerca de 140 perguntas espalhadas nas suas mais diversas composições com o texto. Isso reflete um modo de descrição de problemáticas que foram aparecendo no trajeto desta investigação, mas nem todas são primordiais. A expressão de uma escrita que contemple um modelo “pergunta-resposta” é eminentemente intuitiva e foi por mim desenvolvida dentro

de um curso de “escrita criativa” que realizei virtualmente durante o período que, de fato, parei para escrever este trabalho.

Dito isto, uma questão geral que norteou toda a produção dessa tese é como as políticas da criatividade, relacionadas ao *graffiti* e a *street art*, fizeram e fazem parte do desenvolvimento urbano-cultural das cidades de Porto Alegre e Lisboa? Meu argumento é que tais políticas são gestadas por diferentes instituições como o estado de forma ampla, a iniciativa privada e os museus, mas há algo de libertário nas suas práticas, o que pode ser entendido como duração das transgressionalidades que estão nas origens diversas dessas práticas de expressão urbana. Segundo Oli Mould (2017) é preciso entender a criatividade além da sua prática: ela é também retórica narrativa. Quando a criatividade se torna arraigada na linguagem de governança das políticas urbano-culturais temos a narrativa da “cidade criativa”, que para o crítico autor inglês é uma antítese da criatividade urbana.

A questão acima colocada está ligada ao argumento central da tese, mas outras questões aparecem e também têm sua importância. No início deste percurso de pesquisa estas eram simples como: “Quem produz intervenções urbanas?” ou “O que é *graffiti*?”. Com o decorrer do tempo me interessei pelas gênesis destas expressões (interesse materializado nos capítulos 4 e 5) e comecei a me perguntar questões vinculadas a globalização cultural como por exemplo “como campo cultural heterogêneo e globalizado é (re) conceituado no mundo?” ou “como práticas criativas com uma referência socio espacial tão marcante são adaptadas em novos contextos?”. Também fizeram parte desta lista questões vinculadas a projetos maiores nos quais eu estive inserido como “que histórias poderiam ser contadas através do meu conjunto de imagens colecionadas?” com visível influência do NAVISUAL e do BIEV e “como uma grande variedade de artefatos pictóricos (tradicionalmente caracterizados como marginais) estão sendo transformados em bens simbólicos com valor estético e econômico e incluída no que é chamado de arte urbana?” questão que é eixo central do projeto TransUrbArts que estive envolvido.

Esse trabalho possui uma Tomo II pensada através da produção do conhecimento que advém da imagem. Composta por fotografias organizadas em narrativas visuais apresento uma tese “outra” revestida pelas dinâmicas do trabalho com imagem que se pensa diferente do modelo escrito cartesiano. As imagens apresentadas nesse contexto fazem parte de uma coleção de imagens que futuramente farão parte do acervo do Banco de Imagens e Efeitos Visuais como forma de restituição do patrimônio etnográfico das diversas

produções contempladas nesse banco de conhecimento. A estrutura da Tomo II é melhor entendida no acesso ao próprio trabalho, cabendo aqui unicamente fazer referências a este outro *modus operandi* do trabalho do antropólogo que faz parte do cotidiano de construção da tese.

Na qualificação deste trabalho de tese, em maio de 2018, havia produzido quatro capítulos que giravam dentro do eixo de um trajeto antropológico do imaginário: estética, gesto, matéria e duração. Visto as considerações feitas pela banca naquele momento resolvi restringir meu objeto de pesquisa ao tema do *graffiti* e da *street art* e das articulações destes modelos de intervenção urbanas com as políticas de desenvolvimento urbano-culturais em Porto Alegre e em Lisboa. Em verdade o trabalho dos últimos dois anos foi o de tentar compor experiências distintas de cidades, focos de interesse empírico, orientações, influências teórico-metodológicas, etc. O modelo inicial foi expandido sem a intenção de dar conta de todo o universo de pesquisa, o que seria tema para muitos outros trabalhos. O que se buscou, então, foi ter uma coerência narrativa dentro de uma problemática de pesquisa que flutua pelos campos da antropologia visual, urbana, política e da arte.

Esta tese está dividida em 10 capítulos. Destes 3 têm característica essencialmente etnográfica e são produto de investidas em campos de pesquisa nas duas cidades de trabalho. O capítulo 2 diz respeito a uma etnografia coletiva, já o 6 e o 8 são descrições de etnografias realizadas em Porto Alegre e Lisboa. A pesquisa de contextualização histórica também foi aqui necessária no sentido de apresentar um grande tema de investigação, o que aparece no capítulo 4 a nível global e no 5 a nível nacional. Considero os capítulos 3 e 10 como híbridos, ou seja, são compostos por descrições que por vezes têm um cunho teórico e metodológico, mas também são repletos de relatos etnográficos.

Início esta tese escrevendo de metodologia na antropologia. Essa intenção de escrita inicial se deve a uma necessidade de demarcação clara do campo de saber onde esse trabalho se encontra. Portanto, explicito as ferramentas de pesquisa qualitativa pensadas dentro da linhagem intelectual proposta nos grupos de pesquisa do NAVISUAL e no BIEV. Assim baseio-me em três procedimentos metodológicos gerais incluindo: (a) observação participante nas ações de pintura de grafiteiros que tem como foco de formação e intervenção a cidade de Porto Alegre/RS, utilizando-me da etnografia de rua (Eckert&Rocha, 2013), fazer-cidade (Agier, 2019) e práticas do espaço (De Certeau, 2003). Tais opções metodológicas se dão na busca por perceber que conhecer a vida cidadina é apropriar-se

desse conhecimento cotidiano de seus habitantes que criam e recriam maneiras de durar (Bachelard, 1988) no tempo a partir das práticas de uso do espaço público. A questão do digital também aparece como significativa, nela associa os escritos de Daniel Miller (2020) e Glória Diógenes (2015). (b) Realização de entrevistas não-diretivas com grafiteiros e mediadores culturais do graffiti⁶, levantando narrativas biográficas, trajetória social, projeto de carreira artística, rede sociais, transmissão de saberes e prática. (c) Uso de elementos da Antropologia Visual (som, vídeo e fotografia) e, através do método da convergência (Durand, 1984), a construção uma coleção etnográfica que contenha uma multiplicidade de imagens tanto dos processos de produção dos grafites, quanto de trabalhos finalizados.

Já o segundo capítulo diz respeito a um relato mais sistemático de uma etnografia coletiva realizada pelo Núcleo de Antropologia Visual em 2017. Esse trabalho foi a grande influência inicial para a decisão do campo de estudo e das problemáticas desta tese. As “Cartas aos Narradores Urbanos: etnografia de rua da Porto Alegre das Intervenções artísticas urbanas” (2017) foi expografia, foi catálogo e foi experiência acadêmico-afetiva para quem estava iniciando sua trajetória no doutorado. Portanto, as coisas descritas aqui fazem parte de uma pesquisa que se preocupou em perceber as dinâmicas das intervenções artísticas urbanas na cidade de Porto Alegre e formar novos pesquisadores e pesquisadoras atentos a etnografia da e na cidade (Eckert&Rocha, 2013) e ao possível uso de imagens na produção de conhecimento.

Em “Os personagens e seus gestos: por uma etnografia das gestualidades”, terceiro capítulo deste trabalho, busco apresentar parte dos meus interlocutores de pesquisa com quem, durante quatro anos, tive a oportunidade de estabelecer uma comunidade afeto e escuta. Com Jota Pê, Celo, Jackson e Gorga, artistas urbanos de uma segunda geração do *graffiti* em Porto Alegre, tive a oportunidade de conhecer outra cidade: a cidade de quem intervêm nos muros. Esta parte componente do trabalho apresenta um exercício de aproximação do etnógrafo urbano com seus parceiros de pesquisa e, principalmente, dos seus gestos no momento das intervenções. Vencer o “reducionismo estético” e o poder de encantamento dessas obras na cidade foi uma via de acesso às subjetividades destes personagens urbanos que me narraram suas trajetórias urbanas na cidade.

O capítulo quarto nos leva a pensar o tema das expressões urbanas do ponto de vista mitológico e representa o encontro do pesquisador com uma variedade de motivações de quem se expressa visualmente na cidade. Na pré-história, na Europa do Maio de 68 e na

Nova Iorque dos anos 80 encontramos os eixos centrais de motivações simbólicas para quem intervém na cidade. O surgimento de intervenções artísticas urbanas, na sua variabilidade de expressões e sentidos, é entendido através dos contextos urbanos-políticos-culturais que fazem nascer criatividades urbanas vinculadas aos seus territórios. A iconografia de uma cidade suja, queimada, sem nenhuma ação de um estado de bem estar social arruinado, é a mesma iconografia que germina um modo de intervenção urbana que seria globalizado. É no seio dessa sociedade que o *graffiti* nasce em uma espacialidade onde crise e criatividade andam de mãos dadas.

Como esse mesmo modelo de intervenção urbana, ilegal, efêmero, não comissionado é (re)apropriado em termos de ideias, técnicas e estilos de vida? Para responder essa questão trago o exemplo brasileiro no quinto capítulo. Quando falamos de intervenções artísticas urbanas estamos a falar de políticas criativas que são (re)articuladas nas práticas grafiteiros e grafiteiras de todo o mundo. O termo “grafite” é um produto desta diversidade de apropriações possíveis que culturas locais, e suas gestões públicas municipais, fazem da tradição norte americana que, invariavelmente, globalizou-se. Contudo, em meio ao fluxo intenso e contínuo de coisas e pessoas, parece não ser possível determinar apenas um contexto de influência estética, técnica e simbólica das práticas contemporâneas de intervenções artísticas urbanas, em termos individuais ou coletivos. O fenômeno cada vez maior de aceitabilidade de algumas práticas ligadas à arte urbana trouxe consigo práticas de legalização, artificação e mediação que desenvolvo teoricamente nesse espaço da tese.

No capítulo 6 denominado “*Graffiti* e práticas de legalização: uma mirada etnográfica” apresento o papel do etnógrafo urbano: demonstrar uma visão sobre cotidiano das práticas e as contradições envolvidas no processo de pintar legalmente quando se carrega uma experiência de aprendizado relacionada ao *graffiti*, tradicionalmente ilegal. Percebo três experiências dentro do que chamo de políticas da criatividade nos modos de legalização do *graffiti* na cidade de Porto Alegre: através do poder público, da iniciativa privada e dos museus. Cada experiência compõe uma possibilidade de escrita etnográfica. O resgate uma “cosmologia da ilegalidade” dentro de um trabalho legalizado e a ambivalência das fronteiras movediças que separam o legal o ilegal são pontos analisados sob luz dos ensinamentos sobre etnografia que obtive na participação nos grupos de pesquisa e nas disciplinas realizadas no mestrado e doutorado.

A partir desse momento este trabalho aponta para outra direção: a do outro lado do oceano Atlântico. A experiência de pesquisa do doutorado sanduíche que tive em Lisboa é apresentada através de uma trilogia de capítulos na qual procuro trazer uma prática narrativa, com início, meio e fim, contextualizada dentro de uma história maior que é essa tese de doutorado. Primeiramente aponto minha chegada e a pesquisa na região central da cidade. A escolha da Galeria de Arte Urbana como foco de interesse empírico me fez pensar menos em *graffiti* e mais em *Street Art*, algo novo nessa caminhada. A vivência nos bairros sociais e a descrição do Festival Muro compõe uma segunda experiência em Portugal. Por fim, encerro a trilogia de capítulos que versam sobre Lisboa falando dos Impactos da *Street Art* e como estes podem ser vistos sob a luz da etnografia da e na cidade.

O capítulo 7 é o primeiro de uma trilogia no qual apresento a experiência de doutorado sanduíche realizada na cidade de Lisboa. A chegada em um país europeu que passa por fenômenos urbanos como a turistificação e a gentrificação teve como problema de pesquisa a relação da câmara municipal da cidade com a problemática das intervenções artísticas urbanas. O projeto “Grafite e práticas de legalização: políticas urbanas, imagem e arte em um estudo a partir da Galeria de Arte Urbana de Lisboa” financiado pela CAPES (PDSE/2018), orientado pelo professor Ricardo Campos, na Universidade Nova de Lisboa, foi realizado entre novembro de 2018 e Junho de 2019. O relato inicial desta experiência é apresentado através da narrativa sobre a pesquisa na região central lisboeta e posterior adequação metodológica e de objeto de pesquisa. Tendo as ações públicas da Galeria de Arte Urbana (GAU) como foco de interesse empírico, direciono minha atenção a *street art*, algo novo pra mim até então.

Assim como o capítulo 2 e 6 o capítulo 8 é essencialmente composto por relatos etnográficos. Só que desta vez essa narrativa é baseada na presença do pesquisador em três bairros de Lisboa, relativamente afastados da região histórica e central. “A vida nas paredes pobres: etnografia de processos visuais em contradição”, título desta parte, foi gestado durante os meses de março e junho de 2019 e apresentou um deslocamento diário entre centro e bairros sociais. O Festival Muro, ação organizada pela GAU, foi o grande interesse empírico: quais seriam as dinâmicas da produção de grandes pinturas murais em bairros populares? No decorrer do texto busco responder tal questão. Padre Cruz, Marvila e Lumiar se apresentam como três experiências distintas nas quais busquei perceber os olhares em contradição sobre a pré-produção, produção e pós-produção do festival.

Já no capítulo 9, último desta trilogia sobre Lisboa, a ideia de “impacto” é constantemente acionada. Como pesquisar impactos de grandes festivais de *street art* sob a luz da etnografia? Conceitualizo quatro dimensões das repercussões possíveis do Festival Muro entre campo artístico e suas (re)existências frente as ações dos festivais; gestões municipais e o espaço político que os festivais têm; moradores dos bairros atingidos e as transformações paisagísticas nos seus territórios; e, por fim, os impactos no universo acadêmico, debate que está mais dissolvido no trabalho do que concentrado nesse local específico do texto. Interessante perceber como a resposta a uma demanda social de “levar cultura” aos bairros sociais e a luta pelo fim da estigmatização se transformaram no decorrer dos planejamentos dos Festivais Murais.

No último capítulo desta tese denominado “*Graffiti*, arte pública e políticas urbano culturais: os laços da memória” busco sintetizar os debates trazidos através de um exemplo de estudo que relacione o tema da “duração” (Eckert&Rocha, 2013) às dinâmicas das intervenções artísticas urbanas. A análise que busco trazer é uma tentativa de relacionar criatividade, política e memória através de um estudo caso empírico. Nessa história o tema da arte pública aparece articulado às formas democráticas de gestão municipal, como o Orçamento Participativo da década de noventa de Porto Alegre. As dimensões do saber-fazer do *graffiti* estão relacionadas no tempo do mundo e no tempo vivido e a divisão por gerações é uma ferramenta para pensarmos como as continuidades e descontinuidades temporais fazem parte da vida de quem intervém e administra a cidade.

Cabe dizer que boa parte dessa tese foi escrita em 2020 em um momento no qual o mundo se deparou com a pandemia do Coronavírus. Considero que esse foi um elemento que compôs a escrita e está, explicitamente ou não, colocado na rotina e expressão da escrita. A necessidade de distanciamento social e o trabalho de home office foram preenchidos por essa tese. Agradeço por ter a possibilidade de morar sozinho em um apartamento que tem toda a estrutura para que essa escrita pudesse ter sido realizada com a saúde mental devida, algo muito complicado nos dias atuais. Isso não seria possível sem a bolsa recebida do CNPq e as políticas de financiamento e ampliação das universidades públicas no Brasil gestadas desde de 2003. Me considero de uma geração de pesquisadores em ciências humanas que ainda conseguiu obter alguns sucessos nas formas de financiamento que estão em uma crise sem precedentes no momento atual. Contudo, encaro esse trabalho como uma forma de esperança de que dias melhores virão para o ensino público, gratuito e democrático no Brasil.

Capítulo 1

Metodologia para estudo de processos criativos

Quando estou ensinando metodologia aos estudantes de doutorado, fico um pouco chocado em um determinado ponto, porque eles devem escrever uma descrição do que farão, para cumprir o que nós, no Reino Unido, chamamos de upgrade – é possível haver um sistema diferente onde você esteja. O fato é que eles precisam esquematizar a metodologia que pretendem usar. Mas eu os digo que realmente não espero que usem a metodologia que definiram. Acho que o ponto principal da Antropologia é que, diferentemente de outras disciplinas, não esperamos consistência na metodologia. A razão é que, para nós, o método também é algo que você aprende no curso da etnografia. Na verdade, tudo se baseia na sensibilidade, na compreensão de como uma população em particular funciona.

(Daniel Miller em “Notas sobre a pandemia: Como conduzir uma etnografia durante o isolamento social”, 2020)

A experiência metodológica que guiou o trabalho de produção desta tese se baseou na minha experiência de participação no NAVISUAL/PPGAS/UFRGS e no BIEV/PPGAS/UFRGS sob orientação das professoras Cornelia Eckert, no Trabalho de conclusão de curso em Ciências Sociais¹ e na Dissertação de Mestrado em Antropologia Social², e, no doutorado, sob orientação da professora Ana Luiza Carvalho da Rocha. Reafirmo isto pois a descrição da minha experiência de aprendizagem em antropologia passa pelo modelo de orientação acionado por elas. Por mais que haja questões de orientação individual existe uma experiência de grupo envolvida neste processo. Por diversas vezes apresentei resultados preliminares da pesquisa que estava realizando, contribuindo na formação de colegas mais novos e sendo formado permanentemente no cotidiano de grupos de pesquisa.

Logo, esclareço que baseio-me em três procedimentos metodológicos³ gerais incluindo: (a) observação participante nas ações de pintura de grafiteiros que tem como foco de formação e intervenção a cidade de Porto Alegre/RS e Lisboa/Portugal, utilizando-me, primordialmente, da etnografia de rua (Eckert&Rocha, 2013) nos três primeiros anos e da etnografia digital (Miller, 2020) no último ano de escrita em que o mundo foi atingido por uma pandemia de escala global. (b) Realização de entrevistas semi-diretivas com grafiteiros e

¹ Jogando com MCs: estilos de vida, performance e itinerários urbanos na Batalha do Mercado. (Abalos Junior, 2014) Acesso em <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/113113>

² Um porto em contradição : memória política, engajamento e revitalização urbana na proposta de requalificação do Cais Mauá em Porto Alegre-RS (Abalos Junior, 2017) Acesso em <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/157929>

³ Duas outras ferramentas de pesquisa foram usadas de modo não tão significativo como as apontadas: pesquisa em acervos pessoais de artistas e jornais de grande expressão da cidade e análises fílmicas.

mediadores culturais do *graffiti* e do muralismo, levantando narrativas biográficas, trajetória social, projeto de carreira artística, rede sociais e transmissão de saberes e práticas. (c) Uso de elementos da Antropologia Visual (som, vídeo e fotografia) e, através do método da convergência (Durand, 1984), a construção coleções etnográficas que contenham uma multiplicidade de imagens tanto dos processos de produção dos grafites, quanto de trabalhos finalizados.

As técnicas de pesquisa de observação direta, conversas, entrevistas, produção e pesquisa com imagens, acesso as memórias através da história oral e de pesquisa em documentos oficiais, são ferramentas que fazem parte do arsenal de possibilidades do antropólogo para dar conta de seus projetos e propostas de pesquisa. Margareth Mead (1979) já havia apontado que a antropologia em sua história e seu presente era uma disciplina de palavras. A prática da pesquisa etnográfica é parte de uma diligência científica que tem seu embrião na intimidade da relação entre pesquisadores e pesquisados. Já James Clifford pode ser entendido como um autor de grande influência na antropologia por chamar atenção ao caráter nativo das descrições de uma cultura. O autor salienta que a pesquisa etnográfica como caracterizante da antropologia é um método sensível e de intenso envolvimento intersubjetivo. Assim a observação participante é fundamentada na existência de um universo de significados compartilhados no qual emerge o ato compreensivo do pesquisador. Relacionada a uma ciência interpretativa a partir do encontro com o outro, a teoria antropológica traz a ideia de “campo” como algo fundamental na prática do antropólogo(a) no qual não há mais do que verdades parciais e relações políticas de representação da alteridade (Clifford, 1991, p. 34)

Dito isto, passo a descrever como se deu cada dimensão metodológica durante quatro anos de pesquisa. Tais percursos são carregados de particularidades, com a etnografia desenvolvida em Porto Alegre e Lisboa, e merecem uma descrição mais detalhada. As entrevistas foram realizadas com uma série de interlocutores seja abrigando o perfil de artistas, seja abrigando o perfil de mediadores que são gestores de projetos com *Street Art*. Já as coleções etnográficas abarcam etnografias feitas coletivamente e individualmente com a preponderância do papel da fotografia. Por fim, trago uma pequena experiência de como isso foi sistematizado em uma plataforma digital chamada “Story Maps” na qual busquei incluir algumas experiencia visuais que são produto da metodologia aqui empregada.

Etnografia de rua, fazer-cidades e práticas do espaço: trilhas metodológicas da pesquisa no meio urbano.

Dentre os caminhos metodológicos realizados nessa pesquisa, elegi desde os primeiros momentos a etnografia pensada na e da cidade (Eckert&Rocha, 2013). Em verdade, no doutorado dei prosseguimento ao modelo de etnografia que já havia operacionalizado na graduação e mestrado, porém agora com uma escala de interlocução maior. Como relatarei são muitos os contextos de observações possíveis quando falamos genericamente de arte urbana, sendo que o pesquisador necessita de um recorte e uma escolha frente às possibilidades que o campo oferece.

A inserção no contexto social objetivado pelo(a) pesquisador(a) para o desenvolvimento do seu tema de pesquisa o(a) aproxima cada vez mais dos indivíduos, dos grupos sociais que pertencem a seu universo de pesquisa. Junto a estas pessoas, o(a) pesquisador(a) tece uma comunicação densa, orientada pelas intenções de seu projeto. (Eckert&Rocha, 2013, p. 59)

O método etnográfico consiste na proposta metodológica adotada nas pesquisas antropológicas, recebendo uma abordagem qualitativa, concebida no final do século XIX, contrariando abordagens etnocêntricas, buscando a explicação dos fenômenos antropológicos a partir do ambiente em que se desenvolvem. Demanda por parte do pesquisador uma análise minuciosa e empírica a partir de abordagens *in loco* dos comportamentos e costumes das populações analisadas. Em uma pesquisa etnográfica demanda-se uma comunicação em nível de relação entre o pesquisador e a população que recai seu estudo, versando-se uma relação triangular entre observação, documentos e depoimentos dotados de alto grau de confiança e subjetividade, podendo acarretar problemas de trânsito entre os ambientes acadêmicos e o universo da pesquisa, exigindo uma dualidade na atuação do pesquisador etnográficos (Victória, 2000)

No que se refere a etnografia esta opção teórica e metodológica permite especialmente uma aproximação “a las situaciones investigadas en toda su complejidad y en el momento em que los acontecimientos suceden” (Marradi, Archenti y Piovani, 2010, p. 174). Este caminho me leva a pensar, a partir do campo de uma antropologia das sociedades complexas, a cidade em seu pluralismo de formas de viver a urbe, bem como o investimento em uma antropologia da e na cidade, buscando no universo heterogêneo e fragmentado do viver nas grandes cidades contemporâneas (Velho, 2013) a experiência de alteridade e as

múltiplas reciprocidades, a tensão entre estranhamento e familiaridade como elementos constitutivos da possibilidade de produção de conhecimento antropológico.

Neste contexto a etnografia nasce como um desejo etnográfico no acompanhamento de transformações na cidade vinculadas a presença de intervenções artísticas urbanas na cidade. Quem as faz? Qual a cena do *graffiti* na cidade? Onde estão as intervenções? Questões como estas acompanharam o processo inicial desta pesquisa na qual busquei me informar, já nos primeiros meses do doutorado, de toda uma cena de arte urbana heterogênea e historicamente presente em Porto Alegre. A exposição “*Carta ao Narradores Urbanos: etnografia de rua na Porto Alegre das Intervenções Urbanas*” relatada enquanto experiência de etnografia coletiva foi essencial no início deste percurso, pois me levou a criar buscar uma rede de interlocutores que permaneceram depois que o projeto coletivo terminou.

Dito isso, essa tese de doutorado é, sem dúvidas, uma continuidade do que foi a exposição na qual coloquei pra mim como objetivo a continuidade dos trabalhos que o Núcleo de Antropologia Visual havia realizado. Essa permanência de um projeto coletivo através de pesquisas de mestrado e doutorado não são incomuns no grupos de pesquisa, sendo inclusive fomentada pelos colegas que buscam ter conhecimento mais específicos dos trabalhos realizados coletivamente. Poderia citar algumas experiências nas quais essa continuidade se expressou, como na tese de doutorado de Roberta Simon (2017) inspirada pela exposição coletiva “*Etnografias Compartilhadas: narrativas visuais e sonoras do viver urbano em Porto Alegre*” (2016), assim como no trabalho de mestrado de Marina Bordin (2020) inspirada no projeto de etnografia coletiva “*Casa dos Leões: uma etnografia visual*” (2019).

O relato de tais casos se mostra esclarecedor no sentido de perceber as reminiscências que pesquisas coletivas tem em trajetórias individuais de investigação, o que considero ter se dado no meu caso. Desta maneira, por mais que as noções de autoria possam conviver no cotidiano acadêmico, considero esse trabalho passa por uma pesquisa que foi em muitos momentos coletiva na qual eu fui um integrante que buscou juntar as peças de um quebra cabeça e fazer disso um trabalho doutoral.

Esse modelo de etnografia realizado na cidade é uma ferramenta importante especialmente quando falo no acompanhamento dos “processos” das intervenções artísticas urbanas. Acompanhar grafiteiros em seus itinerários urbanos pela cidade de Porto Alegre e

não só realizar uma análise estética de seus trabalhos acabou se tornando um dos objetivos permanentes deste trabalho. Metodologicamente a etnografia de rua diz respeito ao acompanhamento de “experiências e prática cotidianas que o etnógrafo urbano compartilha em sua observação do outro que se desloca na cidade” (Eckert&Rocha, 2013, p. 22). Ao caminhar com artistas urbanos na cidade de Porto Alegre busquei uma aproximação dos seus gestos. A presença no instante das intervenções deu-me acesso a um ‘mundo gestual’ realizado por personagens urbanos que intervêm na urbe.

Uma premissa importante nesta opção metodológica é a de que, ao acompanhar os sujeitos de investigação nos seus circuitos pela cidade, “a cidade que nós conhecemos é a cidade da alteridade da pesquisa” (Eckert&Rocha, 2013). Logo a Porto Alegre que conheci, através da interlocução consentida com meus interlocutores, é a Porto Alegre dos artistas de rua. Isso se dá porque artistas urbanos caminham, uma adorável coincidência prática com o as caminhadas que são um procedimento metodológico chave na etnografia de rua

A técnica da etnografia de rua consiste na exploração dos espaços urbanos a serem investigados através de caminhadas em que o pesquisador está atento as variações das formas de ocupação do espaço, dos jogos de interação social e tensões no território. (Eckert&Rocha, 2013, p. 23)

Se o artista urbano é alguém que se desloca na cidade e, justamente por este fato tem uma visão muito particular do urbano, é muito proveitoso o uso metodológico desse modelo, pois permite um acompanhamento dos fluxos urbanos, locais de preferências de pintura, intenções, uso de materialidades, todas questões que levam a uma central: que cidade é essa pensada por esse artista urbano? Esse fazer-cidade (Agier, 2019) nos leva a pensar como o movimento é parte constituinte do cotidiano de quem intervêm na cidade e, mais que isso, como essa cidade é um “objeto virtual” (Lefebvre, 2009, p. 97) no qual o urbano imaginado, projetado, desejado, ultrapassa uma noção pragmática de cidade.

Para Agier (2019) é a relação de construção e desconstrução entre o campo de pesquisa e o objeto de pesquisa que torna possível um olhar antropológico sobre a cidade. É através das situações de interlocução do antropólogo com seus interlocutores que se funda o ponto de vista antropológico sobre a cidade, o “lugar” de onde se fala, o que restitui toda a potência analítica ao caráter relativo e subjetivo da etnografia. Tais perspectivas caminham juntas (uma metáfora adequada nesse contexto teórico e metodológico) com a ideia de etnografia de rua, pois as duas têm no movimento um fator essencial de análise. Porém,

enquanto o fazer-cidade se preocupa com as dimensões da “virtualidade” do urbano, a etnografia de rua tem uma atenção mais presente ao acompanhamento e ao “caminhar junto”.

Outra perspectiva que compõe esse quadro de influências do saber fazer de pesquisa etnográfica na cidade é a de De Certeau relacionada às práticas do espaço. Para o autor francês “o ato de caminhar está para o meio urbano assim como enunciação está para a língua” (De Certeau, 2003, p. 42), portanto há uma íntima relação entre passos e palavras o que torna interessante o acompanhamento etnográfico de interlocutores que caminham e falam⁴. Interessante perceber o valor dado às “práticas microbianas” como comer e caminhar na cidade, pois estas sobrevivem a um sistema urbanístico que deveria administrá-las.

A cidade que se organiza numa lógica espacial é composta de possibilidades e proibições representadas em fios de calçada, becos, placas e, não menos importante, muros. Para os praticantes da cidade isso se manifesta enquanto significantes espaciais cabendo ao etnógrafo urbano perceber quais são os sentidos dos espaços para si e para seus parceiros de pesquisa. Essa questão foi muito instigante pra mim ao conhecer artistas urbanos, pois conhece-los implicava em conhecer uma outra Porto Alegre por mim ainda desconhecida. Assim, conhecer pessoas e conhecer espaços se tornaram sinônimos em uma dialética na qual o “quem” e o “onde” se entrelaçam.

Dito isso, foi nesse contexto que iniciei o processo de mapeamento influenciado pelas questões de cartografia virtual via *Google Street View*⁵ que apresento no final deste capítulo. Me apropriando de ferramentas como o *software open access* “*Story Maps*” pude pensar na relação entre artistas e espaços. Considero este trabalho um tipo de produção visual em hipermídia que pode dar frutos e incluir mais mapeamentos e artistas. O que é demonstrado é somente um exercício inicial onde busquei relacionar questões de imagem e cidade tão fomentadas nos grupos de pesquisa que tive e tenho convívio.

⁴ Quando procurei artistas urbanos para conversar, busquei marcar dois momentos: um para entrevista em algum lugar fechado e confortável, outro de caminhada com estes sujeitos pela cidade. Por vezes estas duas intenções se davam no mesmo dia, por vezes em períodos distintos. Esse tipo de intenção de pesquisa fica clara na série documental “Narradores Urbanos” de Cornelia Eckert e Ana Luiza Carvalho da Rocha. Creio que de todas as produções das autoras e orientadoras essa foi a que mais me influenciou.

⁵ Cabe mencionar o trabalho de Heitor Frúguli e Bianca Chizzolini (2017) que fizeram uma pesquisa etnográfica via *Google Street View* na região central de São Paulo.

A relação entre etnografia de rua, fazer-cidade e práticas do espaço se dá de forma criativa e de muitas maneiras. As três ênfases apontam para uma metodologia atenta às questões dos movimentos e fluxos na cidade. Também levam em consideração o ato de caminhar como um elemento base da etnografia urbana. Contudo, as práticas do espaço se encontram dentro de um escopo teórico que diferencia a cidade praticada da cidade planejada (De Certeau, 2003) enquanto o fazer-cidade se atenta para as projeções de uma cidade que ainda não existe. Já a etnografia de rua aparece aqui com muita influência pelas questões do flâneur benjaminiano e da observação flutuante de Colett Pétonnet (1982). Portanto, estamos a falar de três formas de pesquisar a cidade com tradições distintas, mas que confluem neste trabalho de diferentes formas.

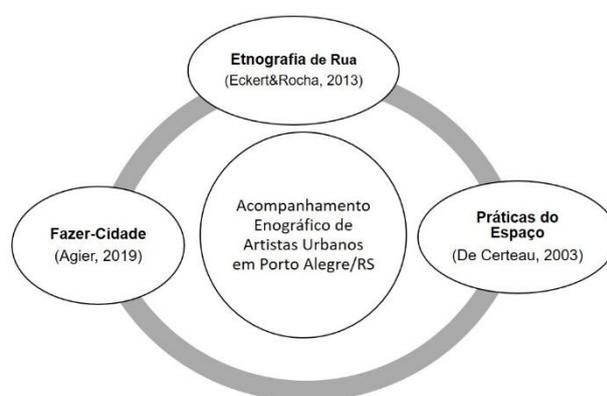


Gráfico 1: Escopo teórico e metodológico do trabalho de campo em Porto Alegre/RS

Esse modelo híbrido de metodologia de pesquisa na cidade foi acionado principalmente em Porto Alegre, seja na pesquisa coletiva realizada junto ao NAVISUAL/PPGAS/UFRGS, seja nas pesquisas nas quais acompanhei artistas urbanos sozinho. Cabe dizer que quando fui aplicar esse modelo de pesquisa em Lisboa, em 2018, não consegui conciliar tais opções metodológicas à nova realidade pelo fato do contato com os artistas ser mais difícil. Logo busquei adaptações nesse modelo. Quando fui instigado a pesquisar bairros atingidos por grandes projetos de *street art* (e não necessariamente acompanhar artistas) vi no que Ariel Gravano chamou de “Etnografias Barriales” (2002) um caminho metodológico interessante.

Em Lisboa a questão do entendimento dos bairros que estavam a ser pintados surgiu para mim como mais significativa do que a questão dos trajetos urbanos e trajetórias de

artistas. Porém isso não se tornou evidente desde o princípio, havendo uma certa insistência da minha parte em reproduzir esses aspectos metodológicos que já estavam dentro de uma zona de conforto do pensar a pesquisa em Porto Alegre. Inclusive creio que nos primeiros meses em Lisboa pude pensar uma continuidade dessa proposta quando busquei contato com as práticas de turismo vinculadas a *street art* nas regiões centrais. Como relatarei minha ida aos bairros sociais não foi imediata, antes dela voltei minha atenção às questões de globalização e turistificação da arte urbana na capital portuguesa.

Ao “pisar” nos bairros sociais, relativamente afastados das regiões mencionadas, me aproximei de outras metodologias mais focadas nas questões de pesquisa em bairros. Segundo Gravano (2002) há sentido nas narrativas dos habitantes dos bairros e a escuta de tais me pareceu um parâmetro essencial nessa nova empreitada longe das áreas centrais. Diferentemente do centro marcado por um crescente processo de gentrificação (Zukin, 2016), estes bairros são caracterizados por questões de etnicidade, envelhecimento e ainda mantinham relações vizinhança clássicas. Metodologicamente o autor argentino propõe a ideia de “etnografias de lo barrial” que propõe diferentes escalas de entendimentos de narrativas como as de moradores, gestores públicos, comerciantes, passantes, procurando desvendar como são construídas e alimentadas associações, identidades e tradições aos bairros.

Logicamente, num período curto de doutoramento sanduíche, não pude entrar tão a fundo numa pesquisa etnográfica sobre os casos de bairros estudados. Contudo pude estabelecer uma rotina de presença sistemática nessas regiões, o que revelou, em maior ou menor medida, a possibilidades de interlocução que iam desde moradores até gestores públicos que pensavam o desenvolvimento destes bairros. Tendo uma atenção direcionada ao tema das intervenções artísticas urbanas, a etnografia urbana, pensada da e na cidade (Eckert&Rocha, 2013), buscou entender as narrativas provenientes das transformações estéticas que passavam tais regiões e o sentido que as pinturas murais tinham para esse público.

As “dobras” e as (des)continuidades dos digital

Atualmente não há como pensar uma pesquisa etnográfica sem estar atento às repercussões que as dinâmicas do digital têm na vida dos grupos estudados. Em uma relação de mão dupla, há que se pensar, também, em como grupos culturais além de serem “afetados” por tecnologias digitais se apropriam a fazer usos criativos das mesmas. Nesse sentido Tom Boellstorff (2008) pensa o mundo digital como um mundo legítimo de cultura, trazendo um apelo aos etnógrafos para pensarem os mundos digitais em “seus próprios termos”. No que se refere a minha ida ao doutoramento sanduíche em 2018, em algum momento, acreditei que os laços que havia construído com os artistas urbanos de Porto Alegre iam ser momentaneamente deixados de lado nos meses que estivesse fora, crença que não se confirmou: em verdade as plataformas digitais como a do WhatsApp e Instagram incrementaram essa trama de interlocução de uma forma muito positiva.

É fato que minha ida a Portugal “valorizou” meus laços de pesquisa mais com os artistas porto-alegrenses. Nossos contatos diários pelo WhatsApp se tornaram cada vez mais frequentes por uma diversidade de motivos que passam pelo interesse destes artistas de viajarem a Lisboa (uma espécie de epicentro da arte urbana global) e busca de imagens de artistas gaúchos que já haviam ido a Lisboa e gostariam de ver fotografias de como estavam seus trabalhos. Ainda estariam lá? Havia sido apagados? Nesse momento foi importante ter lido um artigo de Glória Diógenes (2015) que, além de ter tido a experiência de pesquisa em Lisboa, coloca as questões das “dobras” entre a cidade material e o ciberespaço. Mesmo eu não tendo usado *blogs* para compartilhar minhas impressões sobre as artes urbanas lisboetas, as conversas constantes com artistas de Porto Alegre, me levaram ao vínculo digital de compartilhamento de imagens da cidade. Sobre essas relações entre o mundo urbano e sua virtualidade Diógenes coloca que

O ato de percorrer quase cotidianamente as ruas possibilitou-me ir identificando uma curiosa tela pictórica em suas reiteradas mutações. Os desenhos e letras que pareciam anunciar-se eram sucessivamente ilustrados e apagados nas paredes. O intento de situar, por meio da assinatura de seus autores, obras e inserções no ciberespaço, em alguns momentos parecia me colocar diante de uma cilada. O que via em um dia já no outro “sumia” dos suportes materiais da cidade e, por vezes, permanecia em cores nítidas nas páginas e sites de imagens organizados e divulgados por seus autores. Percebi que havia, entre as “cenas virtuais” e as cenas urbanas de *street art*, singulares planos intermitentes (Diógenes, 2015, p. 539)

Cedo percebi que as imagens da *street art* lisboeta que enviava aos meus interlocutores do outro lado do Atlântico surgiam como moedas de troca, se não isso (re)afirmavam acordos de confiabilidades já firmados antes do doutorado sanduíche. Entre 2013, período de pesquisa de Glória em Lisboa, e 2019, quando estabeleci residência temporária no bairro Martim Moniz, muitas diferenças haviam na pesquisa sobre ciberespaço. Uma primeira creio que seja a preponderância do “mundo dos blogs” (Máximo, 2006) que, aparentemente, não fazem mais parte de uma cena virtual que é muito mais voltada ao advento incomensurável de redes sociais como a do Instagram. Um segundo ponto que nos distancia seria o momento de atuação da Galeria de Arte Urbana (GAU): em 2013 o Bairro Alto e toda a região da Baixa Pombalina ainda eram o foco primordial de atuação desse órgão público, porém, desde de 2016, há um processo de descentralização das atividades através de iniciativas como a do Festival Muro. Por fim, nossas pesquisas confluem na curiosidade de articulações de “dobras” do urbano com o digital e na curiosidade de como arte urbana encontra seu espaço em diferentes plataformas materiais e digitais.

As etnografias do digital constituem um campo teórico e metodológico que opto por não adentrar profundamente, mesmo tendo feito a disciplina de Cibercultura com o Prof, Jean Segata que me inspirou na produção de um pequeno texto intitulado “*De onde vem os desenhos da cidade? Eu, o Fotolog e os monstros dentuços*” (2018). Depois da minha volta a Porto Alegre e da chegada de uma pandemia de grandes proporções ao mundo, o debate sobre o digital, que já era importante, se tornou ainda mais significativo. Quando realmente parei para escrever esse trabalho já vivia no meu apartamento em situação de isolamento social, porém não tinha o meu campo totalmente encerrado, estando necessitado de algumas entrevistas e possíveis acompanhamentos virtuais de atividades. Nesse sentido, a fala de Daniel Miller (2020) é esclarecedora no que diz respeito ao trabalho do etnógrafo em momentos de impossibilidade de estar em campo, o que se torna ainda mais factível para etnógrafos urbanos.

Portanto, seu método é algo que você aprende, não algo que já começa com você. Argumento que exatamente o mesmo se aplica on-line. E essa é a mensagem mais importante que gostaria de transmitir aqui. Quando usamos a palavra ‘método’ em Antropologia, geralmente a descrevemos como observação participante e alguns podem compreendê-la como aquilo que fazemos quando estamos em campo. Então, diriam, ‘se você só pode fazer isso on-line agora, talvez precise apenas efetuar muitas entrevistas, em vez de participar’. Quero sugerir exatamente o oposto: exatamente porque você estará trabalhando principalmente on-line, é necessário se concentrar ainda mais na observação participante, em vez de coisas como entrevistas. Por quê? Porque, como você deve perceber, há muitas oportunidades para a observação que agora não serão possíveis. Diante disso, o que você precisa fazer nessa espécie de

mudança para um novo regime é encontrar maneiras de compensar esse problema, ao prever um modo como fará seu trabalho de campo. (Miller, 2020, p. 03)

No caso desta pesquisa, seguindo o que é colocado por Miller, busquei ir além das entrevistas e relativizar – memorizando o cacoete antropológico - a ideia de “impossibilidade” do trabalho de campo. Em 2020, último ano de doutorado e tempo de escrita, vi meu trabalho de campo se tornar acessível em dois elementos. Primeiramente houve um aumento da rotina de envio e recebimentos de áudios (WhatsApp) com artistas urbanos que já havia tido contato anteriormente em tempos “normais”. Essa comunicação me permitiu fazer perguntas mais específicas sobre determinados temas, como memória, o que ajudou muito na construção do último capítulo deste trabalho. Em segundo lugar, houve um fluxo maior de trocas de imagens nas quais, pelo fato de estarem mais tempo em suas residências, os artistas puderam rever suas antigas e novas produções fotográficas e me encaminhar. Essas imagens enviadas pelos artistas urbanos compõem várias partes do texto deste trabalho. Se consegui resolver bem a questão do isolamento social e a pesquisa etnográfica, esse fato se deu por uma proximidade anterior com os sujeitos de pesquisa. Como coloca Miller (2020), o desafio da etnografia em tempos de pandemia é maior para quem ainda precisa construir as redes de um campo de interlocutores.

Acesso inicial ao campo e as entrevistas

Quando ainda estava projetando começar esse trabalho, li *Sociedade de Esquina* (1993) de Willian Foote White, talvez um dos livros mais importantes que fomentaram em mim idealizações de investigação. Sonhei com um Doc. Algum jovem grafiteiro que pudesse me levar ao centro das socializações de quem fazia esse tipo de prática na cidade. Quem seria o meu interlocutor chave? Em verdade, as coisas não se deram assim. Dentro da multiplicidade de artistas, espaços e organizações eu nunca consegui estabelecer um vínculo tão próximo como o de Foote White e Doc. Talvez por eu não pesquisar questões vinculadas à cultura e espaço de maneira tão forte, afinal quem pinta a cidade se caracteriza pelo movimento, apesar de ter locais de preferência. Gradativamente fui me acostumando com a ideia de que uma pesquisa feita antes da década de cinquenta em um gueto de Boston não pudesse ser “replicada” nos tempos atuais em Porto Alegre.

Contudo, a busca por vínculos mais profundos com interlocutores foi, é e continuará sendo uma premissa. As entrevistas que realizei primeiramente levaram em conta o projeto coletivo de etnografia urbana no qual eu estava inserido. Foi assim que conheci Tridente em 2017. Com um vínculo maior com as artes visuais, com formação acadêmica, Tridente nunca me disse não ser grafiteiro. Certo dia, quando Ricardo Campos ainda estava em Porto Alegre, fomos juntos ao atelier do artista no bairro Cidade Baixa. Tridente foi um interlocutor importante nesse momento inicial de pesquisa pois além de me contextualizar na cena do *graffiti* na cidade, que até então sabia muito pouco, me levou consigo para fazer pinturas, como foi o caso da abertura de uma Galeria a Céu Aberto no Centro Histórico.

Tridente, me indicou falar com André Venzon, importante agente do mundo das artes porto-alegrense, e com Ana Paulo Monjeló, artista curadora da Galeria a Céu Aberto. Essas indicações iniciais foram muito importantes nos passos iniciais da pesquisa coletiva “Cartas aos Narradores Urbanos”, que teve como interlocutores nos percursos de arte urbana que realizamos, justamente, esses três personagens de pesquisa. Foi assim que uma trajetória individual de pesquisa se iniciou extremamente vinculada a um projeto coletivo, que, aos poucos, fui aprofundando. Esse aprofundamento me distanciou de Tridente, artista que não tive mais contato, mas sigo nas redes sociais. Contudo, outra indicação de Tridente foi Trampo, o grafiteiro em atividade mais antigo da cidade.

Trampo mereceria um capítulo à parte nesse trabalho. Por ser formado em uma comunidade intelectual que tem um apreço pelo tema da memória, meu olhar para esse artista foi e é muito especial. Poderia citar os diversos momentos nos quais estivemos juntos, principalmente um dos primeiros quando eu e Ricardo Campos fomos a sua casa num dia de chuva na zona sul da cidade. Neste dia o entrevistamos por mais de duas horas em um bate-papo aparentemente infundável sobre arte, imagem e cidade. Talvez Trampo seja para essa pesquisa o que Doc foi para Foot White, guardadas as diferenças de espaço e tempo. Porém, não foram muitas as vezes que sai com o artista pelas ruas da cidade, o que pra mim sempre surgia como objetivo, mas sempre houve uma abertura por parte de Trampo em me indicar referências e espaços. No momento de pandemia nosso grau de comunicação aumentou e conversamos praticamente duas vezes por semana via áudios de *whatsapp*.

Portanto, posso dizer que a entrada em campo se deu no ambiente de uma pesquisa coletiva a ser relatada no próximo capítulo, elemento inicial desta rede de interlocuções que viria a crescer no ano de 2018. Uma primeira fase diz respeito ao ano de 2017, marcado

pela experiência coletiva de pesquisa junto ao NAVISUAL. Aponto uma segunda fase a partir de 2018 e até meados de 2019 que denota uma aproximação do pesquisador da segunda geração do *graffiti* em Porto Alegre que é quem domina a maior parte dos circuitos de *graffiti* que tive acesso. Por fim, o doutorado sanduíche representa outra fase em outro contexto de pesquisa no qual busquei interlocuções vinculadas à produção do Festival Muro.

Tendo em vista a heterogeneidade do campo cultural do *graffiti* e foco de pesquisa em práticas de produção, mediação e legalização, divido os meus personagens de pesquisa entre grafiteiros(as) e mediadores(as). Logicamente os primeiros são aqueles que de fato fazem intervenções na cidade e os segundos são aqueles gestores, curadores, articuladores da arte urbana que a pensam dentro de um rol de políticas urbanas e culturais. Também há uma divisão das entrevistas entre as que uso mais significativamente aqui e as que dão base pro trabalho, mas não tem um lugar especial no texto.

Inserção em campo em constituição de uma rede de interlocução no campo das intervenções artísticas urbanas

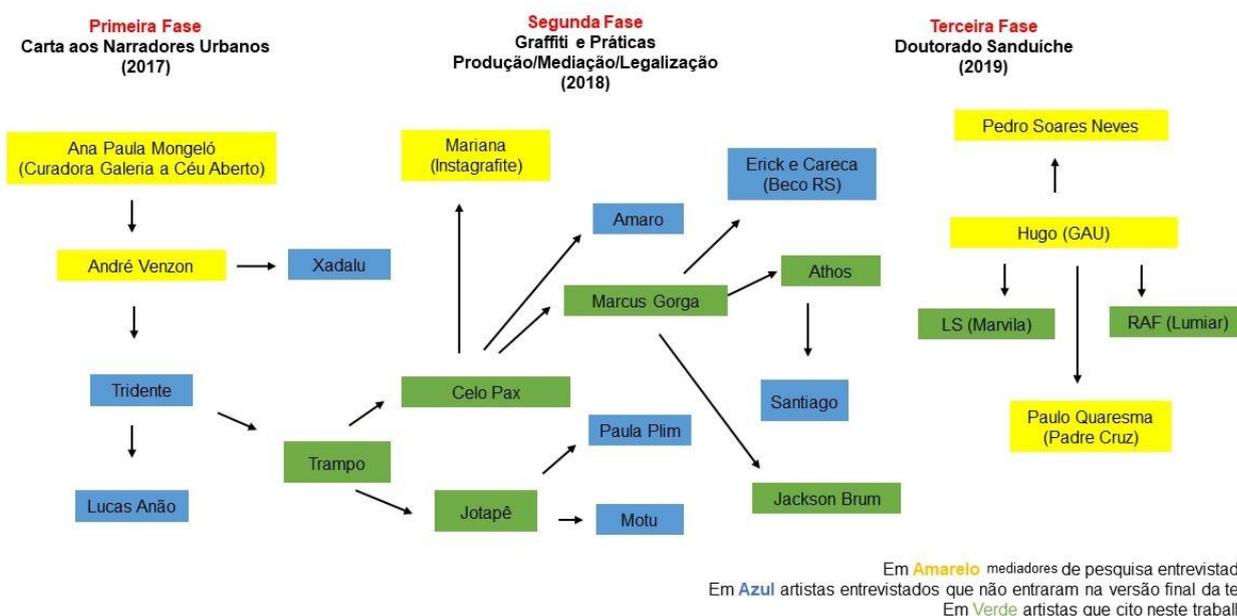


Gráfico 2: Sistematização da rede de interlocução dividida em três momentos.

No que se refere às técnicas das entrevistas semi-diretivas, este processo de investigação supõe um desenho metodológico flexível, aberto a incorporação de atores sociais emergentes que aparecem no trabalho de campo etnográfico (Guber, 2009). Portanto, o número de entrevistados não esteve definido a priori, realizando-se uma “construção progressiva na mostra” (Glasser y Strauss, 1967), mecanismo que permite adicionar casos ou unidades de análise não previstas, que resultem significativas.

Oscar Saez (2013) faz comentários sobre o uso das entrevistas em pesquisas de cunho e etnográfico e aponta para a importância da escolha dos entrevistados. No início do processo da entrevista é estratégico conversar com os interlocutores mais antigos na cena, pois estes podem trazer uma dimensão mais geral do campo de pesquisa. O que envolve também reconhecimento por parte do antropólogo frente as pessoas mais preponderantes do campo

Para dar um exemplo muito corriqueiro, há situações em que a entrevista é percebida como um reconhecimento da importância ou do saber de uma pessoa. Não deveríamos cair naquela tendência antiga de entender como dignos de entrevista apenas aqueles que o grupo designa como “os que mais sabem”, ou os líderes. Mas é evidente que não começar as entrevistas por eles pode ser uma falta grave de etiqueta, que pode causar problemas à nossa pesquisa e mesmo às pessoas que por qualquer motivo decidamos entrevistar antes. Os nossos interlocutores iniciais provavelmente podem nos guiar nessa tarefa, e suas ideias a respeito do método a seguir serão em si um dado importante, além de uma ajuda à prudência. (Saez, 2013, p. 160)

O processo da entrevista, por sua dimensão semidireta, inclui inicialmente a escolha de indicadores que futuramente me ajudariam na análise de conteúdo⁶. Estes indicadores construíram a base de um pré-roteiro flexível de entrevista e dialogam com três intenções básicas: I) Trajetória de vida do artista urbano, suas vinculações, sociabilidades, formações. Esse indicador dialoga com o processo de aprendizado dentro do NAVISUAL e do BIEV que busca pensar biografias⁷ através das narrativas e o diálogo sobre o tempo, metodologia chave em uma Etnografia da Duração (Eckert&Rocha, 2013). II) Redes de processos de comunicação, globalização, internacionalização das práticas do *graffiti*. Essa dimensão

⁶ Há muitos softwares bons que ajudam o pesquisador nesse processo, como o Nvivo, mas acabei por não os utilizar pela demanda de dados que eles me exigiriam e, também, pelo processo de aprendizado que teria que passar na organização do material. Resolvi trabalhar manualmente com o básico, mas sigo curioso no uso destas plataformas.

⁷ Mesmo não usando o conceito de “etnobiografias” aqui, há um uso recorrente dele dentro dos grupos que participo. O conceito tem por referência básica a produção visual do argentino Jorge Preloran (1982), mas também é atualizado nos trabalhos de Marco Antônio Gonçalves (2012)

dialoga com o projeto TransUrbArts de Ricardo Campos, que estive inserido. Por fim, o tema da memória do *graffiti* em Porto Alegre foi sempre algo buscado, visto a possibilidade uma publicação específica sobre isso⁸.

No exemplo abaixo podemos perceber como foram operacionalizados esses indicadores e quais os seus papéis na análise de conteúdo. A entrevista abaixo exemplificada foi a realizada com o grafiteiro Trampo, na sua casa na Zona Sul de Porto Alegre. Eu e Ricardo Campos fomos os entrevistadores e nos dividimos nas questões. O método de análise aqui é a decupagem, muito inspirado em produções de documentário em vídeo. A entrevista foi gravada e filmada e parte desse material se encontra no mapa interativo no final deste capítulo.

Entrevista com Luis Flávio Vitoja (Trampo)

Jose Luis Abalos Junior e Ricardo Campos

- Trajatória Social – Biografia e Projeto
- Tecnologias – Acessos e usos
- Cidade – Espaços de intervenção e modos de fazer.
- Redes – Instituições e Artistas Urbanos...
- Articulação – Galerização e museificação
- Questões Geracionais – memórias urbanas e historietas
- Crise – Ciclos da arte urbana
- Trabalho Autoral – Inspirações, referências e estratégias de renda
- Legalização – Processos de autorização e papel do estado
- Globalização – Chegada da informação e perspectivas globais
- Comercialização – Formas de renda, lojas e turismo...
- Materials – Não-Humanos, dispositivos técnicos e memória dos materiais

Minutagem	Categorias	Transcrição
10:40		Júnior: Primeiro eu queria te agradecer por nos receber e gostaria que tu falasse um pouco assim da tua trajetória né, eu sei que tem muitas coisas pra falar, tem muitos elementos que tu pode vir a contar, mas gostaria que tu fizesse assim, um recorte, dentro de alguma coisa que tu achasse interessante contar pra gente...
	<ul style="list-style-type: none"> Trajatória Social Itinerários Urbanos Novas Tecnologias – Quadradinhos + VHS Globalização da Informação Itinerários Urbanos Bom Fim Redes – Gariba Materials – Skate 	<p>Pois é, buéno. Bom, hoje eu tô com 45 anos né, comecei a sonhar com tudo isso quando eu tinha 14 né, minha mãe era artesã, trabalha com artesanato até hoje, então, de repente, a minha vertente artística veio daí. Eu nunca sonhei em ser artista, chegar onde eu cheguei né, nunca foi a minha meta, e me criei na zona norte de porto alegre, na Costa e Silva, um lugar periférico, sempre tive e tenho uma relação muito grande com a periferia, comecei a andar de skate nessa época, 1986/87, meu grande foco foi o skate, então, de repente a grande pesquisa da arte, de desenho, começou vir daí, skate, história em quadrinho, né, mas confesso que nem no colégio, nem era minha busca ficar desenhando. Desenhava até de uma forma bem espontânea, na classe... O universo do graffiti entrou na minha vida foi acompanhando os vídeos de skate da década de 80, em VHS, então aparecia lá os graffiti de Venice, na Califórnia, que ela é extremamente pintada até hoje, eles pintam lá com costume as paredes lá de Venice, então eu olhava aquilo e me fascinava, eu nem tinha noção que esse estilo, "ah, esse estilo nasceu em NY, que é wild style, que é throw up, que é isso, que é aquilo", não tinha nem noção disso, eu gostava era da estética, achava lindo as letras, então começava a gostar desse universo aí, nem tinha o apelido, na verdade meu apelido é trabalho, por que me apelidaram assim? Porque eu já trabalhava desde os... eu comecei a trabalhar no Zaffari como empacotador, com 14 anos de idade. Dificuldade financeira em casa, meu pai faleceu muito cedo, e aí eu tive que começar a me virar desde então. Então eu trabalhei no Zaffari, como empacotador, depois, através de um amigo do bairro, "boca braba", que minha mãe achava, ele me deu um contato: "O meu, nesse escritório aqui tão precisando de um office boy", minha mãe disse: "tu não vai porque esse cara é maconheiro", e eu peguei, teimoso, de uma forma bem desobediente, e fui, matei aula de manhã e fui, na rua Santo Antônio, e a mulher me perguntou: "tu conhece a cidade?", eu disse sim, mas eu não conhecia nada, eu conhecia só Assis Brasil, Farrapos e Centro, e eu disse sim e o cara que ia me treinar, eu abri o jogo né, disse: "meu, não conheço nada da cidade", então, comecei a trabalhar em escritório, em meados de 1985, e trabalhei lá até 1992, então, ali próximo, tinham as lojas de skate, e a Oswaldo Aranha, o Bom Fim, que era onde eu trabalhava. Nessa época o bom fim, 1986 até 1989, era uma efervescência cultural muito marcante, não só pra mim mas pra toda a classe artística de Porto Alegre, então eu fui contemporâneo do Piá da Ultramen, do Comunidade (Ninjitsu), toda essa turma aí que hoje são super consagrados, como grandes músicos, a gente se encontrava ali no Bom Fim... As paredes do Bom Fim tinham as suas marcas né, o Gariba, que é um artista plástico, hoje trabalha com computação, se não me engano, mas o Gariba foi um cara que pintou muito, com stencil, ele fazia punks, data's, e ícones da época pelas paredes. Eu olhava aquilo e dizia, eu peguei uma vez um papel vegetal e passei por cima assim, tipo pra imitar, isso eu tava ali com meus 15/16 anos, anos mais tarde depois ele ficou meu amigo, então eu fui me, foi se estreitando esse caminho, né, fui gostando desse meio. O skate, como eu falei, foi se aproximando à arte, porque o skate é arte pura, o shape do skate já tem um desenho, e esse desenho é passageiro, é efêmero total, ele não dura ali na tabua, não tem apego, tu escreve, faz e acontece ali no shape, eles se vai com a manobra, então, de repente, meu desapego com a arte começou aí também, com esse suporte né, do skate.</p> <p>Em 1992, eu fui convidado a pintar, ah, mas aí eu já pintava minhas roupas, nem se sonhava em ter esse termo de</p>

Tabela 1: As tabelas acima demonstram como se dá o processo de decupagem das entrevistas semi-diretivas. Os indicadores são separados por cores e a transcrição é feita em conjunto com a minutagem e a categorização conceitual dos trechos.

⁸ A ideia de escrita de um livro sobre a “memória do *graffiti* em Porto Alegre” segue viva através do meu contato com os interlocutores.

A ida para Portugal também alterou essa proposta de produção de entrevistas, visto que - por mais que tenha entrevistados grafiteiros como LS - o foco aqui eram conversas mais informais com moradores dos bairros e mediadores. Já a entrevista com mediadores sempre teve um roteiro adaptado a questões objetivas da entrevista, como é o caso da entrevista realizada com Mariana Bortoluzi produtora da plataforma “Instagrafite”. Estes pré roteiros não tinham um padrão base, mas direcionaram-se sempre nos conhecimentos do agente social entrevistado sobre os processos de produção, mediação e legalização do *graffiti*, assim como não deixavam de conter elementos ligados às trajetórias individuais e coletivas dos(as) entrevistados(as).

Não poderia deixar de comentar que no último ano de doutoramento e de convivência com a pandemia materializada no distanciamento social, essas entrevistas se tornaram de certa forma mais possíveis. Em alguns casos fiquei relativamente impressionado com a abertura que alguns interlocutores para diálogo, elemento não presente nos três anos anteriores. Esses diálogos se deram de duas formas aqui. Primeiramente por chamada de vídeo em plataformas como *Skype* e *Google Meet* que permitiram um diálogo mais aprofundado sobre questões como a memória do *graffiti* na cidade. Em segundo lugar por áudios no *WhatsApp* onde foi possível adentrar questões específicas vinculadas aos indicadores mencionados.

As coleções etnográficas e o método de convergência

Uma terceira dimensão metodológica utilizada nesta pesquisa, e não poderia ser diferente visto a comunidade de conhecimento em qual me insiro, é o uso, gestão, colecionamento e disponibilização de imagens multimídias. Em nenhum momento de pesquisa deixei de produzir imagens. A própria delimitação e conhecimento gradual de um campo de pesquisa me levou a elevar a imagem ao maior dos patamares e a certeza de quem não há como pesquisar intervenções artísticas urbanas sem pensar na imagem. Nesta questão referencio a antropóloga Anna Grimshaw (2001), que, discutindo o campo da antropologia visual, defende a tese de que o uso da imagem na escritura etnográfica implica, por parte do pesquisador, a adoção de determinadas tradições de pesquisa e de observação da vida social, que a autora chama de “ways of seeing” a realidade social.

Seguindo a tradição teórico metodológica de articulação entre os temas da cidade e da imagem faço a opção pela investigação das imagens presentes nas narrativas (orais, literárias, fotográficas, iconográficas) sobre a estética urbana e os processos de transformação advindos através de políticas públicas urbano culturais. A antropologia visual, associada a etnografia da e na cidade (Eckert & Rocha, 2013), diz respeito a técnicas e ferramentas de percepção antropológica que podem contribuir no acompanhamento das estéticas e das gestualidades de artistas urbanos. A apresentação de imagens em narrativas visuais, busca contribuir para novas formas de escrita que ultrapassem a dimensão bidimensional do texto escrito.

Ao longo da realização desta pesquisa busquei construir coleções etnográficas especialmente de fotografias, as quais conformaram um arcabouço de dados multimídias representados em narrativas visuais. Estas fotografias foram produto das fases delimitadas na pesquisa, como apontado na tabela 1, e variam em termos de modelo de etnografia (coletiva e individual), equipamento utilizado⁹ e contexto de produção fotográfica. Apesar de tais variabilidades as imagens se conectam através da produção de coleções etnográficas que seguem o modelo proposto pelo Banco de Imagens e Efeitos Visuais (BIEV/PPGAS/UFRGS) inserindo-se em um projeto matriz, com categorias e palavras-chaves, a ser disponibilizado na web¹⁰.

Importante pontuar que a própria noção de “etnografia rua” pode incluir o elemento da “câmera na mão”, pois esta técnica consiste na exploração dos espaços urbanos a serem investigados através de caminhadas de observação dos territórios. Os recursos audiovisuais aqui são uma base de apoio ao etnógrafo urbano que busca uma inserção e uma interação no campo pesquisado

⁹ Como relatarei, uma nova câmera comprada em Lisboa foi essencial na produção das imagens aqui contidas. Antes disso utilizei-me das câmeras emprestadas pelo Banco de Imagens e Efeitos Visuais, ou, do meu celular.

¹⁰ É um projeto em andamento no BIEV a disponibilização de acervos multimídias dentro das políticas de restituição do patrimônio etnográfico. As coleções de imagens apresentadas nessa tese futuramente farão parte dos materiais a serem acessados através do site do grupo (<https://www.ufrgs.br/biev/>)

O uso sistemático da câmera fotográfica ou da câmera de vídeo nas caminhadas por estas ruas objetiva a reconstrução de uma narrativa a partir da própria temporalidade do registro da imagem no instante em que o acontecimento se desenrola sob nossos olhos, o que desencadeia a presença de outras imagens que nos habitaram em momentos e situações anteriores quando o olho que registrava não era o da câmera, mas o olho humano repleto de pequenas impressões mnésicas, experiências sensoriais, evocação afetiva de imagens de outras cenas urbanas, em outros bairros, cidades e países. (Eckert&Rocha, 2006, p. 2)

O método da convergência é a base para o processo de classificação estrutural dos símbolos que consiste em “um método tanto pragmático quanto relativista de observar a convergência de vastas constelações de imagens, mais ou menos estáveis e regulares, estruturadas por certo isomorfismo de símbolos”. (Durand, 1984, p. 33). Entre as pertinências deste método de trabalho com imagens proposto pelo Banco de Imagens e Efeitos Visuais está a pesquisa do simbolismo das imagens no interior de núcleos de significações, sem reduzi-las ao meio físico e social de onde elas se originam, assim como a extração de formas simbólicas de contextos etnográficos dentro do processo especulativo (registrar, relatar, captar). A adesão do antropólogo ao dinamismo criador das imagens se associa ao trajeto de produção, geração e circulação de coleções de imagens reunidas em núcleos de significações. A imagem ao ser produzida com-forma (forma algo com) outras de seu universo de produção denotando o reconhecimento de um acordo na origem de constelações simbólicas e no plano da imaginação criadora.

A descoberta dos isomorfismos dos símbolos (semelhança entre formas que permite relação de correspondência) associa-se a “imaginação criadora do antropólogo” (Eckert&Rocha, 2000) no ato de devagar no interior das imagens que tem à disposição na busca por protocolos normativos estáveis na configuração das formas das imagens reunidas em um acervo, que por sua vez são agrupados em torno de esquemas que Durand aponta como “estruturas” ou “bacias semânticas”. Não há dúvida que no processo de categorização das imagens em coleções há um processo de domesticação dos seus sentidos. Para Henri Wallon¹¹ estas categorias postuladas nos processos de construção de constelações de imagens são essencialidades do pensamento na construção de relações. O que nos interessa aqui perceber é que estes núcleos de sentido são dinâmicos não só pelo seu

¹¹ Para este autor a escolha de elementos privilegiados no interior da pluralidade da realidade percebida se relacionam a “afetividade” que envolve a produção de imagens. A afetividade estaria assim relacionada a capacidade do pesquisador em ser afetado no processo de pesquisa e as categorias de escolha se vinculam a este processo de recorte da realidade num contexto de pluralidade semântica das imagens.

processo de transformação que diz respeito à permanência do antropólogo em campo, mas também indispensáveis para todo processo de construção do conhecimento.

Como grupos diferentes de imagens heterogêneas podem nos direcionar para uma forma de conhecimento? Só conseguimos responder tal questão a partir do entendimento de que formar coleções implica compreender os fluxos simbólicos (semantismo dos símbolos) das imagens como parte integrante do fluxo da vida social. Quanto mais imagens consteladas mais direções e meios de acesso para a consciência acessar. Assim podemos pensar que as coleções de imagens, dentro de uma proposta de construção de esquemas figurativos, têm um caráter estético e cinematográfico. O primeiro relaciona-se às imagens reunidas em certos núcleos conforme certos pontos de condensação simbólica (pensamento que pensa algo). Já no aspecto cinematográfico (movimento de um pensamento que pensa pensando algo) as imagens gravitam desde o movimento do pensamento coletivo em direção a matéria das coisas afetadas pelo tempo.

O método da convergência como ferramenta teórico-metodológica é parte da Etnografia da Duração (Eckert&Rocha, 2013) no qual o antropólogo desprende-se da vida vivida que deu origem a produção de suas imagens e integra-se em um fluxo de imagens cuja a movência é a forma de compreensão. Toda a imagem produzida em uma pesquisa que se filie a Etnografia da Duração pensa a função simbólica da imagem e vai além daqueles e daquilo que a gerou. Isto se dá em um processo dialético no qual a imagem por um lado conserva em sua forma as pistas dos gestos, intenções, motivações de quem a fabricou e, por outro, ativa a imaginação criadora de quem a contempla. Assim a Etnografia da Duração “propõe o estudo das imagens que conformam o universo psíquico, social e cultural do próprio antropólogo, das imagens que ele consome, das imagens do outro e de sua cultura que o atravessam e das imagens que o constituem e, por isso mesmo, o escapam” (Eckert&Rocha, 2013).

Por fim, como já abordado, a etnografia da duração se situa como parte dos estudos de memória coletiva, principalmente, quando seus jogos se compõem com a agitação espaço-temporal das modernas sociedades complexas. Tanto o símbolo como anterioridade tanto cronológica como antológica de toda produção, geração, circulação de imagens, quanto a gênese recíproca entre gestos subjetivos pulsionais do humano e as intimidações objetivas do mundo material que o cerca de imagens estão no centro do debate.

Contando histórias com imagens

Este debate teórico conceitual se faz necessário pela contextualização da metodologia empregada neste trabalho e pode ser sistematizado em uma questão que me acompanhou durante o processo de produção e colecionamento de imagens: que histórias poderiam ser contadas através do meu conjunto de imagens colecionadas? Se imagens de intervenções artísticas urbanas, em Porto Alegre e em Lisboa, fazem parte de narrativas construídas através de núcleos de sentido, as trago aqui de duas formas: as que aparecem relacionadas ao texto da tese e as que busca sentidos por si só, organizadas em uma segunda tomo especial para apresentação de narrativas fotográficas.

O primeiro caso nos leva a debater questões importantes na antropologia visual como a ideia de representação (Gonçalves, 2009; Novaes, 2008). Aqui esse trabalho assume o desafio de expor imagens que dialoguem com as palavras, num fluxo contínuo que não se associa somente uma descrição textual e visual. Cabe ressaltar a importância das imagens não como mera ilustração, mas como elementos que revelam aspectos, por vezes ocultos quando somente analisados numa perspectiva textual. Isso significa que “levar as imagens a sério” (Samain, 2012) nos dá um duplo trabalho: um relacionado ao objeto de pesquisa, outro que diz respeito ao trabalho das imagens. Ao escrever sobre e fotografar intervenções artísticas urbanas, este duplo trabalho, parece ser mais significativo levando em conta os imponderáveis estéticos e éticos provenientes da fotografia no campo das artes urbanas¹².

Contudo durante os quatro anos de pesquisa obtive uma extensa produção fotográfica com cerca de 3 mil imagens que não caberiam, e talvez desvirtuassem o sentido dos seus usos enquanto narrativa, se as colocasse diretamente no texto da tese. Dito isso optei pela produção de uma segunda tomo especial para apresentação de narrativas visuais. Esse segundo trabalho segue a lógica de divisão de capítulos da tomo principal, buscando contar histórias a partir de Porto Alegre e Lisboa. Este trabalho tem uma organização própria distinta desta Tomo I.

Toda organização do acervo se deu dentro do que dentro do BIEV chamamos de “projeto matriz” que abriga categorias e palavras-chaves de pesquisa condensadas em uma diversidade de suportes de produção visuais possíveis. Portanto, todas as produções dos

¹² No capítulo 7 há uma quantidade maior de imagens em articulação ao texto, principalmente no subcapítulo denominado “As cores da Turistificação”. Isso se dá por uma opção de valorizar o uso da imagem relacionada aos diários de campo expostos nesse momento.

estudantes de graduação, mestrado e doutorado vinculados ao grupo buscam dialogar com o que é proposto no projeto matriz. As imagens por mim produzidas se enquadram dentro de uma lógica de banco de conhecimento no qual, em um momento inicial, elegi duas categorias fundamentais nas quais se encaixam toda a produção visual da pesquisa: *formas de sociabilidade e estilo de vida*.

Formas de sociabilidade se refere diretamente a George Simmel (2006) em que aborda que determinadas experiências da vida cotidiana podem ser apontadas como exemplos de socialização. Preocupado com a questão de “como a sociedade se mantém?” o autor alemão elabora uma espécie de estudo dos jogos sociais de interação e do formalismo, pois acredita na tendência de formalizar temporariamente determinados tipos de relação. Neste sentido, essa categoria se articula com minha produção visual no sentido de captar momentos de interação coletivas entre sujeitos que intervêm na cidade.

Já a noção de estilo de vida se articula há várias outras tendências teóricas¹³ nas quais eu me filio a Gilberto Velho (2013) ao pensar trajetórias individuais e campos de possibilidades. Isso se dá pela perspectiva de antropologia urbana e antropologia das sociedades complexas adotada pelo autor. Se intervenções urbanas são pensadas na e para a cidade, além de categoria abarcativa de estilos vida, foi necessário aqui pensar estilos de vida localizados em um local específico da sociedade moderno contemporânea: a cidade.

Na busca de uma terceira classificação, em março de 2020, levando em conta um aumento significativo das pesquisas sobre intervenções artísticas urbanas dentro dos grupos de pesquisa, propus uma nova categoria de pesquisa que denomino inicialmente de “*Processos Criativos*” que poderia abrigar produções visuais de pesquisas que versem sobre as relações de arte e cidade. Essa inclusão merece ser mais estudada, porém faço o exercício do seu uso buscando novas articulações no projeto matriz do BIEV.

¹³ Não poderia deixar de citar a importância de Pierre Bourdieu a este debate, principalmente nos estudos de gostos de classe e estilos de vida (1983).

Proposta de nova categoria no banco de conhecimento do BIEV

ACERVO FOTOGRAFICO	Ambientalização	04/01/2020 10:51	Pasta de arquivos
ACERVO SOM	Consumo	04/04/2017 13:24	Pasta de arquivos
ACERVO TEXTO	Cotidiano	04/01/2020 10:51	Pasta de arquivos
ACERVO VIDEO	Crise	04/01/2020 10:51	Pasta de arquivos
CADASTRO NO BANCO E FORMATOS	Estilo de Vida	04/01/2020 10:51	Pasta de arquivos
COLEÇÕES	Etnografia da Etnografia	04/01/2020 10:51	Pasta de arquivos
DOC DIVERSOS	Formas de Sociabilidade	04/01/2020 10:51	Pasta de arquivos
DVD	Gestualidades	09/10/2018 23:59	Pasta de arquivos
FINAL CUT	Historia da Antropologia	04/04/2017 13:24	Pasta de arquivos
	Instituições	04/01/2020 10:51	Pasta de arquivos
	Itinerários Urbanos	04/01/2020 10:51	Pasta de arquivos
	Memorial Biev	04/04/2017 13:24	Pasta de arquivos
	Patrimônio	04/01/2020 10:51	Pasta de arquivos
	Processos Criativos	04/01/2020 10:39	Pasta de arquivos
	Ritmos Temporais	04/01/2020 10:51	Pasta de arquivos
	Trabalho	04/01/2020 10:51	Pasta de arquivos
	Trajatórias Sociais	04/01/2020 10:51	Pasta de arquivos
	Visão de Mundo	04/01/2020 10:51	Pasta de arquivos

Gráfico 3: Modelo de organização do “projeto matriz” do BIEV. A esquerda vemos a divisão por tipo de suporte. A direita vemos as categorias onde a diversidade de pesquisas construída junto ao núcleo de encaixam. Em destaque uma nova proposta de categoria.

Palavras-Chaves

Circuitos artísticos urbanos	04/01/2020 10:55	Pasta de arquivos
Estéticas	04/01/2020 10:49	Pasta de arquivos
Eventos Artísticos	04/01/2020 11:02	Pasta de arquivos
Gestos	04/01/2020 10:47	Pasta de arquivos
Materialidades Artísticas	04/01/2020 11:03	Pasta de arquivos
Memória Artística	04/01/2020 10:42	Pasta de arquivos
Mulheres artistas	04/01/2020 11:03	Pasta de arquivos
Mundo das Artes	04/01/2020 11:00	Pasta de arquivos
O livro do Artista	04/01/2020 10:54	Pasta de arquivos
Sociabilidades Artísticas	04/01/2020 10:55	Pasta de arquivos

Gráfico 4: Propostas de palavras-chaves dentro do núcleo de sentido “Processos Criativos”. No caso dessa pesquisa, creio dialogar com estéticas, gestos e memória artística.

Desta forma, ao pensar uma nova modalidade de classificação, não deixei de dialogar com as dimensões propostas em “formas de sociabilidade” e “estilos de vida”, apenas incluí mais um elemento na qual produzo uma constelação de imagens mais ampla e relacionada com meu objeto de pesquisa. Em contato com as professoras orientadoras e mentoras do projeto e em diálogo com os estudantes que se debruçam sob o tema da arte e cidade, projeto uma consolidação dessa dimensão no projeto matriz e talvez essa experiência (não a primeira pesquisa¹⁴) seja uma sistematização de uma categoria para estes determinados fins.

Dito isso, a tabela abaixo aponta uma média de quantidade de material coletado em quatro anos. Os documentos estão organizados em suas devidas categorias nas quais contam histórias sobre processos criativos, formas de sociabilidade e estilos de vida. Há também uma divisão por mídia utilizada na qual, além das clássicas (fotografia, som, vídeo e texto), incluo as questões de desenhos¹⁵ que também são parte desse acervo. Esse levantamento de dados é importante por mostrar a preponderância que a fotografia tomou durante o processo pesquisa frente a outras mídias possíveis. Portanto, cabe salientar minha inspiração em Luiz Eduardo Achutti (1996) e seu trabalho com a ideia de fotoetnografia¹⁶, mesmo que não faça um uso da proposta desse autor nesta pesquisa. Também saliento outros pesquisadores importantes como Elizabeth Edwards (1996), John Berger (2017), Susan Sontag (2004) e Eckert&Rocha (2015) que me fizeram ter um olhar apaixonado pelas possibilidades que a fotografia deu para essa investigação.

¹⁴ Não é novo o interesse de pesquisa sobre intervenções artísticas urbanas no NAVISUAL e no BIEV. Há a experiência de Thais Cunegatto (2008) que realizou uma “etnografia da pintura de paisagem de Porto Alegre” no seu Trabalho de Conclusão de Curso em Ciências Sociais. Nota-se um aumento exponencial desse tipo de proposta após o pós doutorado das professoras formadoras em Berlin (2016) o que fomentou a vinda de Ricardo Campos a Porto Alegre e a produção do projeto “Cartas aos Narradores Urbanos: etnografia de rua da Porto Alegre das intervenções artísticas” (2017). Desde então, os núcleos de pesquisa cada vez mais vêm abrigando pesquisas sobre arte e cidade, como a minha propriamente, a de Fabrício Barreto (2018), Leonardo Palhano Cabreira (2018), Marielen Baldissera (2020) e Thayane Tavares (2019).

¹⁵ Sobre antropologia e desenho uma referência é o trabalho de Karina Kuschnir (2016). Também tive a oportunidade de conviver com colegas que desenham maravilhosamente, como Thayane Tavares que, além de ser uma referência teórica, contribuiu com uma ilustração no capítulo três.

¹⁶ Tive a oportunidade de entrevistá-lo em parceria com a professora Rumi Kubo em 2016. Nessa entrevista relatou-nos sua trajetória enquanto fotógrafo e antropólogo e como foi o impacto da chegada da fotografia digital em um contexto analógico.

	Formas de Sociabilidade	Estilos de Vida	Processos Criativos	Total
Fotografias	55	150	2 400	2605
Texto	130	180	250	560
Vídeo	12	70	122	204
Som	8	22	25	55
Desenhos	0	5	25	30
Total	205	427	2822	3454

Tabela 2: Distribuição do banco de conhecimento entre mídias e categorias.

Um mapa digital: Porto Alegre por seus escritores urbanos

Neste capítulo inicial busquei descrever a metodologia e as técnicas de investigação qualitativas que estão presentes nesse trabalho. A pesquisa etnográfica da e na cidade, entrevistas e construção de coleções etnográficas fazem parte de um arsenal de possibilidades por mim aprendido nos grupos de pesquisa e formação que participei. Meu objetivo foi sempre (re)pensar as articulações criativas entre a antropologia visual e da imagem, antropologia urbana e antropologia da arte. Um detalhamento metodológico maior aparecerá na própria escrita dos capítulos onde procurei deixar explicitadas minhas intenções nos seus usos.

Uma possível amostra das articulações entre imagem, cidade e arte que desenvolvi nesses quatro anos foi a criação de um trabalho em uma plataforma chamada “*Story Maps*” no qual descrevo a relação entre artistas e espaços da cidade. Neste trabalho, busco trazer o olhar que artistas urbanos e coletivos têm sobre as regiões mencionadas, partindo do princípio de que há um vínculo entre subjetividade e cidade. Bom Fim, Centro Histórico, Partenon, Restinga, Cidade Baixa e Restinga são os bairros que trago como exemplo articulando imagens e vídeos e gifs as narrativas dos artistas urbanos.

A construção dessa plataforma teve início e inspiração no projeto das Cartas aos Narradores Urbanos (2017) e seguiu caminho próprio daí em diante. Poderiam ser anexados outros lugares, narrativas e espaços, mas preferi manter os mesmos que havia apresentado na banca de qualificação em 2018, justamente pelos comentários de não deixar o trabalho muito amplo e extenso. Espero dar prosseguimento e continuar alimentando essa plataforma

com dados, pois os próprios artistas fazem essa demanda e ela acaba se mostrando como um bom caminho de restituição, com os devidos cuidados no uso da palavra (Eckert&Rocha, 2014), dessa investigação.

Link de Acesso

https://uploads.knightlab.com/storymapjs/4ed8f18e56e012677969314ca514df88/porto-alegre-por-seus-grafiteiros/draft.html?fbclid=IwAR2XAUF_b0DCBib8PrXRednVetxNsF-A4mSpNw94fQ5GuT9Bak8qUwvQG2g

Capítulo 2

(Per)seguindo a cor: a Carta aos Narradores Urbanos

Era março de 2017 e eu ainda não havia decidido, de fato, o que estudaria no doutorado¹⁷. Trago aqui um pequeno relato de como foi meu acesso ao tema das intervenções artísticas urbanas, e mais especificamente ao *graffiti*, na cidade de Porto Alegre. Esse trajeto de inserção em campo diz muito sobre a experiência coletiva do Núcleo de Antropologia Visual (NAVISUAL/PPGAS/UFRGS) que produziu a exposição “*Cartas aos Narradores Urbanos: etnografia na Porto Alegre das intervenções urbanas*” que teve sua abertura no saguão da reitoria da Universidade Federal do Rio Grande do Sul em dezembro de 2017.

O ano de 2017, meu primeiro ano de doutorado, iniciou-se com esta proposta de exposição. Lembro que nas reuniões do NAVISUAL a ansiedade, pelo menos de minha parte, era grande, pois a esta altura, depois de uma conversa com a orientação, já havia decidido ter como tema de pesquisa o que trago aqui. Logo, fiz a frente nos passos iniciais dessa proposta expográfica coletiva buscando conhecer os artistas urbanos da cidade. Na verdade, não conhecia ninguém. Nunca fui um sujeito que teve experiência pessoal de vida com o *graffiti* e nunca, sequer, conheci alguém que tivesse. Como se inserir neste campo? Lembro-me bem que sonhava com uma interlocução consentida e até em aprender a grafitar.

Meu primeiro movimento de pesquisa inicial diz respeito a uma curiosidade que eu tinha relacionada ao muro da Avenida Mauá. Minha orientadora, percebendo minha “ruptura” com o tema da dissertação por mim produzida¹⁸, sabidamente alertava-me “não podemos pensar em ruptura, mas em continuidades e descontinuidades”. Foi assim que surgiu o interesse por saber mais das intervenções contidas no Muro da Mauá: por um lado essa curiosidade ligava-se a uma continuidade do meu trabalho de mestrado, por outro representava uma dimensão nova de trabalho. Foi um muro que me levou a campo e me fez conectar experiências de pesquisa. Já havia estudado um pouco de sua historicidade,

¹⁷ Em um momento de incertezas montei um projeto para estudar o tema da presença dos japoneses da região sul do Brasil trazendo temas como cidade, memória e migração. Porém com a proposta da exposição e com a vinda do professor Ricardo Campos a Porto Alegre investi no tema das intervenções artísticas urbanas.

¹⁸ Na dissertação estudei o tema das transformações ligadas a área portuária de Porto Alegre. Busco demonstrar no decorrer deste trabalho que a ideia de um “reestabelecimento de uma relação dos habitantes da cidade com o porto” não é consensual, mas contém diversas controvérsias políticas que busquei evidenciar através da etnografia.

quando havia sido construído e os debates atuais da cidade sobre como ele representaria uma barreira entre a cidade e o rio.

Então foi no mês de abril de 2017 que eu investi meu tempo em saber não só quais eram os movimentos de ativismo políticos que se mobilizavam contra e a favor do muro, mas também em saber quais eram as origens das intervenções em *graffiti* ali localizadas. Descobri que a pintura atual do muro dizia respeito a um projeto realizado em 2014 financiado pelo Banco Santander e que teve a curadoria do artista André Venzon. Logo, procurei André para saber mais sobre as motivações da pintura deste muro e de como tinha sido esta experiência de curadoria. O interessante aqui é que já pensava, junto a professora Cornelia Eckert e a equipe do NAVISUAL, em possibilidades de circuitos pela cidade onde pudéssemos caminhar e realizar uma experiência de etnografia de rua coletiva. Certamente um percurso do Centro Histórico que passasse pelo Muro da Mauá era de essencial importância, mas os outros percursos nem eu, nem a equipe, fazíamos muita ideia.

Quando procurei André, no dia 26 de Abril de 2017, fui a seu ateliê que se localiza no Quarto Distrito de Porto Alegre bem ao lado de pontos de tráfico e prostituição típicos da região que passa por fortes processos de transformação. Fiquei curioso pela estrutura dos prédios das inúmeras velhas indústrias e pela questão da arte urbana presentes nas ruas e esquinas. André foi muito cordial ao me atender preparando um café e levando-me para conversar em seu ateliê que se localiza em um segundo piso de uma borracharia no qual seu pai é o dono. O espaço é enorme. São muitas obras de artes, caixas, projetos inacabados em uma espécie de exposição permanente. Um espaço muito rico visualmente. Sentamos um de frente para o outro em uma mesa nos moldes de uma entrevista informal. Porém, meu objetivo principal da conversa com ele não era uma entrevista na qual procurasse sistematizar sua trajetória como artista, mas sim, pelas suas relações com artistas e conhecimento da arte de rua, o que gostaria que ele me ajudasse era na mediação e sistematização de futuros “trajetos da arte urbana em Porto Alegre”. Segue uma parte deste diário de campo na qual fiquei bastante instigado ao reler

A verdade é que uma conversa que era para ter foco na mediação com grafiteiros que pudessem acompanhar o NAVISUAL em uma saída de campo acabou se tornando uma entrevista para pesquisa de doutorado. As coisas se articulam de forma espontânea. Penso neste próximo mês de maio (2017) como um possível capítulo da tese. Planejo acompanhar o dia a dia de Ricardo no Brasil. Planejo acompanhar minuciosamente a produção e mediação das saídas de campo. Nesta conversa com André percebi que precisaria de outros momentos com ele nos quais temas como a trajetória social do artista pode vir a ser o tema que nos faz sentar juntos. (Diário de campo, 26 de Abril de 2017)

Desde então esse capítulo foi projetado para aqui estar e foi uma das primeiras certezas dessa tese. Por mais que muitos outros assuntos surgissem¹⁹, insisti com a André na produção de circuitos, espaços de visualidades marcados pela arte urbana, para caminhadas coletivas. Por fim, fechamos um projeto de saídas de campo com o qual ficamos, os dois, empolgados. Após alguns momentos de reflexão e debate sobre trajetos urbanos, artistas, bairros, que contemplem intervenções artísticas na cidade propomos quatro possibilidades. Estes percursos podem ser relacionáveis no sentido de se sobrepor em alguns espaços, o que nos dá a possibilidade logística da caminhada em mais de um percurso por saída de campo. São eles: Perimetral, Cidade Baixa, Quarto Distrito e Centro Histórico.

Neste processo de construção apostamos na importância de dois personagens que “caminhem juntos” e possam guiar das caminhadas pela cidade: o guia e o artista. A primeira diz respeito a uma figura conhecedora da localidade onde teríamos a experiência de caminhar e produzir imagens. A ideia é que este guia nos apoiasse contando sobre o lugar e nos orientasse no percurso espacial a seguir. Já o artista é quem deixaria nossos percursos menos lineares contando sobre seu processo criativo e, se possível, abordando a memória e projetos das intervenções na cidade. Obviamente estas figuras se entrelaçam e misturam-se junto ao grupo, por vezes trocando de papéis e dialogando com o coletivo no momento de caminhar e produzir imagens.

Um outro elemento interessante de pontuar eram as visitas aos ateliês de alguns artistas que poderiam abrir suas portas durante as caminhadas. Além das estéticas da paisagem urbana teríamos a oportunidade de conhecer um pouco da intimidade dos espaços de criação dos artistas. Em cada percurso prevemos um espaço de ateliê para visitação, descanso e compartilhamento de ideias da caminhada.

¹⁹ André me falou de outras coisas interessantes como a “Comissão Técnica Permanente de Avaliação de Projetos de Obras de Arte, Monumentos e Marcos Comemorativos” (COMARP). Essa organização faz parte da prefeitura de Porto Alegre e foi criada em 2015 para acompanhar o que acontece pela cidade a nível de arte. Algumas questões também recaem sobre ela, como os problemas com pichação, a nova lei que permite a instalação de obras de arte em fachadas de propriedades privadas e, em um plano geral, o histórico das intervenções na cidade. André faz parte desta organização. Me interessei por ela pela oportunidade de um possível trabalho de campo acompanhando estes percursos institucionais. Em Junho de 2017 tive oportunidade de participar de algumas reuniões das quais pretendo trazer o relato etnográfico no trabalho final da tese.

Percurso Perimetral: entre túneis, muros e orlas

Espaços	Guias	Artista
<ul style="list-style-type: none"> - Escadaria do Túnel da Conceição - Interior do Túnel (pensar possibilidades de acesso) <ul style="list-style-type: none"> - Muro Avenida Mauá - Estruturas do Aeromóvel (próximas a faculdade de Administração da UFRGS) - Orla e pintura da "Santa Ceia" do Trampo - Ateliê?? 	<p style="text-align: center;">André Venzon</p> <p style="text-align: center;">Fernanda Menini (produtora cultural do projeto do Túnel da Conceição)</p>	<p style="text-align: center;">Nestor Del Pino</p> <p style="text-align: center;">Curador do projeto "Mural Global"</p>

Questão logística: Inviabilidade da realização do percurso total em caminhada. Pensar a possibilidade de pedir um ônibus para a UFRGS nos acompanhar nos deixando em pontos onde possamos caminhar.

Outro ponto é o acesso para fotografar a arte que está no interior do túnel. Contatos: Junior com Fernanda Menini e André com Nestor Del Pino.

Percurso Cidade Baixa: entre becos, fachadas e esquinas

Espaços	Guias	Artista
<ul style="list-style-type: none"> - Muro La Salle Pão dos Pobres <ul style="list-style-type: none"> - Beco da CB. - Ateliê Tridente - Rua Lopo Gonçalves - Fundação Ecarta 	<p style="text-align: center;">Adauany Zimovsky</p> <p style="text-align: center;">(Mestranda Instituto de Artes tem como tema de pesquisa o Grafite em Porto Alegre)</p>	<p style="text-align: center;">Tridente</p> <p style="text-align: center;">Artista que tem seu ateliê na rua Lopo Gonçalves já participou inúmeras de exposições tendo contato tanto com o meio artístico, com artistas urbanos "desinstitucionalizados"</p>

Questão Logística: Tranquilamente poderemos realizar o percurso caminhando. Contato: Junior e André

Percurso 4° Distrito: entre industrias, ruínas e projetos culturais

Espaços	Guias	Artista
<ul style="list-style-type: none"> - Comendador Azevedo <ul style="list-style-type: none"> - São Carlos - Vila Flores - Ateliê Xadalú - Cândia Gomes <ul style="list-style-type: none"> - Farrapos - Ateliê André Venzon <ul style="list-style-type: none"> - Santos Dumont - Álvaro Campos - Voluntários 	<p style="text-align: center;">Curador do projeto ZIS Grafite e Associação da comunidade...</p>	<p style="text-align: center;">Marcelo Pax e Núcleo Urbanóide</p>

Questão Logística: Possibilidade tranquila de caminhada. Pensamos no acesso a comunidade que se localiza próxima a Avenida Farrapos pela riqueza do material em arte urbana que possui. Neste sentido faríamos contato com a associação do bairro para comentar o projeto e para garantir maior segurança.

Contato: André e Junior

Percurso Centro Histórico: entre monumentos, escadarias e postes

Espaços	Guias	Artista
Neste percurso pensamos uma caminhada livre com o reconhecido artista porto alegreense Xadalu	André Venzon e Xadalu	Xadalu

Questão Logística: Tranquilamente podemos realizar o percurso caminhando. Porém, a dificuldade é conseguir um espaço na agenda deste artista. Pensamos esta saída de campo associada a outro percurso durando dois turnos.

Contato: André.

Depois dessa construção de circuitos com André tratei de apresentar a proposta para a equipe. Estava curioso sobre como a proposta iria ser recebida. O professor Ricardo Campos já estava por chegar na cidade e, conversando com o grupo, a ideia era que ele pudesse participar conjuntamente conosco de todos os caminhos que faríamos. Então na primeira reunião de maio de 2017 apresentei o projeto das saídas de campo, organizei slides nos quais falei da pré-produção e da produção. Seguem algumas imagens de como ficou esta sistematização das ideias.



Imagem 1: Apresentação dos percursos de arte urbana em Porto Alegre/RS.

Cidade Baixa
Entre becos, fachadas e esquinas

Aduany Zimovsky , Tridente e Núcleo Urbanóide

Questão Logística: Tranquilamente poderemos realizar o percurso caminhando.

Ateliê: Tridente (e Núcleo Urbanóide?)

Pontos referenciais: Beco e Lopo Gonçalves

Data: 16/05/2017



Foto: Jéssica Rebeca Weber/ Agência RBB

Imagem 4: Proposta de percurso Cidade Baixa

Perimetral
Entre túneis, muros e orlas.

Pontos Referenciais:
Viaduto da Conceição
Muro Maus
Nova Grla

Acompanhamento:
Fabiana Menina (VQ)
Projeto Muros Goleiros (FSM)
André Venzon (Muro)

Questão logística:
- Inviabilidade da realização do percurso total em caminhada.
- Acesso para fotografar a arte que está no interior do túnel.



Foto: Muelle Pacheco/PMPA



Foto: Muelle Pacheco/PMPA

Imagem 3: Proposta de percurso Perimetral

4º Distrito
Entre industrias, ruínas e projetos culturais

Clara Freund, André Verzon e Associação da comunidade..

Questão Logística: Possibilidade tranquila de caminhada. Pensamos no acesso a comunidade que se localiza próxima a Avenida Farrapos pela riqueza do material em arte urbana que possui.
Neste sentido faríamos contato com a associação do bairro para comentar o projeto e para garantir maior segurança.

Ateliê: André Venzon

Pontos referenciais: ZIS Grafite

Data: 19/05/2017



Foto: Jose Luis Abalos Junior/Acervo Pessoal

Imagem 2: Proposta de percurso 4º Distrito

Centro Histórico
Entre monumentos, escadarias e postes

Questão Logística: Tranquilamente podemos realizar o percurso caminhando. Porém a dificuldade é conseguir um espaço na agenda deste artista.

Pensamos esta saída de campo associada a outro percurso durando dois turnos.

Acompanhamento: Artista Xadalu

Data: 19/20/26/27





Imagem 5: Proposta de percurso Centro Histórico

Intervenções, estéticas e itinerâncias: notas sobre uma experiência coletiva.

Durante a estadia do Prof. Ricardo Campos em Porto Alegre podemos desenvolver uma série de atividades como saídas de campo vinculadas a percursos da arte urbana na cidade e orientações de novos pesquisadores que se propunham a pensar o tema da cidade e da imagem. A questão da juventude enquanto possibilidade empírica de trabalho e categoria conceitual perpassa os trabalhos do pesquisador português que possui novos projetos de pesquisa que visam afinar esta interlocução entre Portugal e Brasil.

Dentro da proposta de roteiro de etnografia de rua seguida de expografia no hall da reitoria da Universidade Federal do Rio Grande do Sul²⁰ estavam elementos como: I) escolha 8 textos de autores narradores urbanos que orientariam a captura de imagens e produção nas etnografias de rua; II) em torno do campo de sentidos do texto lido, o grupo elabora uma constelação de imagens (fotos, lambes); III) produção de uma carta ao narrador sobre a experiência da criação. Tendo esse roteiro em mãos o grupo saiu às ruas de Porto Alegre nos itinerários acima projetados onde as intervenções artísticas urbanas são mais presentes. Com o passar do tempo houveram algumas modificações no que foi projeto por mim e por André, como o percurso perimetral que se tornou inviável e a dificuldade de acesso a alguns artistas urbanos que pensamos conversas. Cidade Baixa, Centro Histórico, Região do Quarto Distrito Bairro Floresta e outra Região do Quarto Distrito na rua Voluntários da Pátria se tornaram os nossos roteiros oficiais.

A primeira saída a campo foi realizada no bairro Cidade Baixa e se caracterizou por um encontro forte com a estética da pixação²¹. Contamos com a presença de cerca de treze pesquisadores, devidamente equipados com câmeras de fotografia, vídeo e gravadores de som. Nessa saída o artista urbano Luiz Vargas, o Tridente, foi um interlocutor importante em todo o percurso, relatando processos, contextos e contando histórias dos grafites e seus autores. A caminhada da equipe pelo bairro registrou diversos momentos do cotidiano. O muro do colégio La Salle Pão dos Pobres é um exemplo da convivência de manifestações legalizadas e ilegais que marcam a paisagem visual do bairro. Andando pelo “Beco do Agachados”, rua que se localiza atrás de uma das principais passagens do bairro boêmio,

²⁰ Parceria realizada com a Rede de Pesquisa Luso-Brasileira em Artes e Intervenções Urbanas (RAIU) e o Departamento de Difusão Cultural (DDC/PROEXT/UFRGS).

²¹ Gustavo Lassala em “Pichação não é Pixação” (2010) oferece um diferente ângulo acerca desta manifestação visual presente na paisagem urbana. O autor classifica, explicita a variedade de estilos, visando esclarecer ao público as variadas formas de intervenção urbana e o seu conjunto específico de regras. Portanto, nesse trabalho optarei sempre pelo termo êmico “Pixação”.

encontramos várias edificações completamente marcadas pelas intervenções de pixadores. Durante esta caminhada pelo bairro, foram várias as indagações de habitantes sobre o interesse do grupo. Não raro, nestas ocasiões, os moradores explicitam a tensão cotidiana do convívio com as práticas de intervenção na cidade, “Vocês acham isto bonito? É por que não é na casa de vocês” indagou um morador surpreso com a quantidade de flechas direcionados ao seu prédio.



Imagem 6: Grupo organizado para saída de campo no bairro Cidade Baixa (Maio/2017). Fonte: Acervo NAVISUAL

No percurso pensado para o Quarto Distrito/Bairro Floresta, buscamos seguir os caminhos de um projeto de grafite legalizado, já existente no bairro: o ZIS Grafite²². A ideia do projeto é realizar um circuito de grandes murais que contém em imagens a história do bairro. O projeto, que teve a curadoria da arquiteta Clara Freud, é um percurso interessante. Através de uma mensagem no whatsapp, Clara informou: “Amigos, vocês podem fazer a caminhada sozinhos; a ideia é que todos assim façam. Em cada intervenção há uma placa de identificação com um chip ligado a um QR Code, que se pode acompanhar no celular caminhando pelo bairro”. A tecnologia que chegou aos percursos da arte urbana em Porto Alegre foi compartilhada por nós, caminhantes conectados, orientados por um *open access* nas esquinas do chamado Distrito Criativo. Durante este percurso, percebemos a vinculação do projeto com a instauração de centros culturais de economia criativa. A pintura dos murais do ZIS Grafite havia ocorrido no mês anterior ao da nossa caminhada e os próprios habitantes do bairro estavam reconhecendo as intervenções. Um dos pontos do ZIS Grafite é o Vila Flores, antiga moradia de operários do bairro industrial, que hoje funciona como um centro cultural. Caminhando pelas ruas Câncio Gomes e São Carlos, demo-nos conta de um

²² Eu e o colega Leonardo Palhano Cabreira viríamos a realizar uma etnografia específica deste projeto apresentada no capítulo 6 desse trabalho.

fenômeno de migrações de ateliês de artistas para este bairro. A equipe foi convidada a entrar e conhecer as instalações dos artistas.

Imagem 7: Grupo cansado depois de uma caminhada pelo circuito de *graffiti* legalizado ZIS Grafite no bairro Floresta (Maio/2017).
Fonte: Acervo NAVISUAL



Outra caminhada etnográfica coletiva realizada no percurso Quarto Distrito foi a que aconteceu na Avenida Voluntários da Pátria. Essa experiência de caminhar pela região foi marcada pelo contato com um bairro com muitas ruínas provenientes de um processo de desindustrialização. Tendo uma paisagem urbana distinta do resto do Quarto Distrito, foi percebido que a estética da Avenida Voluntários continha muitas intervenções ilegais, articuladas aos prédios de antigas indústrias, como a da Gerdau. Nesta saída, o grupo foi acompanhado pelo artista André Venzon que, além de ajudar a programar os percursos possíveis das caminhadas na cidade num momento inicial de planejamento deste trabalho, esteve presente neste trajeto.

A ideia principal, agora, era conhecer outro percurso no Quarto Distrito, mais recentemente conhecido por distrito criativo, dado os inúmeros investimentos de economia criativa no local. Trata-se de uma região com vários prédios vetustos ou em ruínas. Por ali convivem empreendimentos comerciais, centros culturais e muitos ateliês de artistas. Nas ruas também encontramos catadores de lixo, moradores sem teto, o trabalho das prostitutas, carroceiros, entre outros personagens da vida ordinária. Durante nosso percurso, encontramos aberta a escola Camila de Furtado, que se localiza tanto nas imediações do Centro Cultural Vila Flores, quanto da Vila Santa Teresinha. Assim, tivemos acesso a outra visão do que é o cotidiano de uma região marcada pela resiliência dos habitantes, em especial os professores da escola que entrevistamos, que enfrentam a falta de segurança e o medo pela vulnerabilidade das crianças em face da violência na cidade. No fim deste trajeto, Venzon abriu-nos a porta do seu ateliê; ali conversamos sobre esse fenômeno da

vinda de vários artistas, inclusive dos que têm a cidade como espaço de intervenção, como o Quarto Distrito. São intrigantes as dinâmicas da arte urbana quando têm como local predileto de intervenção as ruínas.



Imagem 8: Grupo nas proximidades da avenida Farrapos na companhia do artista/curador André Venzon (Maio/2017)
Fonte: Acervo NAVISUAL

Por fim, em nosso último percurso, produzimos imagens do centro histórico da cidade e do antigo “Alto da Bronze”, e para o qual hoje está sendo projetada uma galeria de “Arte Urbana a Céu Aberto”. A articuladora deste projeto é a artista Ana Paula Monjeló, que nos acompanhou nessa caminhada pela velha região da cidade. Passando pelo Muro da Mauá, paredão histórico que separa a cidade do seu rio, percebemos e fotografamos as muitas intervenções ali presentes. O Mercado Público, as praças da Alfândega e da Matriz também fizeram parte dos nossos diálogos visuais. As caminhadas agregaram diversas formas de trocas de experiências. Comentamos sobre a presença marcante das intervenções do artista urbano Xadalu e sua vinculação com a temática indígena. A Galeria de Arte Urbana a Céu Aberto também foi uma experiência interessante de acompanhar. A artista Ana Paula nos relatou uma série de dificuldades para este empreendimento. Visualmente, a galeria tornou-se um espaço com intervenções por toda a parte, associadas a uma horta comunitária.

Imagem 9: O grupo na “Galeria a Céu Aberto” organizada pela Horta Comunitária do Centro Histórico. Os pilares da escadaria foram pintados por Celso Pax, artista que apresentarei no capítulo sobre os gestos. (Maio/2017).
Fonte: Acervo NAVISUAL



A escolha dos narradores

O grupo propôs escolher 9 narradores urbanos para, a partir da leitura de seus textos, orientar nossas saídas de campo. O suporte proporcionado pela etnografia de rua nos diz que “conhecer a cidade é apropriar-se de parte de um conhecimento do mundo, dos saberes e fazeres dos habitantes em suas experiências e práticas cotidianas” (Eckert&Rocha, 2013). Na etnografia de rua, o pesquisador, inspirado na figura do flâneur, tal como nos apresenta Walter Benjamin (1994), caminha pela cidade de forma aparentemente ingênua, porém seus passos estabelecem percursos, enunciam espaços.

Outro autor que nos inspira na pesquisa é José Guilherme Magnani (1996) nos propondo a refletir sobre um olhar que se posiciona “de perto e de dentro”, expressão com a qual o autor denomina como uma certa postura etnográfica. O propósito de Magnani é “delimitar um campo onde se possa apreciar alternativas de análise voltadas para a dinâmica urbana contemporânea”. Mas, para tanto, é preciso descer o simulacro teórico da cidade-panorama e caminhar onde vivem os praticantes ordinários da cidade, como nos apresenta Michel De Certeau (2003) que é outro narrador escolhido para compor esse trabalho.

Ricardo Campos (2010) nos mostra como o grafite contemporâneo afigura-se numa “linguagem de condição global, inscrita numa matriz cultural com regras, vocabulário, hierarquias, práticas e ferramentas”, que por outro lado respira uma polaridade que oscila entre a arte e o vandalismo. O autor ainda nos alerta que esta é uma prática que suscita o anonimato, e “aqueles que queremos conhecer e com quem queremos falar protegem a sua identidade e não se expõem, tornando complicada a tarefa de acesso”. Nesta perspectiva, o aporte oferecido por William Foote-Whyte, em sua “Sociedade de Esquina”, torna-se relevante para o desenvolvimento da observação participante em contexto urbano.

Colette Pétonnet (2008), com a “Observação Flutuante”, e Hélio Silva (1993), com “A invenção do Feminino”, completam este quadro de autores que nos proporcionam vasto campo semântico com os quais estaremos elaborando as constelações de imagens. Dito isso montamos um quadro com categorias de cada autor. O objetivo desse quadro é que nos ajudasse a pensar na relação das fotografias produzidas com os narradores, formando assim um trajeto de pesquisa que continha um roteiro desde os momentos iniciais das saídas de campo.

Não é possível trazer aqui todas as experiências de produção fotográfica, videográfica e escrita que acompanharam todo o processo de construção expográfica²³. O que apresento são os elementos nos quais tive mais participação. Em verdade, fiz questão de participar das escolhas relacionadas a Ricardo Campos como um narrador que são a reunião do NAVISUAL na qual debatemos seu texto, as categorias, a carta, a construção das narrativas visuais e de um projeto expográfico para o autor.

Sobre as categorias que nos levaram a um pré-roteiro de produção visual na cidade, depois de ler os textos “A pixelização dos muros: *graffiti* urbano, tecnologias digitais e cultura visual contemporânea” (2012) e “Visibilidades e invisibilidades urbanas” (2016), decidimos que algumas seriam estas:

(In)visibilidades Alteridades Urbanas Circuitos
Códigos Estéticos Competências visuais Conflito
Dinâmicas Periféricas Domesticação
Espaços de visibilidade
Estéticas de transgressão
Fissuras urbanas
Formatos vernaculares
Grafite legalizado
Gramáticas Visuais Interstícios Urbanos Linguagem resiliente
Materialidades desejáveis
Paisagens de poder
Poluição
Sabotagens estéticas
Subculturas
Técnicas pictóricas

²³ Alguma parte desse material está organizado em narrativas visuais na Tomo II

Sobre a carta a Ricardo Campos escrevemos coletivamente este texto:

Querido Ricardo

Esperamos que estejas bem. Já estamos em outubro e debruçados sobre o exercício etnográfico que iniciamos em maio, quando estavas aqui conosco na condição de professor visitante. Deixastes saudades e lembramos muito de ti neste momento em que estamos elaborando as coleções etnográficas. Lembras das nossas saídas de campo? Você participou de três delas. Relembrando, a primeira foi uma etnografia de rua no bairro Cidade Baixa. Nesta ocasião conhecemos o artista visual Tridente, que nos acompanhou no trajeto que propomos para reconhecer as “gramáticas visuais”, como grafites e pichações nos muros e paredes, nas calçadas e nos edifícios.

No início da caminhada tiramos uma foto da equipe do Núcleo de Antropologia Visual que estava neste percurso além de pessoas que se agregaram ao trajeto. Inicialmente Tridente se colocou como narrador da experiência em constante diálogo com a equipe que o rodeava. Mas também você era nosso guia. Você para nós era o narrador urbano pesquisador de juventude, cultura visual e arte urbana contemporânea.

Se a arte urbana contemporânea global tem suas tendências locais, nos ajudastes a perceber as especificidades dos nossos muros, artistas e personagens urbanos. Em meio trajetos repletos de (in) visibilidades, fomentastes nosso olhar para a alteridade.

Tua voz se misturava com a de Tridente, sempre perseguidos pelos microfones que apontavam para vocês (por Guillermo, Thainan e Marina), enquanto nós fotografamos ora vocês, ora a “arte urbana” que vocês desvendavam para nós. Você em especial relacionava esta experiência vivida com seus estudos em Lisboa. Ao caminhar por este território urbano lembrastes de um exemplo igualmente marcado pela presença dos grupos jovens, o bairro Alto em Lisboa (Portugal), onde moras e pesquisas. Nos contastes que este bairro conhecia um apagamento da arte urbana submetido a processos de higienização, uma característica, aliás, da efemeridade da arte urbana.

Na segunda saída, agora no bairro Floresta, conhecemos um projeto de políticas culturais que propõem um “circuito” de “grafite legalizado” mediado por dispositivos tecnológicos leitores de códigos digitalizados. Recorremos ao celular e assumimos o papel de caminhantes conectados. Comentamos que tratava-se de um “grafite legalizado” ou seja, estávamos conhecendo a “domesticação” da estética urbana, bem próximo da noção de “globalização” que estudas ao tratar do “mundo virtual” e das “paisagens de poder”.

Este percurso foi um fio condutor a uma nova percepção sobre o bairro e um movimento de redescoberta da história da territorialidade do bairro Floresta. Interessante como estes artistas se diferenciavam da saída de campo anterior, por uma adequação a uma outra proposta estética perpassada por requisitos das instâncias financiadoras estimuladas pela economia criativa e levadas a termo no quarto distrito. Este processo evidenciava-se na agregação de outras técnicas pictóricas.

Na caminhada nas adjacências na Voluntários da Pátria, junto ao artista André Venzon, experimentamos uma outra estética visual do quarto distrito. Refletimos contigo sobre a relação do grafite com espaços abandonados. Nos surpreendemos juntos com a vida que as cores dão as ruínas. Pavilhões abandonados e esquinas vazias nos remeteram a memória industrial do bairro agora pintadas com as cores das intervenções urbanas.

Agora, Ricardo, selecionamos as imagens entre as trinta mil, buscando uma “competência visual” para expressar o campo conceitual que te é caro, em especial a partir da leitura e interpretação de dois textos de tua autoria: A Arte Urbana enquanto “Outro” e “A Pixelização dos muros: graffiti urbano, tecnologias digitais e cultura visual contemporânea”.

Propomos uma coleção etnográfica que expressem estes “paradigmas de visualidades” de um mundo vivido pleno de “efemeridades”, “conflitos”, “alteridades urbanas”, “espaços de visibilidade” que revelam “afinidades e afetividades estéticas” e todo um “ecossistema comunicacional”. Sentimos muito tua falta. Pena que Lisboa não é mais perto. Imaginamos você no Bairro Alto, percorrendo as ruas entre “pixelização dos muros” enquanto seguimos na Cidade Baixa, Bairro Floresta, no Centro e muito, no Quarto Distrito, entre “subculturas” para “visualizar existências”. Ainda bem que podes estar conosco pelo “mundo virtual” de forma esporádica e mesmo esta carta vamos te enviar pelo WhatsApp e pelo Facebook no Grupo Navisual e no Grupo RAIU (Rede de...).

Beijos no coração

Equipe Núcleo de Antropologia Visual

Construindo coleções sobre arte, imagem e cidade

O trabalho desenvolvido durante a produção da expografia começou por uma interlocução inicial na qual associei a proposta de expografia coletiva do NAVISUAL ao meu tema de pesquisa no doutorado. A cada semana, um integrante do NAVISUAL apresentava um texto escolhido para todo o grupo, gerando discussões e reflexões acerca das categorias que o escrito nos trazia. Depois das leituras dos narradores urbanos, houve a escolha de algumas categorias, que gerou a construção de uma planilha. A equipe decidiu por categorias que fossem mais fortes, diretas e significativas para cada autor.

Apesar dos diferentes percursos que fizemos, a equipe optou, no primeiro momento, por não relacionar diretamente as escolhas das fotografias aos trajetos. Escolhemos, por outro lado, o processo de reconhecer as bacias semânticas e os campos de sentido que nos possibilitavam essas imagens, identificando suas convergências e divergências nos diferentes lugares da cidade.

Esse processo, em um segundo momento, guiou todos os pesquisadores que fotografaram nas saídas de campo a escolher cinco imagens por narrador urbano em torno das leituras feitas. Isso resultou em uma coleção geral da equipe, disposta por autores. Nesse sentido, é importante ressaltar nossa organização e sistematização de todo o material produzido (fotografias, textos, vídeos) por cada participante da oficina. Esse processo tem também um caráter de registro processual e metodológico para a construção expográfica.



Gráfico 5: Construção de uma coleção etnográfica em pesquisa visando imagens relacionadas a narradores urbanos. Fonte: Acervo JLAJ

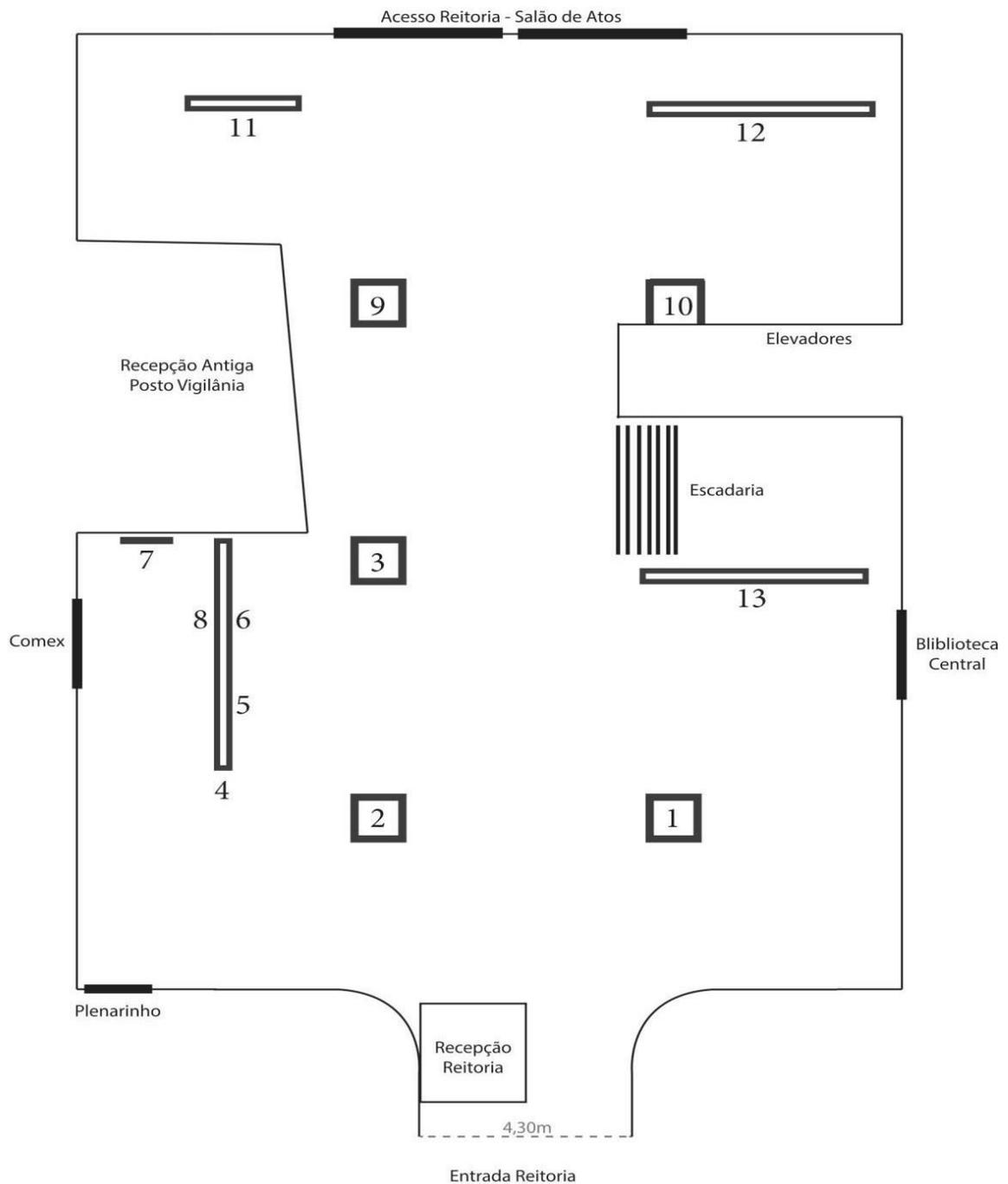
Constituído um conjunto de registros imagéticos de todos os itinerários urbanos dos pesquisadores, o próximo passo foi (re)pensar quais imagens estariam em nossa exposição. Quais categorias eram mais marcadas pelas produções de nossas fotos e como poderíamos articulá-las? Utilizando miniaturas das fotografias, fizemos um novo exercício coletivo: escolher as imagens que se tornariam indispensáveis. Naquele momento, trabalhávamos com 520 imagens, que se tornaram posteriormente cerca de 366 imagens. A seleção implicou em um processo crítico e de debate que envolveu todo o grupo por algumas semanas.

A criação de um projeto expográfico

Desde o início, a proposta de roteiro de etnografia de rua, seguida de uma expografia no hall da reitoria da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, contou com a colaboração de um parceiro que já participou de outros projetos no NAVISUAL, o antropólogo Rafael Derois Santos. Coordenador e produtor de mídias do Departamento de Difusão Cultural (DDC/UFRGS/PROEXT), ele responde junto ao NAVISUAL na elaboração do projeto. Nesse momento de criação, é ele quem dá suporte e orienta para a instalação, pensando conosco as categorias, os núcleos de sentido por autores e a disposição espacial.

O desafio de expor em um espaço como o saguão da reitoria se renova a cada nova exposição que propomos neste espaço. Desta vez, contamos com novos painéis que nos ambientam pelo espaço de maneira diferente e o grupo foi provocado a pensar soluções. No total, foram disponibilizados nove suportes (painéis) com estruturas distintas para trabalhar com as fotografias. Optou-se por distribuir os oito narradores cada um em um painel e utilizar mais um para a apresentação da exposição.

Mapa básico do Saguão da Reitoria | Expografia conceitual



Legenda

- | | |
|---------------------------------|-------------------------------------|
| 1. Narrador José Magnani | 7. Espaço audiovisual |
| 2. Narradoras Eckert e Rocha | 8. Imagens Etnografia da Etnografia |
| 3. Narradora Collete Petonnet | 9. Narrador de Certeau |
| 4. Créditos da exposição | 10. Narrador Foote-White |
| 5. Título Janela com Cartaz | 11. Narrador Hélio Silva |
| 5. Apresentação Narradores | 12. Narrador Ricardo Campos |
| | 13. Narrador W. Benjamim |

Imagem 10: Croqui da expografia. Fonte: Acervo NAVISUAL

Desdobramentos de uma instalação

Para a instalação, houve algumas propostas e desdobramentos além das fotografias. Pensando em uma forma de dialogar com os narradores urbanos, o grupo realizou uma oficina de escrita, ministrada pela professora Cornélia Eckert, e outra de desenho, ministrada pela professora Rumi Kubo. Essas experiências foram suscitadas em diferentes momentos. A escrita de cartas ou textos destinados aos autores com quem dialogamos sobre a cidade parecia, desde o primeiro momento do projeto, uma alternativa consistente para conseguir conectar os textos teóricos aos itinerários da arte urbana que foram feitos em Porto Alegre. Já os desenhos ou caricaturas foram uma tentativa de inscrever de outras formas esses teóricos e ainda aplicar na própria exposição o uso de suportes que a arte urbana utiliza na cidade.



Imagem 11: Cartaz final de convite a exposição. Fonte: Acervo NAVISUAL

Se há uma premissa do trabalho em antropologia visual por mim aprendida no NAVISUAL é que ele faz parte de um processo eminentemente coletivo. A construção de uma expografia que leve em conta os circuitos de arte urbana pela cidade, estudo de narradores urbanos e coleções etnográficas resultou em um processo de aprendizado que muito me auxiliou no acesso ao meu campo de pesquisa. O produto dessa experiência foi a exposição “Cartas aos narradores urbanos: etnografia de rua na Porto Alegre das Intervenções Urbanas” que teve como seu último estágio a montagem.

Munidos de fitas, adesivos, lápis, cola e outros equipamentos similarmente utilizados por artistas urbanos realizamos a montagem da exposição. A surpresa de ver como haviam ficado as impressões e a separação das fotografias no chão foram elementos que fizeram parte do momento. Depois de muito trabalho na montagem inauguramos a exposição com a presença e prestígio de muitos colegas, professores e alguns artistas urbanos.

O fim de um ciclo e a curiosidade sobre os gestos

Através desta experiência coletiva pude ter maior discernimento do que gostaria de pesquisar relacionando este desejo com a comunidade de saber que representa o NAVISUAL. Durante todo este percurso sempre me percebi muito curioso em entender a trajetória de artistas urbanos, elemento que as caminhadas coletivas pela cidade, a produção de imagens e a conversa incipiente com algumas pessoas ainda não me davam acesso. Antes mesmo de encerrado o ciclo dessa exposição já havia realizado movimentos no sentido de conseguir marcar entrevistas em profundidade com artistas urbanos.

A sistematização de uma rede de sujeitos envolvidos neste meio foi uma constante paralela ao trabalho da exposição no ano de 2017. Além disto estava realizando as disciplinas de doutorado²⁴, elemento que me ocupou bastante tempo. Todavia, consegui realizar muitas entrevistas e trabalhos de campo neste ano. Havia uma vontade enorme em conhecer melhor a cena das intervenções urbanas em Porto Alegre assim como a trajetória dos seus participantes. Também um prazer por mim explicitado em muitos momentos sobre pesquisar o tema que, de fato, me afetou e afeta.

O segundo ano de doutorado me indicou outro caminho: o trajeto dos gestos. O sonho de acompanhar etnograficamente intervenções artísticas de grafiteiros pela cidade materializou-se. Gostaria de saber de quem eram as mãos sujas de tinta. Busquei consentimento para realização do trabalho antropológico estando presente em muitos eventos, oficinas, festas, etc. Investi tempo e trabalho para ser conhecido por artistas urbanos como “o cara da universidade que estuda grafite”, mas não gostaria de ter uma abordagem formal ligada unicamente a um vínculo acadêmico de pesquisa. Tentei falar a mesma língua, se sujar da mesma tinta, beber a mesma cerveja em algumas ocasiões de lazer que busquei estar junto. Aponto os desdobramentos destas intenções no capítulo de apresentações dos meus interlocutores.

²⁴ Na disciplina “Seminário de Doutorado” ministrada pelo Prof. Ruben Oliven voltei a realizar junto com a turma uma caminhada etnográfica no quarto distrito de Porto Alegre perseguindo os painéis pintados por grafiteiros da região.

Capítulo 3

Os personagens e seus gestos: por uma etnografia das gestualidades

Há alguns anos atrás a dona de uma casa com um grande muro, no bairro da Restinga em Porto Alegre/RS, havia permitido que um menino, artista urbano iniciante na arte de rua, pintasse seu muro. Do outro lado da rua havia uma árvore na qual as pessoas sentavam-se à sombra para ver o neófito artista desenvolver seu trabalho com pincel e tinta. No final da tarde a dona de casa trazia café, pão e todo o público curioso perguntava ao menino o que significava seus desenhos. Essa cena onírica foi-me contada por Jackson Brum, reconhecido artista urbano gaúcho, ao lembrar de histórias da sua trajetória pintando nas ruas. Ela nos remete a um contexto processual no qual o gesto, enquanto tempo e espaço do processo artístico, associa-se a momentos memoráveis.

Neste capítulo refletirei sobre intervenções artísticas urbanas através dos seus gestos. Busco demonstrar a importância desta dimensão como elementos centrais das políticas criativas na cidade, por vezes não visibilizada em prol de uma análise que foca unicamente na estética final do que vemos estampado nos muros. O momento dos processos das pinturas, colagens, e qualquer outra modalidade de intervenção urbana, faz parte de um conjunto de etapas pelas quais *graffitis*, *sticker arts*, murais, “aparecem” e também merecem uma atenção etnográfica. Logo, a “etnografia das gestualidades” se refere a este acompanhamento atento do etnógrafo que tem em artistas urbanos o centro do seu trabalho de campo na cidade. Portanto, a ideia central aqui é a apresentação e a construção de um perfil dos meus personagens de pesquisa. Através de suas narrativas busco dar conta do tema da fenomenologia da experiência e da imaginação criadora proposta por Gaston Bachelard (1989).

Mas, o que é um gesto? Ao pensarmos intervenções artísticas urbanas como manifestações sociais, fenômeno da cidade contemporânea, é evidente o papel que a figuração toma na sociedade moderna. Em grandes metrópoles somos rodeados por expressões visuais, formas pictóricas que nos chegam através do sentido da visão. Esse processo denota uma “proeminência do comportamento figurativo” como coloca Leroi-Gourhan no clássico *O gesto e a palavra* (2002). É sobre este gesto, muitas vezes deixado de lado em prol de uma análise unicamente estética de intervenções urbanas, que este texto se propõe refletir.

Contudo é Giorgio Agamben o autor que mais se preocupa em responder esta questão. No recentemente traduzido “Por uma ontologia e uma política dos gestos” (2018), o autor italiano reflete sobre as dificuldades de delimitar este conceito e sobre as possibilidades de uma historização dos gestos na história da humanidade. Gesto, na sua etimologia, vem do latim *gestus* que pode significar “qualquer atitude do corpo de uma pessoa”.

É ao falar dos gestos de artistas urbanos que encontramos o tema do espaço e do tempo. Ricardo Campos (2010) reflete sobre as relações entre o espaço/tempo no *graffiti* e coloca que podemos ver o espaço de maneira macroscópica e microscópica. Já o tempo, algo menos evidente nas pesquisas sobre o tema, pode ser visto de forma histórica ou experiencial. Isso é importante de ser colocado pois é através da gestualidade, implicada na criatividade artística, que as dimensões do espaço e do tempo são articuladas.

Neste capítulo abordo o tema do espaço microscópico que aponta para uma relação entre artistas e seus espaços de intervenção e as ferramentas utilizadas para produção do ato artístico na cidade. No que se refere ao tempo faço uma análise do tempo experiencial que envolve as gestualidades de quem se aventura a expressar-se na rua. Para falar dos gestos que ocorrem na cidade tenho a “etnografia de rua” (Ekcert & Rocha, 2013) como opção metodológica, pois ela leva o antropólogo urbano, através da presença física nas ruas da cidade, à uma aproximação ontológica dos habitantes da urbe. Uma etnografia das gestualidades diz respeito a um olhar aproximado e atento às dinâmicas espaço/temporais de artistas urbanos. Como reflete Ricardo Campos

Os *graffiti-writers* conhecem bem a materialidade urbana e para a execução da sua pintura precisam, claramente, de incorporá-la. Necessitam de saltar muros, subir ou pendurar-se em andaimes, descer ao subsolo. Precisam de conhecer as diferentes superfícies e a reação às tintas no cimento, no tijolo ou no metal. Há um domínio do território e da sua materialidade que é fator crucial de sucesso. (Campos, 2017, p. 9)

Em meados de março de 2017 peguei minha bicicleta para cumprir um pedido que minha orientadora havia feito. Andar pela cidade, em diferentes meios de transporte²⁵, poderia dar-me acesso visual ao que a cidade realmente continha a nível de intervenções. Lembro-me de que quando andava pelo bairro Cidade Baixa vi, acima de outros prédios,

²⁵ O convite era para usar uma diversidade de meios de transporte como ônibus, caminhada, bicicleta, carro, passando pelos mesmos lugares pode trazer uma diversidade de olhares sobre o mesmo conjunto de *graffitis* e artes urbanas no geral.

três grandes murais pintados verticalmente do tamanho de um prédio de oito andares. Depois fiquei sabendo que esse trabalho fez parte do projeto “Medianeiras” pensado por um coletivo de grafiteiros chamado “Pax Art”.

A vivência da etnografia de rua presente na experiência relatada no capítulo anterior representou um processo dentro da proposta de pensar a cidade através de imagens de intervenções artísticas urbanas. Processo caracterizado por sua perspectiva de trabalho coletiva no qual, por mais que houvesse um diálogo com determinados artistas que intervêm na urbe²⁶, não houve um acompanhamento dos elementos presentes na constituição dessas manifestações visuais. Quem sujou as mãos de tinta? Que vidas, que tempos, que trajetórias estariam para o “além-muro”? Através destes questionamentos que me direciono para uma pesquisa mais aprofundada na qual o tema da imaginação, do gesto e das motivações de artistas urbanos estão representados de maneira mais perceptível.

Neste capítulo trago uma apresentação de alguns dos meus interlocutores principais: Jota Pê, Marcelo Pax, Jackson Brum e Marcus Gorga. A escolha destes quatro artistas urbanos passa por uma opção metodológica de trabalho com a segunda geração do grafite na cidade. Ou seja, grafiteiros e grafiteiras nascidos na década oitenta, que tenham tido sua infância e adolescência em distintos bairros de Porto Alegre e que tenham passado por uma formação inicial no grafite nos finais da década de noventa. Com a exceção do último ponto, eu, como pesquisador, compartilho todas as características. Durante o processo de escrita da tese senti a necessidade de realização de um recorte maior de artista neste espaço, deixando outros tantos artistas importantes como Trampo²⁷, Erick, Careca, Amaro e Athos²⁸ para descrições de suas falas em outros momentos. Segundo Gabriela Leal (2018) em sua etnografia com um grupo de grafiteiros na cidade de São Paulo

Não se trata de uma atividade acionada pelos sujeitos somente em determinadas situações, ao contrário, ela permeia e informa todas as dimensões de suas vidas; há, portanto, uma subjetividade investida na ação de maneira que é através deste fazer que eles também se constituem. Como pude aprender com aqueles que acompanhei ao longo do estudo: fazer *graffiti* é uma maneira de existir nas cidades (Leal, 2018, p. 45)

²⁶ Tridente, André Venzon e Ana Paula Monjé são os três artistas/mediadores que participaram do processo de construção da exposição organizada pelo NAVISUAL, porém não foi com nenhum deles que fui, futuramente, ter entrevista mais aprofundadas buscando entender o papel do gesto e da imaginação criadora.

²⁷ Trampo é um personagem muito interessante e histórico no *graffiti* da cidade. Uso muito de sua narrativa no capítulo que abordo questões de memória e duração.

²⁸ Athos é um dos interlocutores mais ativos nas ruas da cidade. Possui uma relação íntima com o *graffiti* ilegal, efêmero e não comissionado. Nossas conversas foram muito produtivas na construção do eixo sobre os mitos fundacionais das intervenções urbanas e o de práticas de legalização.

Dito isto reafirmo que os sujeitos que aqui apresento como personagens se alinham no que chamo de segunda geração do grafite em Porto Alegre. Pensando em alguns marcadores sociais da diferença, todos, assim como eu, tem entre 30 e 35 anos. Etnicamente falando, Jackson Brum e Marcus Gorga são os que mais se destacam por sua negritude marcada na pele e na sua vinculação com o movimento negro relacionado a cultura Hip Hop. Jota Pê e Marcelo Pax são brancos, o que não os impediu de ter uma experiência significativa com as ruas e com a formação em uma cultura do *graffiti*. No que se refere a dimensão da estratificação social, novamente, Jackson Brum e Marcus Gorga se destacam pela sua vinculação com a periferia e estado de dependência de organismos do estado durante toda a sua trajetória. Jota Pê e Marcelo Pax são parecidos neste nível, o primeiro morador da Cidade Baixa e o segundo da Zona Sul, também são pertencentes a famílias de classe média baixa, com pais sem formação acadêmica. Creio que estas quatro experiências agrupadas trazem um bom exemplo do contexto de pesquisa aplicado, e, também, dizem muito da minha proximidade relacionada aos marcadores sociais da diferença com estes sujeitos.

Não poderia deixar de comentar as questões ligadas à dimensão do gênero no tema das intervenções artísticas urbanas. Mesmo não sendo o foco desta produção, este é um tema constantemente acionado. Se há transformações na cultura do *graffiti* nos dias atuais, parte dela certamente passam pela inclusão de mulheres nesse meio como produtoras de muitas intervenções. Há pelo menos quatro grafiteiras que conheço atuantes em Porto Alegre. Little e Bina compõe a primeira geração tendo participado da cena da década de noventa no *graffiti* na cidade. Paula Plim é uma importante artista urbana que realiza seu trabalho junto ao coletivo “Pax Art” e, quando abordar o tema das políticas de legalização em uma perspectiva etnográfica, essa personagem vai aparecer em alguns momentos. “Jaque do Grafite” e Loss são outras interlocutoras mais vinculadas a uma geração mais próxima que nasce com a popularização da internet e possuem um vínculo com a cultura Hip Hop de forma mais geral.

Infelizmente não incluo aqui nenhuma referência de trajetória social de artistas urbanas. Creio que a temática do gênero, mesmo não sendo o foco empírico aqui, seria de grande contribuição para esta produção. Não tenho dúvidas que as mulheres que participam da cena do *graffiti* em Porto Alegre me dariam uma outra visão desse campo cultural, trazendo elementos ausentes dentro de uma narrativa excessivamente masculina. É um

objetivo, caso siga nesse projeto de tese em outros artigos, ter mais interlocutoras mulheres. Embora não traga nenhuma grafiteira dentro dos personagens de pesquisa, reitero que esta foi, é e será uma preocupação constante dentro dos esforços de pesquisa que desejo realizados nestes quatro anos.

Quem sujou as mãos de tinta?

É em Ranciere (2005) que encontramos o tema da escrita conceituado enquanto “partilha do sensível”. Talvez esta seja uma primeira pista ao pensarmos as dimensões de uma “virada gestual” nas pesquisas sobre intervenções artísticas urbanas: a partilha de uma tag, de um personagem urbano, de um cartaz a base de cola é também uma partilha de afetos e sensibilidades. A experiência do ato de intervir na urbe é portadora de variados sentidos que vão do desapego à paternidade. Como certa vez disse-me um grafiteiro “o *graffiti* é um bebê que eu vejo nascer, mas eu crio para o mundo”.

Através de narrativas como esta entende-se a riqueza de um acompanhamento etnográfico mais contínuo, que leve em conta as particularidades da ação imaginante de artistas urbanos. Um reducionismo estético é operado quando as cores que marcam muros, paredes, postes, são nossas únicas referências para pesquisas que refletem sobre arte urbana, porém este reducionismo não denota determinadamente um problema. Na experiência relatada no primeiro capítulo, e no produto de suas narrativas visuais, percebemos uma determinada proposta de pesquisa e de entendimento do processo de intervenções urbanas ricas nas suas intenções e resultados.

O que apresento agora é outra forma de organização do conhecimento sobre intervenções artísticas urbanas que leva em conta a subjetividade do artista, sem cair em um reducionismo intuitivo. Para realização de tal pesquisa busquei consentimento junto aos meus interlocutores e tive como objetivos principais: 1) Realização de entrevistas roteirizadas de uma forma no qual o tema da memória, da cidade e dos processos de produção artísticas fossem narrados em profundidade e primeiro plano; 2) Solicitação para acompanhamento nos momentos de intervenção na rua, legais ou não, no qual fosse possível a captura de imagens em vídeo e fotografia, 3) Busca no acervos pessoais de artistas urbanos de imagens antigas que representassem a relação deles com a cidade.

Roteiro de entrevista relacionada ao projeto TransUrbArt coordenado pelo Prof. Ricardo Campos – Adaptado para pesquisa em Porto Alegre

Artistas Urbanos – Critérios de seleção:

1 - Trajectória/Formação. Artistas urbanos de diferentes backgrounds/proveniências:

- a) Formação artística/académica (artes, ilustração, design, etc.)
- b) Sem formação artística/Autodidactas-aprendizagem de rua

2 - Geração. Questão geracional:

- a) Artistas mais recentes (menos de 10 anos)
- b) Artistas mais antigos (mais de 10 anos)

Guião de entrevista. Importante pensar:

Trajectória (a noção de "carreira" – memórias e projecções):

Passado - Como começou, onde, como e com quem

Presente – Que práticas desenvolve actualmente

Futuro – O que pretende fazer, como planeia a sua carreira

Contexto social/Mundo das artes

Quem foi importante na sua carreira (outros artistas de rua, galeristas, instituições públicas, críticos de arte)?

Como se relaciona com as instituições (artísticas, oficiais, etc.)?

Como se relaciona com os pares (outros artistas de rua, grafiteiros, pixadores)?

Práticas

Que tipo de trabalho desenvolve (como caracteriza)

Em que "palcos/circuitos" (rua, ateliê, galeria, etc.)

Representações:

Dimensão estética/artística:

O que significa a rua enquanto campo artístico?

Qual a importância da Arte de rua?

Qual a diferença entre a arte de rua e as outras artes visuais?

Por intermédio destes apontamentos busquei referências teóricas ligadas à uma fenomenologia da experiência e uma antropologia do imaginário no qual autores como Leroi-Gourhan, Gaston Bachelard e Gilbert Durand foram centrais. Não busco expressar o papel da imagem e da imaginação em contraposição a uma perspectiva estética, porém demonstrar mais uma alternativa possível para os estudos de intervenções artísticas urbanas. A antropologia tem muito a contribuir com os estudos de imagem e cidade quando expressa versões particulares de como os habitantes de metrópoles contemporâneas vivenciam seus cotidianos.

Sem mais delongas apresento estes quatro interlocutores que se dispuseram a conversar comigo neste um ano e meio inicial de pesquisa. Como já dei indícios no decorrer do texto me identifico com eles no sentido etário, de classes sociais e de conhecimento da cidade. Falar deles, pensá-los enquanto agentes produtores de uma cena, é também falar de mim. Mesmo eu não tendo sujado minhas mãos de tinta, no decorrer desta pesquisa ao ouvi-los, senti muitas continuidades entre nossas trajetórias pessoais de vida.

Jota Pê e o aprendizado do *spray*

Sujo de tinta. É no meio da sujeira das colorações impregnadas na roupa e nas mãos que conheci Jota Pê. Sob um calor escaldante do sol acompanhei uma intervenção sua na Galeria a Céu aberto, na escadaria da João Manoel, no bairro Centro Histórico. Não estava sozinho. Me chamaram atenção seus desenhos em formas de abelha. Tímido por estar realizando um dos primeiros trabalhos de campo, me aproximei a Jota Pê e perguntei se podia fotografá-lo. Solícito disse não haver problemas, mas para depois passar as imagens. Ao mesmo tempo que o artista urbano intervinha fazia um salchipão (como é conhecido o pão com salsichão em Porto Alegre) em uma pequena churrasqueira improvisada ao lado do muro. Dividindo sua atenção entre a pintura, o assado e a conversa comigo falou-me sobre como tinha aprendido a pintar.

Décadas depois de ter tido os primeiros contatos com o *spray*, o comunicativo artista urbano havia de recordar o quanto desenhos animados e gibis influenciaram seu estilo. Essa lembrança surge como uma arqueologia dos gestos de grafiteiros. Uma espécie de mito fundacional que origina e se faz presente em imaginações criadoras de quem intervém na cidade.

Me lembro que desde pequeno já assistia desenho e gostava como toda a criança, na verdade. Eu tentava reproduzir isso, eu lia muito Turma da Mônica e gibis. Assistia “Cavaleiros do Zodíaco”, “Thundercats”... A minha mãe, sem querer, começou a me dar bastante gibi. Eu aprendi a ler lendo gibi. Aí com o tempo fui crescendo e comecei a me interessar por super-heróis, então os quadrinhos foram o que me influenciou a ser curioso e me instigou a começar a desenhar. Então, minha trajetória tem no início a questão dos quadrinhos, desenho animado, RPG que é uma questão mais dinâmica que tem uma história, me interessei por personagens, comecei a viajar a criar coisas tipo bichinhos e ícones. A mosquinha, o robô, depois veio o cachorro, até chegar nos meus personagens de hoje.

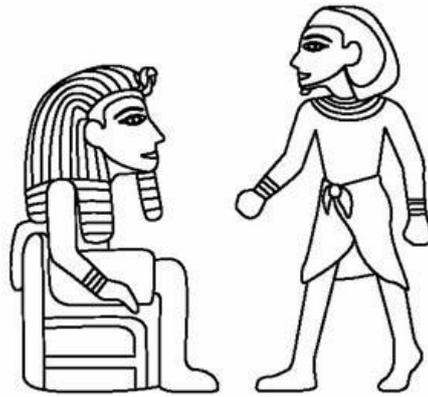


Imagem 12: As figuras representam as referências iniciais que o artista urbano Jota Pê teve para criação de suas primeiras intervenções na cidade. A turma da Mônica, personagens criados pelo cartunista Maurício de Souza e desenhos de egípcios fizeram e fazer parte da imaginação do artista.

Fonte <http://atl.clicrbs.com.br/infosfera/2015/03/12/gibis-digitais-quadrinhos-da-turma-da-monica-sao-disponibilizados-em-aplicativo/>

e <http://culturas.colorir.com/egito/os-reis-egipcios.html>

Como aquilo que imaginamos rege o que percebemos? Jota Pê imaginou sua arte relacionada ao que via na infância. Ao trazer esta questão Bachelard entende que há uma primazia da imagem frente às percepções. Aqui a percepção aparece como algo relacionado ao “bem ver”, uma função do real ligada aos sentidos. Já a imaginação se correlaciona com o “bem sonhar”, uma imagem “criada” em contraposição a “percebida”, representada por uma funcionalidade do irreal. Se uma intervenção urbana, antes de sua materialização visual no espaço da cidade, é sonhada pela imaginação criadora de quem a produziu, temos aqui uma área profícuo interesse: o campo da imaginação e da gestualidade de artistas urbanos.

Uma imaginação fomentada por elementos como gibi, desenhos animados e jogos de ação levou a Jota Pê a pensar no desenho enquanto prática artística na cidade. Contudo, como coloca Bachelard citando Sartre, “é preciso inventar o âmago das coisas se quisermos um dia descobri-las”. Nesse sentido, no acompanhamento da narrativa e do gesto, podemos reconhecer o quanto os desenhos de artistas na cidade transcendem a forma desenhada. A etnografia tem muito a colaborar para os estudos das intervenções urbanas quando mostra uma ação íntima da imaginação, das narrativas e dos gestos de artistas urbanos localizados em distintos contextos culturais.

Quando Jota Pê chegou aos doze anos já não queria mais presentes convencionais. Abdicou de pedir bolas e jogos e começou a solicitar “kits de tinta, com bandeja, pincel e

rolinho” nos natais em família. Sua mãe ficava indignada com camisetas, calças e tênis sujos de tinta que se via obrigada a dar conta de lavar. Morador do bairro Cidade Baixa na década de noventa, o menino crescia em um contexto marcado pela prática da pixação. Fez amigos nessa cena. Gremista, começou a participar de torcidas organizadas do time de futebol gaúcho como a “Torcida Jovem”. Nessa época as torcidas organizadas eram marcadas pelo conflito com outras do time rival, o Internacional. Conta Jota Pê que a prática da pixação o acompanhou neste início de trajetória como alguém que deixava marcas na cidade.

Morava na Cidade Baixa. Aí quando eu fiz quinze fui lá pra Santo Antônio, na Oscar Pereira, sempre morando com minha mãe. Mas eu me criei na Cidade Baixa e nessa época já tinha muita gang de pichador, muito ligado a torcidas organizadas. A Cidade Baixa era um bairro que era central, mas tinha muita gurizada na rua. A “Sorveteria Joia” era onde a galera de gangs se encontrava. Lembro que eram os “DCB”, que significava “Demônios da Cidade Baixa” ... E aí eu comecei a pichar e pichava “cabelo” na época. Em 1997 por aí eu tinha cabelo comprido começando, bem roots. E aí foi em 1999 que eu disse “bah é isso! Eu gosto disso! ”. As pessoas já me conheciam e pediam pra fazer capa de trabalho, fachada da lavagem, etc. Eu comecei a aceitar e pedia umas latas. Aí eu comecei a ver que eu poderia não gastar pra fazer esse tipo de trabalho. Sempre sobrava um dinheiro para mim nessas funções, eu comprava três latas e sobrava dinheiro de outras três latas. Foi na época que, meio sem querer, comecei a administrar isso.

O que a narrativa de Jota Pê nos incentiva a pensar é como a dimensão do gesto na pesquisa sobre intervenções artísticas urbanas incluem o ato de projetar. Há muitos projetos de vida no plano das gestualidades do *graffiti*. Pensar o gesto é pensar projetos. Projetos estéticos, econômicos, comunicacionais, políticos, etc. Se a pixação pode representar uma fase inicial de grafiteiro, percebemos aqui como ela representa também projetos estéticos diferenciados.

Eu deixava “T. Jovem” quando eu tinha essa identidade. Mas aí quando eu conheci o lance do *graffiti* eu meio que troquei de identidade. Aí não era mais “Cabelo” ou “T. Jovem”, aí era “JP STA” por exemplo. Fui criando novas tags conforme o momento. Antes era umas tags de característica bem marginal, depois comecei a botar o primeiro nome e a crew era “DLP”. Mas tipo isso é meu sobrenome De Leon Peres (risos). O negócio era se identificar, quem quiser fazer comigo faça, se não quiser faço sozinho.

Participar de uma segunda geração do *graffiti* em Porto Alegre tinha suas vantagens. Jota Pê e outros artistas vivenciaram um período de formação inicial onde o estado estava aberto para o debate e, de certa forma, criava organismos para o desenvolvimento dessas práticas. Fazer *graffiti* nesse contexto, se não era algo incentivado, com políticas específicas

para tal, era algo que se fazia muito. “O *graffiti* me acalmava”, relata o artista urbano que aos dezessete anos começou a parar de ficar de “bobeira” nas praças e a participar de oficinas

Então eu comecei a participar desses eventos e sempre que tinha oficina eu me inscrevia. Oficinas eram no gasômetro, ou no Araújo, ou no Teatro Renascença. Pode ver que eram todos espaços da prefeitura. Eram políticas municipais que incentivaram muita gente. Teve um pessoal muito novo e politizado que entrou pro meio partidário nessa época. Eu tentei entrar nesse meio no sentido de entender melhor, mas achei que não era pra mim. Eu sempre fui muito mais execução. Por exemplo, pra fechar uma autorização pra pintar um muro eram oito reuniões quinzenais, pra chegar lá, pintar e ganhar seis latas. Então eu achava isso um saco. Era muito legal a questão do incentivo, mas pra quem é inserido nesse meio que quer entender isso e sabe como produzir. Eu não entendia.

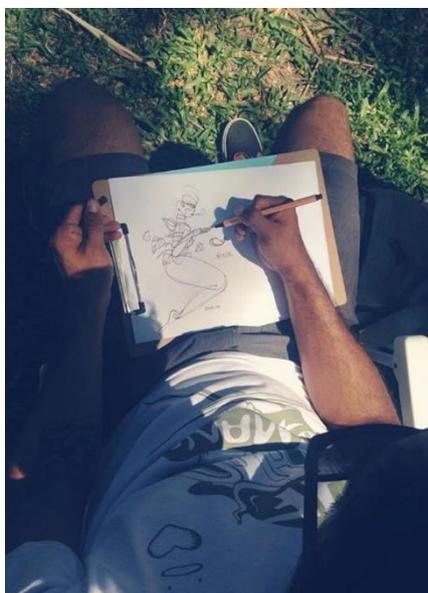


Imagem 13: O artista urbano Jota Pê divulga uma fotografia do seu processo criativo em redes sociais.

Fonte: Acervo Pessoal do artista

Enquanto falava comigo sobre diversos assuntos, Jota Pê atravessava a rua. Do outro lado olhava para o muro a qual pintava. Forçando os olhos buscava uma outra perspectiva de como se construía a composição do *graffiti* no muro. Por se tratar de um trabalho legalizado e financiado não haviam ali preocupações advindas de uma prática ilegal. “Eu curto pintar tranquilo”, falou-me enquanto atravessamos a rua e voltamos à frente do muro. Depois agachou-se e mexeu as latas gerando o ruído clássico do *spray* ao ser agitado. Em uma espécie de desabafo comentou “eu aprendi a desenhar meio na marra com o *spray*”. O menino morador da Cidade Baixa havia tido sua formação inicial quando as latas de *spray* ainda não haviam sido popularizadas em Porto Alegre. Os amigos viam seu talento e o convidaram para pintar casas e coisas.

Nessa época eu já dava as oficinas por um tempo. Já estava fazendo um curso de designer virtual de criação. Não fiz faculdade, então comecei a fazer curso de desenho, ilustração. Ganhei uns outros cursos de 3D que nunca usei. Então eu já estava querendo investir e ter uma grana com meus trabalhos com grafite. Os amigos chamavam pra pintar AP, ou pintar geladeira, mas nunca fiz muito móvel. Tipo meio metido mesmo... gente pedindo pra fazer desenho do grêmio, ou desenhar os cachorros de uma forma realista, mesmo se eu não soubesse eu ia fazer. Não tinham outras pessoas que fariam isso, então eu aprendi a desenhar meio na marra com o *spray*. Eu fiz esse curso de ilustração digital, fiquei um ano e três meses trabalhando numa agência, e, paralelamente ajudando o Núcleo Urbanóide. Eu ajudava as os Flyer e todas as divulgações de eventos do Núcleo Urbanóide. Nessa época sim eu comecei a andar mais pela cidade. DC Navegantes, lá pra Zona Norte, na Tuca,

Parthenon tinha bastante coisa rolando, na Intercap, então comecei a conhecer mais a cidade. Restinga.

Se há algo que era constante na vida deste artista urbano eram as caminhadas pela cidade. Relatou-me inúmeros percursos urbanos que realizou, diferenciando os lugares, pessoas e estéticas. Ao olhar para os gestos de grafiteiros e grafiteiras veremos o quanto estes são caminhantes. Não há intervenção urbana que não esconda, em maior ou menor grau, um percurso de caminhada. E aqui podemos perceber uma escolha por circuitos específicos nos quais lugares degradados pela ação do tempo aparecem como um alvo preferencial. A ruína em si sempre foi algo que agradou escritores urbanos. Destroços, escombros, entulhos são materialidades presentes na vida que intervém na rua.

A desordem presente em locais estigmatizados pela degradação atua na ação imaginante do artista urbano como um imã. Algo convidativo. Jota Pê conta que se sente “provocado” por paredes desde de seus tempos de menino. Há um interesse, um desejo pelo desordenamento estético a ser entendido. Lugares arruinados são lugares merecedores de cor. A motivação deste esforço passa pela imaginação criadora de quem intervém que cria imagens privilegiadas nas quais suas intervenções fazem parte de um cenário caótico, e, por vezes, o melhoram.

Sempre procurei locais mais degradados. Queria ter noção de qual lugar precisa dessas intervenções. Só que, hoje em dia, a cidade toda precisa. Se tu vai para Europa, tu vai ver que não tem intervenções nos centros das cidades, tem em lugares específicos, tipo portões de ferro, lugar abandonado, lugares efêmeros no meio da cidade que tu só pode pintar ali. É diferente o tipo de transformação urbana. E eu acho que aqui tem essas partes da cidade que precisam de atenção, como a Voluntários, a Farrapos, o Centro, a Cidade Baixa. Eu ainda pinto na rua pra gastar umas tintas, às vezes se tem um amigo de fora.

Não há forma melhor de entendermos o estilo e as intenções de Jota Pê - e de outros artistas urbanos - a não ser deixando sua produção estética momentaneamente de lado e olhando para sua trajetória. A estética e o gesto (e a matéria) se articulam constantemente no cotidiano da pesquisa, contudo senti a necessidade de isolar estas dimensões em alguns



Imagem 14: - Jota Pê expondo seu trabalho em uma exposição de artistas urbanos. Já podemos ver o desenho da “Abelha” que também o caracteriza em muitos dos seus trabalhos.

Fonte: Acervo Pessoal do Artista

momentos para depois relacioná-las. Mas, o que podemos aprender sobre *graffiti* através da narrativa Jota Pê? Creio que ele seja um personagem importante por tido experiência com outros tipos de intervenção, e também por hoje ser um articulador, alguém muito vinculado a questões comunicacionais de coletivos que representam uma nova fase do *graffiti* muito associada ao novo muralismo urbano.

Celo Pax: de onde vem os monstros da cidade?

A cidade é pintada todos os dias por pequenos gestos. Diminutos, quase invisíveis. Um ato anônimo que deixa evidências. Monstros dentuços pintados de amarelo são parte desses fragmentos visíveis. Qual imaginação criadora, portadora de admirável técnica teria dado forma àqueles seres que compunham a cidade? Através dessa pergunta cheguei a Marcelo, o Celo Pax. Celo para os mais íntimos, intimidade que minha curiosidade etnográfica permitiu estabelecer. Pax por que vem dá “Pax Romana” aprendida nas aulas de história do colégio Júlio de Castilhos em Porto Alegre.

Celo Pax já tem mais de trinta anos e vive com seus gatos em um apartamento no bairro Cidade Baixa. Quando me abriu as portas do seu apartamento, em dia e hora e marcados para um bate papo, mostrou seu braço repleto de tatuagens. Relativamente baixo e portador de uma barba pequena, Celo estava com as mãos sujas de tinta, fato que ocasionou outra forma de cumprimento sem ser o aperto de mão. Infelizmente, diferente de Jota Pê, ainda não havia conseguido acompanhá-lo em suas intervenções pela rua, mas a conversa no seu apartamento também poderia ser uma boa experiência. Enquanto fazia um café seus gatos brincavam com meu gravador, e com suas próprias telas que compunham o cenário da casa, demonstrando uma relação aberta dos bichanos com a arte do seu dono.

Alguém que desde de pequeno começa a se perguntar “de onde vem os desenhos da cidade?” merece uma escuta atenta de um antropólogo preocupado com o tema da cidade. A questão colocada pelo menino, que ainda não tinha adquirido um saber fazer da arte de rua, fomentou uma imaginação sobre as origens de cada intervenção no meio urbano.

Eu vivia na rua. Sempre a minha mãe saía pra trabalhar e eu ia junto, não ia ficar sozinho em casa. Daí eu ficava percebendo tudo isso na cidade e me perguntando: como estas coisas acontecem? Eu não tinha visto ninguém fazer nada. E isso eu tenho muito nítido na minha memória de ver cartaz sumir e desaparecer, ficar trocando, pichação mudar. Tipo na época tinha muito pouco grafite... no máximo em dois ou três pontos em Porto Alegre. Isso foi por volta de 1997 e 1998. Eu era bem

guri e tinha por volta de 12 ou 13 anos. Mas lembro que já me afetava na época as intervenções urbanas. Eu ficava bem louco por que eu não entendia. Vamos dizer que o normal pra uma criança é tu imaginar as casas pintadas com tudo limpo. E não era, era tudo riscado e eu não entendia. E meu pai também não sabia explicar, ele dizia “Ha a gurizada picha ai...” e ele não entende... é a moda antiga, trabalhou a vida todo numa empresa... então ele não entendia de movimento urbano e nem nada. Ele falava isso e eu pensava “não, não pode, tem que ter alguma coisa atrás daquilo ali”. E aí eu lembro muito forte dessa curiosidade. Eu já copiava os desenhos de TV e comecei a copiar o que eu via na rua. Olhava os pichos, achava legal e copiava. Dava uma mudada nos que eu não achava legal. Então esse foi o meu primeiro contato.

O debate sobre os primeiros contatos com o grafite passa pelo acesso às tecnologias da época, mas também sempre vem associado a outras questões como a geração, itinerários urbanos, formas de trabalho, etc. No caso de Celo Pax, um dos artistas urbanos mais reconhecidos atualmente em Porto Alegre, a dimensão da tecnologia é narrada pelo acesso a televisão e desenhos animados, e a posterior entrada no mercado de trabalho que lhe deu acesso à computadores.

Quando pequeno eu já copiava os desenhos de TV e comecei a copiar o que eu via na rua. Olhava os pixos, achava legal e copiava. Dava uma mudada nos que eu não achava legal. Então esse foi o meu primeiro contato. Acho que tudo começou com um gosto pelo desenho animado que veio a ser incrementado pelo que eu via na rua, cartaz, pichação, os poucos grafites... e daí eu fiquei bem intrigado com isso, de onde vem os desenhos na cidade? ... Hoje eu viajo que, por ter personagem e muito elemento de desenho animado, eu acho que isso veio lá do começo de eu gostar desse lance lúdico do desenho.... Naquela época era tudo mais difícil. Não tinha internet, não tinha nada, nem telefone pra ti ter ideia. Não haviam facilidades. O que tinha era o parque pra encontrar alguém...Então foi num trabalho em uma gráfica que tive o primeiro acesso à internet. Quando comecei no computador eu tinha despihado do grafite. Eu curtia e acompanhava, mas já não tava no tesão pelo bagulho.

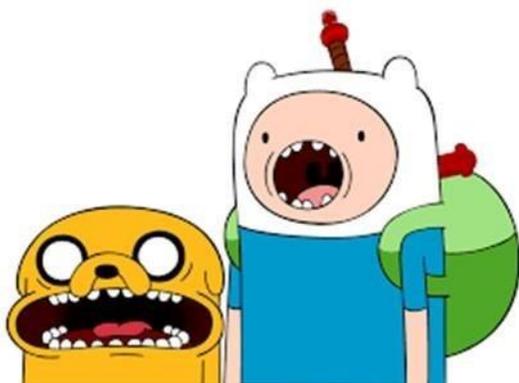


Imagem 16: Imagem do desenho “Adventure Time” criado por Pendleton Wrd para o canal Cartoon Network. Fonte: <httpsbr.pinterest.compin>



Imagem 15: Mural pintado por Celo Pax no “Art Tattoo Bar” no bairro Cidade Baixa em Porto Alegre/RS. Fonte: Acervo José Luís Abalos Júnior

Celo traz uma associação rotineira no diálogo com grafiteiros: a de como a inserção no mercado de trabalho e na internet podem afastar os artistas das ruas. Se encararmos intervenções urbanas como operações técnicas/figurativas veremos que elas acarretam em gestos que possuem repetições e intervalos regulares. Uma diferenciação interessante é a que Leroi-Gourhan (2002) faz entre o ritmo técnico e o figurativo. O primeiro é associado às técnicas de fabricação, uma ação no espaço/tempo desumanizada, representante de uma crise do figuratismo. Já o ritmo figurativo é mais próximo do que podemos relacionar com as práticas de intervenção urbana, pois aqui há uma preponderância da figuração sobre a técnica, no qual artistas urbanos se desafiam a reinventar estilos, tags, instalações, etc. Segundo o autor o ritmo figurativo “cria e destrói deuses” (Leroi-Gourhan, 2002, p. 114).

Ninguém havia lhe perguntado, talvez por isso não soubesse bem responder. Foi no momento em que as perguntas iniciais de Celo sobre a origem dos desenhos da cidade começaram a ser respondidas que ele descobriu que pintar muros poderia ser seu destino. A vida de um menino de classe média baixa que decide viver do *graffiti* começou a ganhar cores reais quando saiu de um trabalho formalizado em uma gráfica para “ganhar para pintar”. Conta que em uma segunda feira que mal havia nascido acordou muito cedo decidiu a pedir demissão e viajar com amigos grafiteiros que haviam lhe convidado para pintar no Rio de Janeiro. Um futuro incerto o esperava, “eu nunca esperava estar aqui contigo conversando por ser grafiteiro”. Apesar de marcar uma opção de vida no tempo, Celo admite que não sabe muito bem quando começou a acreditar nisso de viver a vida pintando.

Até hoje eu olho pra trás e fico tentando procurar o por que eu me interessei por grafite. Eu não tenho uma certeza. Fico tentando buscar memórias, mas eu tenho uma memória bem ruim. Hoje, com 31 anos, a lembrança mais antiga que consigo chegar é que eu sempre curti muito desenho animado.

Intervenções artísticas urbanas podem se tornar mais incríveis quando tentamos, através de um processo que vise alteridade, entender o olhar de quem a produz. No caso de Celo o nascimento dos monstros urbanos foi acompanhado de uma euforia de quem produz um filho. Porém os monstros dentuços não tem data de nascimento e correm eminentemente um risco de serem atropelados ao apagados. Consciente das condições que geram duração e efemeridade do *graffiti* no meio urbano é taxativo “nunca atropelarei grafite e nem pixo de ninguém. Pode ter umas letrinhas que eu não chego nem perto”. O respeito à intervenção do outro pode representar uma manutenção do seu personagem.

Em outro momento do acompanhamento etnográfico que realizei com Celo Pax em contextos em que entrevi na cidade o artista falou-me de como muitos grafiteiros só foram reconhecidos depois de mortos. Se quisermos perseguir a lógica criadora de uma pesquisa que leve em conta o imaginário de artistas urbanos precisamos pensar no muro, na parede, nos postes, e outros espaços de intervenções como matérias terrestres que desafiam e intimidam a imaginação criadora de quem intervém na cidade. Celo Pax imaginou o adesivo (Stickers Art) no qual pudesse espalhar pela cidade dizendo que ele próprio estaria morto. Segue um pequeno trecho do diário de campo no qual reflito sobre essa questão na companhia do artista urbano

Neste dia aproveitei um momento de descanso na sua pintura para perguntar a Celo Pax do sobre o adesivo “Celo Pax está morto”²⁹ espalhado pela cidade nos últimos tempos. Semanas atrás eu mesmo caminhava pela cidade e fiquei surpreendido com a quantidade destes adesivos presentes na rua Venâncio Aires que liga a Oswaldo Aranha ao bairro Cidade Baixa. Seria algum adversário dos grafiteiros nas ruas? Seria alguém que não gosta do trabalho deste grafiteiro e gostaria de gerar uma situação de conflito pelos espaços pintados na cidade? Se analisarmos bem o adesivo podemos perceber que ele foi feito com o mesmo modelo de letras que Celo produz em seus grafites. Quando fiz estas questões ao grafiteiro, o mesmo, entre risos, me disse que ele mesmo produzia e colocava os adesivos pela cidade. Segundo Celo “Só te elogiam quando está morto”. Logo estes adesivos seriam uma estratégia de reconhecimento do artista frente ao público admirador de arte urbana em Porto Alegre. A inspiração para este tipo de expressão visual na cidade, segundo Celo veio do filme que versa sobre a trajetória de vida de Basquiat.



Imagem 17: O adesivo (sticker art) que o próprio artista Celo Pax cola pela cidade. Imagem fotografia por encontrada em Setembro de 2017 na Avenida João Pessoa. Autoria: Jose Luis Abalos Junior

²⁹ Há uma alusão explícita de Celo Pax a tradição norte-americana de *graffiti* quando elabora estes adesivos. A inspiração foi Basquiat e a tag “Samo”, e posteriormente, “Samo is dead” quando o grafiteiro americano abandonou o uso do pseudônimo. A produção dos adesivos de Celo, por mais que seguisse essa inspiração, aparentemente não objetivava o fim da tag Celo.

Jackson e o Hip Hop que vai além da tinta

O Hip Hop enquanto dimensão da cultura popular no Brasil se manifesta de diferentes formas nas periferias das grandes metrópoles brasileiras. A Dança, o Dj, o MC e o *Graffiti* compõem uma diversidade de manifestações culturais presentes nas periferias de Porto Alegre. No que se refere ao *graffiti*, foco dessa pesquisa, há um número razoável de grafiteiros que tiveram sua formação inicial em espacialidades como a da Restinga, extremo sul da cidade. É o caso de Jackson Brum, negro, 35 anos, que pinta a cidade há mais de 20 anos. Com uma fala macia me confirmou uma coisa que já sentia desde a primeira vez que tinha o visto: eu senti a presença de uma cultura negra clássica. Eu vi Jean Michel Basquiat pintar através de suas mãos. Eu vi uma ligação real, a veracidade, da relação com um campo cultural.

Durante vários anos Jackson empenhou-se em traduzir o que vivia na vida cotidiana de um contexto cultural em um papel. Depois passou do papel para as paredes. Quando menino sentia a necessidade de expressão em formas alternativas à fala, tendo o desenho como uma prática rotineira.

Quando eu cheguei na Restinga eu era aquele moleque que chegava na sala de aula, não sentava no fundo por que eu não me achava muito bagunceiro, nem na frente por que eu não me achava tão nerd. Mas eu me sentia meio esperto e não gostava de estudar. Então eu me sentava no meio. Então eu comecei a desenhar desde essa época aí. Desde de que eu me conheço por gente eu desenho. Eu era o carinha das coleções, porque, de tempo em tempo, eu achava uma coisa pra colecionar e pra fazer. Sempre voltada pra coisas de esportes e artes. Na escola eu era o cara que desenhava e ganhava uma grana fazendo as capas dos cadernos da galera.

Amigos lhe ensinaram a dançar. A dança veio antes da tinta. Em um bairro pensado para ser isolado, periférico, Jackson lembra do Hip Hop como se não houvesse nada mais importante a ser lembrado. Quando tinha seus doze anos lhe disseram para ir com outros meninos no salão aberto que ficava perto da praça e lá viu gente da sua idade, cor, classe, gênero, fazendo “uma cena acontecer”. A “União Rapper da Restinga” foi um dos primeiros espaços criativos para Jackson que teimava em ser criativo. Criatividade que descobriu não ser algo estritamente pessoal, mas tem a ver com uma visão da “sociedade como um todo”.

Então no meio dessa cena aí, um dia eu cai no meio da reunião da URT que era a “União Rapper da Restinga” e eu nunca fui muito de falar. Até hoje eu não sou muito fã com as palavras. A URT juntava toda a galera do Rap de Porto Alegre, pois tinham umas reuniões mensais que galera ia, era uma sala gigante cheia de gente, gente cantando, gente dançando, o grafite não aparecia muito, mas aparecia o tal do Hip

Hop. Tinha muito essa parte do social. A galera passava a noite inteira trocando ideia sobre muita coisa. Naquela época eu novinho, cheguei e vi a galera girando, dançando, fazendo uns Rap. No meio disso aí eu descobri que tinha o grafite e pensei “Bah isso é legal, isso eu já faço na real”, desenhar eu desenho. O mais bacana é que conseguia falar com as pessoas sem as pessoas falarem comigo necessariamente. E é um pouco por isso que o grafite me chamou a atenção: a possibilidade de estar falando com muita gente sem necessariamente usar as palavras. É uma forma de expressão diferente, e isso que era legal pra mim. Fazer pixação nunca me agradou, até porque eu brinco que sou preguiçoso pra caramba pra sair de noite, pra subir, cair, então não era pra mim. Pra minha história eu queria uma coisa maior porque eu vim da cultura hip hop e aprendi a ver as coisas como um todo. Não como um movimento associado a estética, mas como uma cultura que a gente tem que dizer as coisas, como uma obrigação que a gente tem de passar uma mensagem social.

Em épocas de escassez de material, quem queria fazer *graffiti* o reinventava. Era e é preciso dinheiro para colorir paredes. Jackson conta como fazia os próprios canetões e como fazer o “fundo” do futuro desenho almejado era algo custoso. Além de não ter acesso ao *spray*, quando o tinha era caro demais. Para grafitar era preciso socializar, criar parcerias e conseguir pequenos financiadores. O desejo de ter tinta marca a memória dos meninos que pintam. No caso de Jackson, um bom tênis para dançar também foi uma necessidade. A “URT” já fazia parte de sua vida. Da escola para o salão, do salão para escola. Às vezes virando noites junto com os seus, Jackson vivenciou um ambiente de efervescência cultural. Foi a professora do colégio que notou o talento do menino que desenhava os cadernos dos colegas.

Então era muito difícil acessar o material para o *graffiti* e o material que tinha não era de qualidade. Era “Decor”, era “Renner”. Nessa época eu só pintava com rolinho. Sobre o personagem, como eu não gostava muito de letra, minha pegada sempre foi muito abstrata, muito solta. Gostava muito de ir tocando e ir descobrindo na hora. Eu treinava muito no papel, mas era sempre uma arte muito abstrata. Tanto é que me lembro que na quinta série, e isso foi uma coisa que me ajudou muito também, uma professora me deu um livro do “Kandinsky” porque ela achava meus desenhos muito parecidos com o trabalho dele. Tinha realmente uma certa semelhança na composição de cor e uma coisa que parecia muito aleatória, mas depois eu estudei um pouco dele na faculdade e descobri que não era tão aleatório assim.



Imagem 19: Obra "Vermelho, amarelo e azul" do pintor russo Kandinsky (1925). Fonte: <http://iveteraffa.blogspot.com/2015/04/obras-de-arte-kandinsky.html>



Imagem 18: Mural pintado por Jackson Brum em maio de 2018 no centro histórico de Porto Alegre. Fonte: Acervo do Artista.

Jackson foi crescendo, mas só foi sair do bairro Restinga depois dos trinta. Perguntado sobre o que mais gosta no *graffiti*, relutou em responder “antes de tudo vem a cultura”. O ponto colocado pelo artista urbano deixa claro que as dimensões do Hip Hop só surgem depois de uma formação no meio cultural. Ou seja, nenhum MC é MC sem um vínculo com o Rap. Nenhum B-boy é B-boy sem um vínculo com o aprendizado da dança de rua. Assim é como o *graffiti*, explicou-me solícitamente Jackson: “não importa tanto o *graffiti*, eu aprendi que ele é só uma expressão de uma manifestação que é muito maior”. Querer ver o *graffiti* por ele mesmo é vê-lo pela metade.

Ao tentarmos ver as vidas por trás das tintas, desenhos, muros, perseguimos vidas que poucos veem. Vidas que imaginam e sonham como modelos ideais de intervenção na cidade. Vidas que têm referências iniciais que marcaram suas trajetórias. Vidas que tem seus mitos. Jackson contou-me o seu. Muros, tintas, comidas, sombras, admiradores da obra. Um cenário ideal que motiva a permanência e a duração da prática do *graffiti*.

Eu sempre uso como exemplo que lá na Restinga tinha um painel de esquina de uma tiazinha de quebrada que foi uma das primeiras que deixou pintar o muro. E quase todo ano renovava o painel. Foi bem legal que a gente ficou bem amigo da família dela. Toda a vez que a gente ia lá pintar essa tiazinha botava uma mesa, toalha, café, frutas, salgados, e a gente ficava pintando o dia inteiro. Tinha uma árvore do outro lado da rua que o pessoal sentava e ficava vendo a gente pintar. E eu gostava de fazer por causa desse clima. Era assim todo ano, sempre tinha alguém pra conversar sobre o painel. As pessoas viam no grafite coisas que nem tinham passado na minha cabeça. Isso foi muito importante pra mim, e eu fui muito evoluindo meu trabalho em cima disso. Perceber que as vezes o que eu estou dizendo não é o que você está vendo. Dizer as coisas e perceber que as pessoas vêm de uma forma diferente, porque a vivência delas é diferente, é uma coisa muito doida no grafite.

Gorga, os macacos e os fluxos de vida

O gesto, além de movimento, é um lugar onde vários acontecimentos se entrelaçam. O acontecer dos dedos com bico do *spray* representa um procedimento técnico presente em um saber-fazer adquirido em um campo cultural. O acontecer da tinta com a matéria da cidade, plana, rugosa, de difícil ou fácil absorção. O acontecer da adrenalina presente no contexto de ilegalidade do ato. Nesse sentido, sentimentos, coisas e corpos se articulam em um “parlamento de fios” (Ingold, 2012) ou, como denominei neste subtítulo, em um fluxo de vida.

Questionando a teoria do ator-rede (Latour, 2012) que estabelece a noção de objeto e rede como centrais, Tim Ingold (2012) propõe uma retomada das noções de fluxos e vida. O autor nos ajuda a entender a estética final de uma intervenção artística urbana não como um “objeto”, mas como uma “coisa” permeada por fluxos vitais e integrada aos ciclos e dinâmicas da vida na cidade. Isso é evidenciado quando o autor se posiciona em prol de uma “ontologia que dê primazia aos processos de formação ao invés do produto final, e aos fluxos e transformações dos materiais ao invés dos estudos da matéria” (Ingold, 2012. p. 26).

Para articular uma perspectiva teórica que verse sobre o tema do gesto a uma etnografia que busque o acompanhamento de gestualidades de artistas urbanos caminhei com o artista Marcus Gorga pelas ruas de Porto Alegre. O artista fabrica adesivos, ou *sticker arts*, na sua casa através da técnica de serigrafia. Produz suas telas com as imagens de macacos há alguns anos, desde que adotou este personagem como um ícone da sua produção visual. Após produzir uma quantidade considerável de adesivos, caminha pela cidade espalhando-os em pontos que para si, são estratégicos. Uma forma de (co)produzir regimes visuais na urbe marcada por pequenos gestos. Segundo o artista, os meios de produção do *graffiti* e da *sticker art* são parecidos, pois são feitos na cidade, mas diferem nas suas lógicas e temporalidades.

Graffiti e *Sticker Art* são artes parecidas porque elas vão aparecer na rua, no ambiente público. São artes irmãs porque se comunicam. No Brasil muita gente inicia com a pichação, eu comecei com os adesivos. Eles vieram antes do *graffiti*. Diferente do *graffiti* que tu demora e só consegue fazer um por dia, o adesivo tu consegues fazer em grandes quantidades. No início eu fazia meus próprios adesivos a mão, depois descobri a serigrafia que pude fazer e colar muitos por dia. Sendo na e para a cidade o *graffiti* e *street art* são um pouco diferentes, envolvem técnicas e tempos diferentes.

Marcus Gorga, como um artista experiente, ao caminhar olha para os lados. Observa buracos vazios nas superfícies. As placas de trânsito, que possuem mais de dois metros de altura, parecem ser um ideal de alcance. Lá já estão muitos outros adesivos colados por sujeitos que talvez o artista conheça. Após visualizar o alvo prepara-se o adesivo. Há uma capacidade em destacar o papel com cola de seu papel base (eu mesmo tive algumas dificuldades de fazê-lo quando tentei ajudar). Depois disso, há o grande momento da intervenção. Parece não haver mais espaços possíveis entre os *stickers arts* presentes nas costas da placa de trânsito desejada. O artista, mesmo que seja alto, é obrigado a levantar a ponta dos pés e dar um pequeno salto para atingir sua finalidade. Com o adesivo em mãos o artista necessita de força no momento da colagem, certificando-se que sua arte não caia e desapareça tão cedo. Após o ato ele sorri ao ver uma agradável composição de pequenos adesivos na qual o seu é um novo integrante. Novas placas e muros virão na próxima esquina.



Imagem 20: Demonstração de uma gestualidade presente nas práticas de intervenções artísticas urbanas.
Fonte: Acervo de pesquisa José Luís Abalos Júnior

Quando acompanhamos artistas urbanos pela cidade é perceptível uma “educação atenção” vinculada a um conhecimento prático de uma cidade praticada (De Certau, 2003). Se “habitar o mundo é se juntar ao seu processo de formação” (Ingold, 2012. p. 31) praticar uma etnografia que leve em conta as gestualidades de artistas urbanos significa coabitar estas intervenções. Ou seja, habitar a urbe conjuntamente com estas e estes personagens,

focos de um procedimento etnográfico que preze os processos presentes no que vemos estampado na cidade. A curiosidade etnográfica aqui é um saber onde habita o sujeito que intervém na cidade na sua própria obra.

Criado na Zona Sul da cidade, assim como Celo Pax, Gorga teve a experiência inicial de vida estabelecendo a rua como um ponto referencial. Tudo acontecia na rua, incluso as referências musicais e culturais que começava a ter contato. No caso de deste artista seu personagem se relaciona com a busca de um estilo próprio, buscando referências em outros artistas urbanos, na internet - que ainda estava sendo popularizada no início dos anos dois mil - e em uma diversidade de materiais que continham gravuras, desenhos, que poderiam servir como fonte de inspiração.

Eu sempre tive de vontade de fazer uma coisa minha. Buscava referências na internet que ainda estava começando no início dos anos 2000, com os amigos, etc. Um dia eu estava folheando um livro de biologia e tinha a imagem de um macaco e fiquei me perguntando: porque não um macaco? O meu primeiro macaco foi um macaco fazendo um sinal de legal, positivo. Eu comecei a fazer ele na rua e foi uma identidade visual que eu tinha. O fato do macaco urbano ser verde é importante também, porque eu tenho uma relação a natureza e expresso isso na arte de rua. Então eu me vejo muito na minha arte, e acho que ela também diz muito sobre mim.



Imagem 21: O primeiro macaco desenhado por Gorga em papel no início dos anos dois mil. Mais tarde o artista viria a reproduzir o desenho nos muros da cidade. Fonte: Acervo do artista.

Antes da criação dos macacos Gorga assinava “MP”, uma abreviação para “marginal padrão”, algo muito relacionado a sua experiência no mundo. Desde muito novo o artista diz ter uma relação com um modelo padronizado de marginalidade, e, também por causa disso, demorou para se assumir como um artista. Sua assinatura provem de se gosto pela música Rap, algo muito característico em jovens urbanos, negros, moradores de periferia, que fazem uma mobilidade pendular entre seus bairros e as regiões centrais. A música que Gorga traz como

referência fala de um cotidiano marcado por perseguições a uma população que compartilha códigos estéticos com cor de pele. Nesse sentido o Rap surge como uma válvula de luta, resistência e expressão contra a discriminação social sofrida na cidade.

*Enquanto você sossegado foge da questão
Eles circulam na rua com uma descrição
Que é parecida com a sua
Cabelo cor e feição
Será que eles vêem em nós um marginal padrão?
(DMN – Racistas Otários)*

Em 2019, quando voltei de Portugal, encontrei-me com Gorga algumas vezes e ainda continuamos em contato via redes sociais. Em uma dessas conversas me convidou para participar das oficinas de *graffiti* que estava organizando, porém em decorrência financeira e de tempo não pude participar. Posteriormente disse tinha “dado ruim” na última oficina que tinha feito nos muros do colégio La Salle Pão dos Pobres na Cidade Baixa. O artista disse ter sido abordado pela polícia, que o algemou e recolheu seu material de pintura. Depois de algum tempo trancado na delegacia de polícia conseguiu liberação, mas com abertura de um processo que disse não ter ido pra frente.

Situações como esta, normais na década de oitenta e noventa, se tornam cada vez mais cotidianas para quem pinta na rua. Segundo o artista há uma perseguição cada vez maior para quem realiza esse tipo de práticas, uma espécie de conflitividade maior estabelecida pelo poder público nos últimos anos. Não há dúvidas de que tal situação se associa ao momento político atual na qual agentes da brigada militar tem sido cada vez mais desumanos com quem realiza tais práticas.

Mas, por outro lado, há uma aceitabilidade cada vez maior do seu trabalho nas redes de legalização. Em 2017 fez sua primeira exposição em um bar cultural. Também investe tempo e dinheiro na produção de adesivos nos quais me presenteou alguns para colar nas paredes



Imagem 22: Marcus Gorga me fez o pedido de espalhar seus adesivos por Lisboa. Diversas caminhei pela cidade procurando melhores pontos para coloca-los. Sempre tirava uma foto e envia para o artista, para ele ver como ficou. O mesmo replicava a imagem nas suas redes sociais. Foto tirada por mim em Junho de 2019 no região da Alfama.
Fonte: Acervo José Luís Abalos Júnior

do Bairro Alto em Lisboa. Gorga diz ter seus adesivos colados em vários países, pelas mãos dos amigos que viajam, uma coisa que ele sonha em fazer futuramente quando for possível.

Gorga, a tag “marginal padrão” e a produção de macacos urbanos são um bom exemplo para pensarmos nas relações entre arte e cidade, e, mais que isso, humanizá-las. Refletir sobre o gesto é reconhecer um fluxo de vida presente nas cores das metrópoles. Quando o artista encara o muro como mais uma dimensão possível do seu trabalho, lidando com a fronteira entre privado e público, legal e ilegal, há um saber técnico, político e gestual ali integrado.

A ideia de “trazer as coisas de volta a vida” (Ingold, 2012) pode ser traduzida aqui como trazer os gestos de volta às intervenções urbanas na cidade. É um pensar na dimensão ontológica e o propósito operacional do gesto enquanto algo integrante das artes urbanas. No fim, é a obsessão da análise estética de intervenções artísticas urbanas que tem sepultado a dimensão das suas gestualidades. Não se trata de extinguir a análise estética final, a preocupação aqui trazida, antes de tudo, diz respeito a uma “atenção generosa” (Ingold, 2016. p. 405) com as gestualidades.

As gestualidades do instante a e recusa do reducionismo estético.

O esforço transparece no ato de se registrar as memórias narradas de uma cidade pela voz de seus habitantes. Na narração se esconde o desafio do etnógrafo de compartilhar com o próprio narrador as memórias da intimidade das situações e dos instantes por ele vividos nos territórios urbanos. (Eckert&Rocha, Etnografia da Duração. Pg, 206)

O dia a dia de um artista urbano pode ser rodeado de materialidades com uma estética funcional (Leroi-Gouran, 2002, p.105) como o caderno (Black Book³⁰), canetão, *spray*, cola e outros utensílios para realização de alguma intervenção na cidade. Associa-se a estas ferramentas a imaginação como um “processo de figuração em sociedade modernas” (Durand, 1984) que é “indissociável das manifestações sociais” e denota uma proeminência do comportamento figurativo.

³⁰ Black Book é o caderno de rascunhos de desenhos de artistas urbanos. Em uma olhada rápida nos cadernos de alguns achei muito interessante como podemos perceber as diversas fases pela qual a imaginação do artista passa, as diversas técnicas que reproduz no papel primeiramente para depois deixar marcada na cidade.

A imaginação pode ser traduzida como uma “vontade de ser mais” (Bachelard, 1989. Pag. 22) nos quais artistas urbanos, imaginam uma intervenção na matéria da cidade. A estética de uma intervenção urbana finalizada é algo imaginado ricamente por estes sujeitos que têm este momento do processo de produção artística sacralizado. Nesse sentido, a busca de um consentimento para realização de um trabalho etnográfico reflete um encontro intersubjetivo entre o pesquisador e os sujeitos pesquisados construído nas “tensões entre identidade/alteridade de ambos” (Eckert&Rocha, 2013). O momento íntimo do artista urbano com seu espaço de intervenção retrata uma velha máxima comentada por estes artistas de que “o grafite sempre vai além do muro”. Como é narrado este “além-muro”? Esta narrativa está inserida na memória individual de muitos artistas urbanos. Seus espaços de formação inicial transparecem no ato de sua produção artística.

Bachelard expõe muito bem que a matéria terrestre é provocadora de devaneios da “vontade” e do “repouso”. Resumidamente os primeiros estariam ligados aos movimentos de extroversão que nos “obrigam a agir sobre a matéria” e os segundos ao movimento de introversão no qual há uma “valorização da intimidade material”. Estes gestos, estruturados em uma dialética do trabalho da imaginação da matéria, podem dizer muitos sobre as práticas de grafiteiros nas cidades, desde que percebamos os sinais de suas imaginações criadores através de uma aventura etnográfica pela cidade por vezes sintetizada aqui na Etnografia de Rua (Eckert&Rocha, 2013)

O gesto do grafiteiro de vencer a luta travada contra o muro pode ser invisibilizado por uma abordagem unicamente estética das intervenções urbanas. Partindo da linguagem dos gestos (Leroi-Gourhan, 2002) podemos entender o grafite como uma “desabrochar da forma” na qual a estética final desta intervenção é somente, e nem por isso menos importante, uma parte do processo das artes urbanas. Para Leroi-Gourhan a perspectiva do trabalho criativo é sempre significar. Assim estamos encarando um comportamento figurativo que tem como instrumento os sentidos e a “capacidade de extrair da realidade elementos que permitam reconstruir uma imagem simbólica da mesma” (Leroi-Gourhan, 2002. Pag.180). O autor nos coloca que o gesto gera um processo de figuração estética e diz respeito a uma “inserção afetiva na sociedade” (Leroi-Gourhan, 2002. Pag.73)

Já para Bachelard o gesto pode ser visto como um “esforço criador dos dedos sobre a matéria” (Bachelard, 1989. Pag. 17). O processo de figuração de uma tag, pelo pixador, de um personagem pelo grafiteiro, de um stencil e um cartaz para o artista que se utiliza de

intervenções que envolvem técnicas com cola, podem dizer respeito a um devaneio da vontade, um sonho de ação precisa, pois “só gostamos daquilo de imaginamos” (Bachelard, 1989. Pag. 18). O cuidado aqui é para que a imaginação não seja desvalorizada e vista como uma desorganização imaginária, pelo contrário, ela diz respeito a uma “projeção de tarefas organizadas” (Bachelard, 1989. Pag. 22). É assim o grafiteiro vence o muro trabalhando, pois o trabalho na matéria é uma “beleza prometida” (Bachelard, 1989. Pag. 33).

O trabalho na matéria terrestre é algo intrínseco a quem intervém na cidade. Os ritmos destas intervenções são outro ponto importante a se colocar, pois as diferentes técnicas e modalidades de expressões urbanas dizem respeito a ritmos variados de relação com o espaço-tempo (Diógenes, 2017) A pixação e a adesivagem (Stickers Art), por exemplo, se associam à espaço-tempo curto, diminuído pela dinâmica do fazer artístico de quem se propõe a intervir. Já operações como a do grafite na qual a criação de personagens pode ser algo inerente, à relação com o espaço-tempo é diferenciada. Assim podemos perceber o ritmo como algo criador de formas na cidade, pois as marcas no mundo material “só existem como vividos na medida em que tenham materializado num invólucro rítmico”. (Leroi-Gourhan, 2002. Pag.115).

Leroi-Gourhan aponta a sob-humanização do espaço-tempo como algo histórico na trajetória do homem no mundo. O calendário e a arquitetura seriam exemplos dos processos de domesticação do mundo como é percebido. Aqui podemos associar esta domesticação no caso das intervenções artísticas urbanas no sentido do perseguir de gestos, da apropriação do espaço-tempo através de símbolos e da condução de uma criação que visa tornar o espaço-tempo controláveis. Essa domesticação também tem a ver com a produção de um sistema de referências para assegurar o conflito e a agregação de grupos sociais. O autor coloca que “o fato humano por excelência não é tanto a criação do utensílio, mas talvez a domesticação do espaço-tempo, ou seja, a criação de um tempo e de um espaço humanos” (Leroi-Gourhan, 2002. Pag.121)

Tendo em consideração as dinâmicas da gestualidade o espaço aqui é visto dentro de uma dualidade possível entre a itinerância e a irradiância. O espaço itinerante é aquele dinâmico no qual a ideia é percorrê-lo para tomada de consciência de tal. O autor aponta que é na ideia de itinerância “que o herói combate os monstros, dá nome aos seres, enfim, transforma o universo em uma imagem simbolicamente orientada, acessível e confortável” (Leroi-Gourhan, 2002. Pag. 135). A imagem do mundo é formada a partir de um itinerário é

distinta da perspectiva de um espaço irradiante que, para Leroi-Gourhan, tem a ver a uma questão estática na qual o conhecimento do mundo se dá pela "imobilidade".

Através do céu e da terra como imagens opostas há um desenvolvimento da visão que nos faz reconhecer o ambiente que, estaticamente, observamos. O autor reconhece que há uma coexistência, uma complementariedade, dessas formas de conhecer o mundo quando reflete que “no caso do homem os dois modos coexistem, estando essencialmente relacionados com a visão, tendo originado uma dupla representação do mundo com modalidades simultâneas” (Leroi-Gourhan, 2002. Pag. 135).

Pesquisas sobre as intervenções artísticas urbanas têm investido na ideia de itinerância como um elemento de análise. Buscas de como estas manifestações se espalham pela cidade e o acompanhamento de artistas urbanos em deslocamento fazem parte de um arsenal de possibilidades e maneiras de pesquisar grafite, por exemplo. Há uma espécie de invisibilização da irradiância enquanto modelo analítico. O acompanhamento etnográfico de uma "gestualidade do instante" de quem intervém na cidade pode representar uma alternativa interessante aos estudos de arte, política e cidade. O desafio aqui é pensar no que há de imobilidade nas itinerâncias, nos repousos contidos nos fluxos e nos instantes presentes nas durações (Eckert&Rocha, 2013).

A reflexão sobre os gestos que acarretam uma perspectiva irradiante de conhecer a cidade é rica por demonstrar uma faceta mais microscópica do artista urbano. As formas de olhar paredes, muros, postes. As maneiras pelas quais o trabalho das mãos intervém na matéria terrestre da urbe. Enfim, a performatividade cotidiana que é a base de toda produção estética de arte urbana visualizada na cidade. Logo a imagem e a "câmera na mão" (Eckert&Rocha, 2013) como ferramenta metodológica de pesquisa nas metrópoles, é essencial para captação visual dessa gestualidade do instante que leva artistas urbanos a terem a cidade como um desafio.

Durante o texto procurei demonstrar o que é o gesto e as implicações da técnica, na visão de alguns autores da escola francesa, mais especificamente da fenomenologia da experiência, como Leroi-Gouran (2002) e Bachelard (1993). Também recorri a Agamben (2018) para falar de uma ontologia e uma política dos gestos. Por fim trouxe a perspectiva ecológica de Ingold (2010; 2012; 2016) relacionando-a com a dimensão dos gestos. Associei estes campos teóricos com o cenário emergente da arte urbana que assim como ocupa o

espaço visual da cidade, vem ocupando a reflexão de muitos pesquisadores (Campos, 2017).

Por etnografia da gestualidade entendo o acompanhamento etnográfico de momentos ligados à medialidade do processo artístico de artistas urbanos. Sem desvalorizar a importância da estética final de suas expressões, encontramos aqui um mundo rico de significados nas performances, nas técnicas e no saber-fazer de quem intervém na cidade. Uma etnografia atenta a estes cenários advém de um trabalho de campo paciente, produto de uma educação da atenção (Ingold, 2012) associado a etnografia de rua (Eckert & Rocha, 2013).

Procurei ver a estética final de intervenções artísticas urbanas não como um objeto, mas como uma forma perpassada por fluxos vitais integrada às dinâmicas da cidade. Uma etnografia de gestualidades das artes urbanas estranha o imponderável analítico estético do que vemos estampado na cidade. Se preocupa com uma “catalogação” e um “mapeamento” de expressões urbanas em grandes capitais do mundo. Hoje muitas cidades fomentam e pensam suas artes articuladas nas políticas de turismo (Campos, 2017). É como se pudéssemos “desligar” intervenções artísticas urbanas de seus gestos. Como se elas estivessem na cidade, prontas para serem cadastradas, e seus gestos em outro lugar.

Relacionando o campo das gestualidades ao da produção visual, percebemos a capacidade de hipermediatização dos gestos. A produção imagética como forma de escrita, ajuda o antropólogo urbano a (re)pensar as formas de produção de conhecimento na e sobre a cidade. A fotografia, o vídeo, o desenho, etc, são meios de criação de saberes acolhedores que nos aproximam sensivelmente dos gestos e nos auxiliam no entendimento de como a cidade, e a arte urbana, é praticada na cotidianidade da vida na urbe.

Por fim, na imagem 23, produzida pela artista urbana Thay Petit, representa os processos que envolvem uma intervenção urbana e nos provoca a pensar como a imaginação e os gestos compõem, e fazem parte, do processo artístico de quem se expressa visualmente na cidade. Como já coloquei, é em Ranciere (2005) que encontramos o tema da escrita conceituado enquanto “partilha do sensível”. Talvez esta seja uma primeira pista ao pensarmos as dimensões de uma “virada gestual” nas pesquisas sobre intervenções artísticas urbanas: a partilha de uma tag, de um personagem urbano, de um cartaz a base de cola é também uma partilha de afetos e sensibilidades.

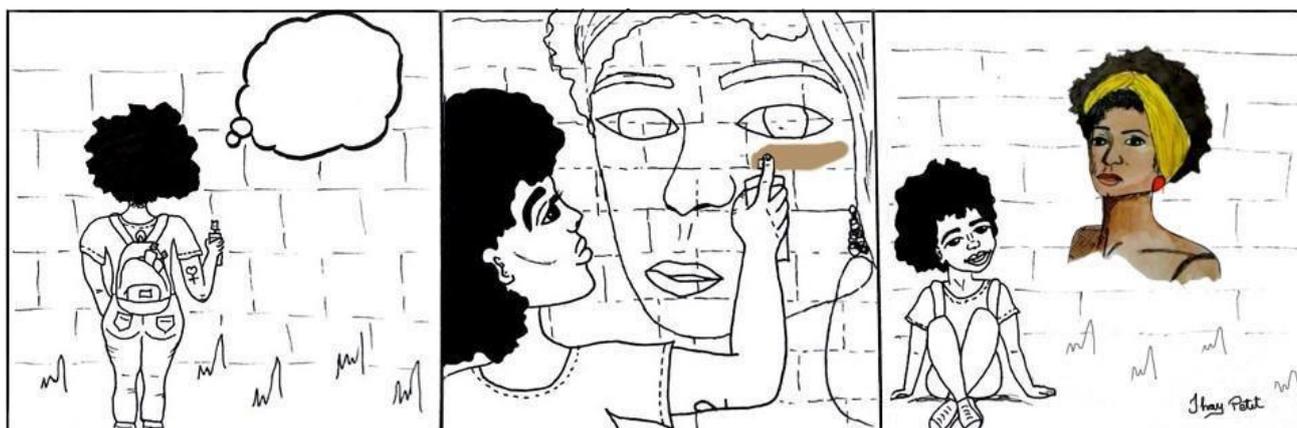


Imagem 23: A figura em movimento acima foi produzida pela artista urbana, pesquisadora e colega Thay Petit. Fonte: Acervo José Luís Abalos Júnior

Capítulo 4

Semânticas da cor: os mitos fundacionais das inscrições no muro

Este capítulo é produto de um esforço de enquadramento histórico da prática de intervenções artísticas em paredes, aqui, num primeiro momento mais vinculadas a um período pré-histórico, e, posteriormente, relacionadas a dois momentos históricos que são de grande influência para quem escreve nas paredes da cidade nos dias atuais. Outros elementos como a pixação, o *pós-graffiti* e o muralismo, aparecem sistematizados num capítulo posterior. Entende-se aqui o *graffiti* como um “elemento base” que faz parte do nascimento de uma diversidade de práticas urbanas que, de alguma forma, estão conectadas consigo. Interessante perceber que há múltiplas formas de relação entre tais elementos visuais que compõem a vida na metrópole, por isso não pensamos em rupturas entre as tradições, porém em continuidades e descontinuidades.

Houve alguma resistência de minha parte em escrever esse capítulo. Primeiro por não querer “chover no molhado” de muitos estudos sobre arte urbana. Segundo, por uma preocupação etnográfica, de pensar menos “o que é o *graffiti*”, que gera um debate muito grande, e mais “como o *graffiti* é narrado e se apresenta na vida das pessoas que o praticam”. Porém, a contextualização histórica de um objeto de pesquisa, por menor que seja, é essencial na pesquisa em Antropologia. Logo, decidi pesquisar e construir esse capítulo da maneira mais criativa possível.

O capítulo que segue é uma exploração desse mosaico de experiências que estamos chamando de *graffiti*. Como disse Bourdieu (1999), o espaço físico ocupado pelos atores sociais corresponde, de alguma maneira, ao espaço social que eles possuem na estrutura social. Se as cidades, nosso espaço de vivência, são marcadas pelas pessoas que nelas habitam, tais marcas dizem respeito aos que hoje chamamos de marcadores sociais da diferença. Principalmente gênero, raça e classe, três elementos fundamentais que “aparecem” estampados nos muros e dizem muito sobre o que a metrópole contemporânea pode representar.

A ideia de “mito”, muito trabalhada na história da antropologia e indicada no título deste subcapítulo, diz respeito aqui a uma tradição específica: a de pensar as “estruturas antropológicas do Imaginário” proposta, principalmente, por Gilbert Durand (1984). Para o autor francês a preocupação com os “mitos fundacionais” diz respeito há uma necessidade

cada vez maior da sociedade ocidental em “reviver mitologias”. O retorno do mito é um tema contemporâneo, visto as mazelas que o pensamento positivista e racionalista trouxera para a história da humanidade. Assim o retorno a história das intervenções artísticas urbanas é um retorno a mitos. Mitos de cidade, mitos de formas de intervir, mitos de sonhar o espaço que habitamos.

Neste capítulo o que nos leva a pesquisar o tema das expressões urbanas do ponto de vista mitológico é o encontro do pesquisador com uma variedade de motivações de quem se expressa visualmente na cidade. Percebe-se como estes mitos fundacionais, que aqui proponho a um singelo mapeamento, “reverberam” (e talvez essa seja realmente uma palavra especial) no modo de ser e estar na cidade dos artistas urbanos. Por outro lado, adentrar o campo do imaginário é fazer o que esses sujeitos sempre fizeram, fazem e continuarão fazendo: é colocar a imagem em primeiro lugar. Neste sentido as expressões urbanas pelas quais falamos não são meros adereços ou ornamentos da cidade. Por serem imagem, são o pensamento da cidade.

Ao falarmos de intervenções urbanas, aqui estamos falando, invariavelmente, da imaginação criadora e das poéticas do devaneio tão bem colocadas por Gaston Bachelard (1996) e Gilberto Durand (1964). Como primeira experiência mitológica não poderia deixar de citar um tempo, digamos, pré-urbano, no qual as cidades antigas faziam parte dos nosso modo vida no mundo, e, como habitat, as cavernas foram os muros de um tempo longínquo, mas recorrentemente citado como fonte de inspiração por muitos artistas urbanos. A segunda experiência mitológica diz respeito a uma Europa em convulsão e as reminiscências de um não tão distante Maio de 68. Por fim, como experiência mitológica global, rearticulada de inúmeras formas locais, aparece o Hip Hop e o *Graffiti* como uma de suas dimensões. Não creio que essas três experiências deem conta de todo um arsenal mitológico muito mais profundo e enraizado em culturas locais. Contudo, como diria Levi-Strauss (1987), os “mitos são bons pra se pensar” e aqui são bons para pensar no entendimento de como determinados modelos de expressão urbanas continuam vivos, séculos ou décadas após seus surgimentos.

“Eu estive aqui”: a memória esculpida numa fatia de vida

A tendência para escrever em paredes públicas data da antiga Grécia. São hoje muito conhecidos os *graffitis* na ágora de Atenas datados do século VI A.C. ou do Vale dos Reis, no Egito (Riout, 1985). Os primeiros interessados pelo estudo do *graffiti* foram os especialistas em epigrafia antiga e a própria palavra “*graffiti*” fez sucesso no “vocabulário arqueológico internacional” (Leandri, 1982, p. 5). Primeiramente estas inscrições nas paredes pré-históricas não foram reconhecidas pelos pensadores como um objeto de pesquisa por uma aversão à cultura popular. É só com a nova historiografia que elas aparecem como um elemento interessante a ser pesquisado. A aparição do “fenômeno espontâneo da escritura mural exposta”, como bem foi explicado por Armando Petrucci (1986) em *La Scrittura. Ideologia e rappresentazione*, tem sido interpretada pelas instâncias onipotentes como “uma ameaça e uma transgressão” (Petrucci, 1986, p. 149)³¹.

Se internalizou tão profundamente a proibição moderna contra o *graffiti* doméstico que os historiadores antigos leram sua sobrevivência como uma evidência de que o edifício ou a sala em questão tinha uma função pública. Como uma história que remonta vários milhares de anos, a escrita com nas paredes nos ensina sobre nossos próprios hábitos. A simples descrição “eu estive aqui” pode anunciar uma conexão pessoal com um lugar ou documentar uma situação emocionalmente importante, mas é sempre uma forma de auto exibição. Neste sentido a prática de “marcar uma parede” parece estar profundamente enraizada na história da nossa sociedade, de forma que é difícil encontrar uma gênese desse processo.

Muitos trabalhos vão na direção de quando e como aconteceram esse tipo de manifestações sociais. Contemporaneamente a arqueóloga alemã Polly Lohmann é uma das pesquisadoras que buscam entender tais questões através de sua tese, que se transformou em um livro intitulado “*Graffiti como forma de interação: inscrições gravadas nas casas de Pompéia*” (2018)³². Segundo a autora a escrita específica da frase “eu estive aqui”., dentre tantos outros elementos possíveis, se destaca.

Escavações no antigo Egito, Grécia e Roma revelaram um rico corpo de inscrições arranhadas nos pisos e paredes de edifícios públicos e privados e incisadas em

³¹ Ver em “Per la storia della scrittura romana: i *graffiti* di Condottomagos” (Petrucci, 1986)

³² Tradução minha.

objetos do cotidiano, como vasos de cerâmica. Mas uma coisa permanece constante ao longo do tempo e do local: a maioria dessas inscrições consiste em nomes, provavelmente os dos escritores e frequentemente combinados com a frase "... estava aqui". (Lohmann, 2018, p. 5)

Pompeia, dentro do rol das cidades que desapareceram e reapareceram do mundo, é um bom exemplo de como eram as dinâmicas das intervenções urbanas de um tempo, aparentemente, muito distante do nosso. Suas paredes parecem ter sido usadas para interações diárias e revelam pequenas histórias sobre os personagens do bairro e a vida na cidade. Essas histórias locais podem não ser interessantes para quem estuda os principais "eventos da história", mas elas nos levam à uma mobilização de vida cotidiana. As paredes de Pompéia nos ajudam a entender como as pessoas se comunicavam publicamente e deixavam marcas nos lugares por onde passavam. Há exposições de conexões pessoais, como amizade e amor, mas também raiva e rivalidade, na parede. No bordel de Pompéia, diz Lohmann, dezenas de visitantes (do sexo masculino) deixaram as comemorações de suas visitas, visíveis para todos os clientes a seguir.

Mas o que a massa de grafites redundantes e redundantes de Pompéia nos diz? A autora nos coloca que "concebido como uma exibição individual, o grafite revela claramente padrões de comportamento humano em geral, bem como modas de escrita local" (Lohmann, 2018, p. 23). Estes escritos, entre outras coisas, nos dizem como o grafite foi visto pela sociedade romana em geral. O fato de serem escritas expostas, primordialmente, em espaços muito frequentados, incluindo as salas centrais de residências particulares sugere que o grafite era tolerado, provavelmente em parte porque não era visualmente perturbador. O grafite nos dá uma nova compreensão da percepção do espaço e da decoração na antiguidade. Por exemplo, aquilo que chamamos hoje de arte sacra, eram na antiguidade, objetos funcionais do cotidiano, e, também, superfícies possíveis para serem usadas para escrever.



Imagem 25: *Graffiti* de um cavalo na passagem do grande teatro em Pompéia. Fonte: Imagem de Carole Raddato via Wikimedia Commons.



Imagem 24: Inscrições eróticas nas paredes do Lupanar (bordel) em Pompéia. Fonte: Wikimedia Commons

A vinculação com esse mito fundacional e intervenção urbana aparece de muitas formas nas narrativas das pessoas que entrevistei. Amaro, grafiteiro porto-alegrense, traz uma narrativa curiosa sobre sua vinculação “natural” com quem rabiscava paredes no início da humanidade. Para o artista há uma conexão que perpassa o tempo e o espaço, pois a necessidade de ocupar espaços vazios com rabiscos e arte faz parte da essência do ser humano.

Eu acho que o que eu faço como artista urbano se fazia desde o início da humanidade. O homem sempre rabiscou e pintou paredes como forma de comunicar e quando eu faço sinto uma relação natural com isso. Acho que está na natureza do ser humano mesmo... Hoje eu não consigo olhar para uma parede cinza ou branca sem imaginar alguma coisa pra ela. Acho que na época das cavernas era assim também. As pessoas sentem a necessidade de ocupar um espaço visual vazio e isso é humano.

Tradição Europeia: “Il est interdit d'interdire”

Dentro de um contexto europeu, que tem sua historicidade marcada por ser o berço de tantas nações, super potências globais que colonizaram o continente africano e americano, encontramos o epicentro do surgimento de uma tradição importante para as intervenções urbanas. A França, e Paris especificamente, já tinham algumas expressões urbanas documentadas antes do dito Maio de 1968, como as imagens feitas pelo artista húngaro Bassai. O livro “Paris de nuit” de 1933 traz fotografias noturnas da cena urbana parisiense. Nestas imagens podemos perceber uma diversidade de tipos de intervenção nos muros na década de trinta, o que pode demonstrar que as paredes de Paris, pelo menos as do século XX, sempre foram um campo para expressão.

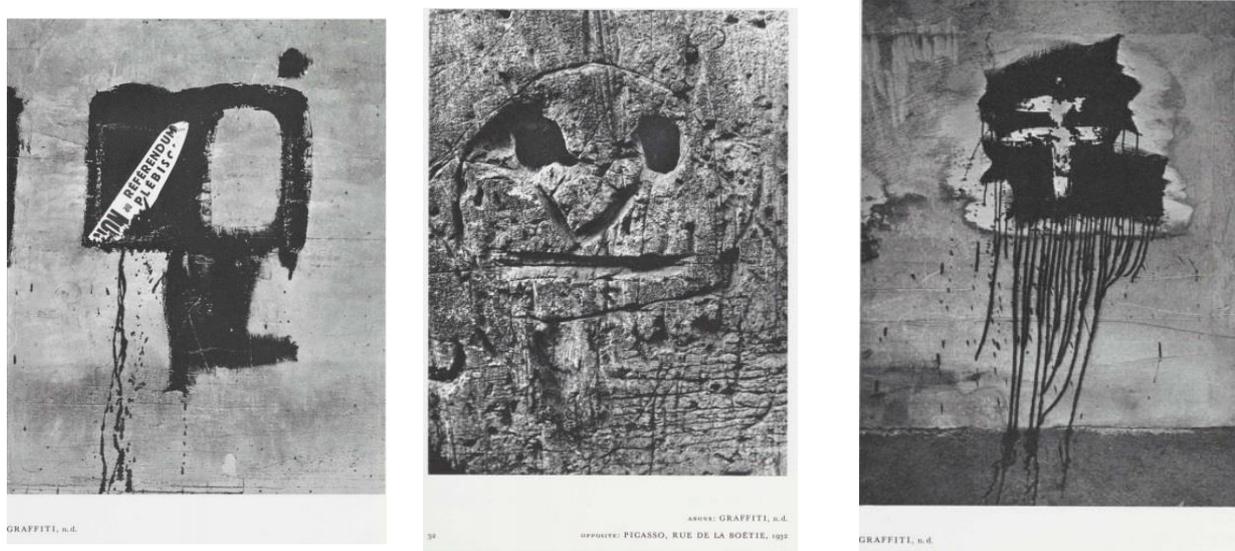


Imagem 26: Fotografias de Bassai da noite parisiense. Curiosamente as intervenções são denominadas de “*graffiti*”. Fonte “Paris de nuit” (Bassai, 1933).

Ao falarmos de intervenções artísticas urbanas e a tradição europeia, interessa-me aqui ir direto ao ponto: o Maio de 68. São muitas as referências anteriores que se caracterizam como “causas” desse acontecimento³³ e, pensando em uma breve retrospectiva, saliento momentos importantes. Em 1959 tivemos a Revolução Cubana que se encaixava em outros modelos daqueles do socialismo clássico. Em 1966 havia

³³ Poul Veyne (1971) encara a ideia de “acontecimento” como um objeto da história. Pensando nas determinações e condições de possibilidades de acontecimentos “acontecerem”. Portanto o que interessa à história, para Veyne, são os acontecimentos, aqueles fatos que não se repetirão. Só há história dessas “variações” (Veyne, 1971, p. 15).

acontecido a Revolução Cultural na China num conflito entre o velho e o novo socialismo. Também, 1967, Che Guevara morre na Bolívia e vira um símbolo revolucionário. A Guerra do Vietnã, primeira guerra midiaticizada (Sontag, 2004), demonstrava ao mundo inteiro o horror das mortes em massa. Também é da década do Movimento Hippie que tem uma aceitabilidade significativa da população jovem mundial que não aceita mais viver uma vida à moda antiga. Em resumo há uma plena expansão do que Dick Hebdige (1979) chamou de “subcultura” no já clássico “Subculture: The Meaning of Style”. Não poderíamos deixar de citar as gerações de feministas que aqui tiveram uma atuação importante, como Betty Friedan e seu livro “A Mística Feminina” (1963) que fomentou muito o papel da mulher nas revoluções da década de sessenta. Na literatura vemos um avanço do movimento existencialista na França com Jean-Paul Sartre e a própria Simone de Beauvoir. Um olhar especial para as antigas colônias inglesas e visão/ideologia pacifista de Mahatma Gandhi também são elementos importantes no contexto revolucionário.

Nesta conjuntura de efervescência histórica, criativa, política e simbólica o Maio de 68 poderia ter nascido de diversas formas. São muitos os escritos que falam sobre o estopim do movimento. Aqui sigo as considerações históricas do jornalista Zuenir Ventura em seu livro “1968: o Ano Que não Terminou” (1988). Inicialmente o movimento era essencialmente estudantil na Universidade Paris Nanterre e tratava-se de uma greve de estudantes moradores de casa de estudantes que pediam, entre outras reivindicações, que os alojamentos masculinos e femininos não fossem separados. Depois de uma grande repercussão do movimento estudantil entre outras universidades parisienses o movimento cresce e toma conta da cidade exigindo do então primeiro ministro, o ex oficial de guerra Charles de Gaulle, ações que iam direção aos objetivos da massa de jovens que ocupava a ruas.

Não há dúvidas que uma grande controvérsia aqui é participação massiva de jovens brancos e brancas, universitários de camada social com recursos. Poderiam jovens com esse perfil representar algo tão mitologicamente importante pro campo das intervenções artísticas urbanas? Visto que o movimento teve uma abrangência de greve geral em alguns momentos, novos atores sociais, individuais e coletivos, também fizeram parte deste campo de disputa, como os operários e os imigrantes. Sem dúvidas as grandes críticas ao movimento vão na direção de que ele não era majoritariamente negro, nem pobre, não podem assim representar as demandas sociedade como um todo. Contudo, isso não confere

uma deslegitimação da importância do Maio de 68 enquanto movimento não só parisiense, mas de consequências globais³⁴.

Dentro do pensamento social não poderia deixar de mencionar a figura de Hebert Marcuse. No que se refere a Sociologia, sem sombra de dúvidas, o sociólogo alemão, componente da Escola de Frankfurt, foi uma das referências principais e dedicou muitos escritos sobre os contextos de revoltas estudantis no ambiente parisiense. Aqui as manifestações de Maio de 68 são vistas como campo importante de aproximação da “teoria crítica” com a vida cotidiana. Ao demonstrar como o sistema capitalista constrói empecilhos que impedem a emancipação do homem, a partir do uso da teoria crítica, as ideias de Marcuse serviram de combustível para as revoltas³⁵.

Marcuse demonstra que o Maio de 68 foi uma “fuga” na ideia central de que o sistema capitalista determina o campo de ação dos sujeitos. A abertura de espaços para um pensamento crítico, baseados na ideia de revolta e revolução, diz muito sobre o foco de interesse aqui: as intervenções urbanas. O muro é um espaço de expressão para quem descobre uma “brecha” para ela. São as paredes de Paris que acompanham o movimento de libertação de pensamento anti-sistema e dizem em muito como se deram os processos da revolta estudantil que assolou o contexto parisiense. Por exemplo, a expressão “Il est interdit d'interdire”³⁶, como demonstra a imagem 27, fez parte de uma cena visual urbana paradigmática que segue se mostrando como motivação para intervenções artísticas urbanas mais de cinquenta anos depois.

São muitos os elementos da teoria crítica importantes no entendimento do Maio de 68, mas o que nos interessa é a associação entre arte e mudança social proposta por Marcuse (1986). Para o autor a arte se relaciona com a ideia de práxis que potencializa essa “brecha” no sistema para um pensamento crítico

³⁴ Dentro de quadro de inspirações do Maio de 68 não podemos deixar de falar da Primavera de Praga, a Revolução dos Cravos, o Movimento Negro norte-americano e no Brasil, em movimentos talvez distantes, mas que continham um pouco do fervor europeu como o da Diretas Já.

³⁵ Marcuse também foi um pensar importante no pensamento sobre o campo artísticos em tempo de revolução, principalmente através do livro “Counter-revolution and revolte” de 1972.

³⁶ O “É proibido proibir”, como tradução no cenário brasileiro, foi transformado em música de Caetano Veloso e Os Mutantes.

Este conhecimento, inexoravelmente expresso na arte, talvez abale a fé no progresso, mas também pode manter viva outra imagem e outro objetivo da práxis, nomeadamente, a reconstrução da sociedade e da natureza sob o princípio do aumento do potencial humano de felicidade e da diminuição do sofrimento. A revolução existe por amor à vida, não à morte. Aqui se situa talvez o mais profundo parentesco entre a arte e a revolução (Marcuse, 1986, p. 59).



Imagem 27: Uma fotografia da inscrição clássica presente nos muros de Paris durante o Maio de 68 “É proibido proibir”. Fonte: httpswww.flickr.comphotosemanada_paris5817821826inphotostreamlightbox

No que se refere propriamente ao *graffiti* é interessante perceber como essa expressão, escrita exatamente dessa forma, já estava presente nas legendas das já referenciadas fotos de Bassai (1933), o modelo francês responde basicamente a um tipo de *graffiti* onde o componente verbal é majoritário e que tem seus expoentes mais emblemático, como já foi afirmado, as ruas de Paris na ocasião da revolta de 1968. Esta modalidade gráfica está relacionada a uma elaboração verbal que não está muito preocupada com a elaboração plástica do texto, concentrando-se assim basicamente no seu conteúdo. Esse era o modelo de *graffiti* mais habitual na Europa até a chegada da moda vinda do outro lado do Atlântico.

Por ter mais evidente a dimensão verbal (maior que a icônica), parece claro que, inicialmente, o campo da arte francês se demonstrou mais fechado do que o norte-americano relativamente à promoção do *graffiti* e de seus espaços autorizados. Em 1968 o que

acontecia em Nova Iorque ainda não estava globalizado, digamos assim, pois os grandes filmes e revistas, que chegaram ao mundo todo ainda não estavam nas telas, nem nas bancas.

Dito isso, podemos supor, com os devidos cuidados, que essa tradição parisiense de intervenção não era ligada a uma “experiência de rua”, e sim a um resultado de indignação coletiva que teve as paredes como um dos focos de ação. Contudo essa dita modalidade de experiência de rua, tendo em consideração o que De Certeau chamou de “práticas do espaço” (2003), pode ser interpretada de muitas formas conforme seu contexto social. Importante é perceber o quanto o Maio de 68 inspirou, inspira e continua inspirando coletivos de grafiteiros e grafiteiras.

Alguns anos mais tarde o artista Blek le Rat, uma das grandes referências das intervenções urbanas parisienses, inicia um processo que mescla os estilos norte-americano e francês. Blek le Rat³⁷, nome artístico de Xavier Prou, nasceu nos subúrbios de Paris e foi muito ativo no Maio de 68 enquanto um estudante de artes e arquitetura. Em 1971 ele faz uma viagem a Nova Iorque e se depara com uma paisagem urbana repleta de intervenções pelas quais é muito influenciado. Decido em adaptar o modelo novaiorquino em Paris,



Imagem 28: Os ratos de Blek le Rat em Stencil. O artista urbano foi um dos primeiros a trazer questões mais imagéticas/pictóricas a uma cena de expressão urbana que se baseava no conteúdo de expressões urbanas em palavras. Fonte: <https://wallstay.wordpress.com/2013/07/02/blek-le-rat/>

Le Rat, por volta de 1981, começa a espalhar pinturas de ratos pelos muros através da ainda nova técnica do stencil (Le Rat é considerado por muitos o “pai do stencil”). Para o artista francês os ratos são os únicos animais “selvagens e livres” assim como arte urbana.

Considero o campo europeu plural nas suas tradições de intervenções urbanas. Este subcapítulo é uma referência ao Maio de 68 e suas implicações simbólicas no nascimento de novas gerações de escritoras e escritores urbanos. Com certeza Londres, Berlim e

³⁷ Na biografia não autorizada do artista inglês Banksy “The Man Behind the wall” de Will Ellsworth-Jones (2013) há uma frase atribuída a Blek le Rat “Sempre que eu acho que pinte algo original eu descubro que o Blek le Rat já fez, só que há 20 anos atrás”.

Lisboa, que pude acompanhar mais de perto, tem suas tradições específicas. O que há em comum nas tradições europeias é um espírito vinculado às revoluções democráticas, e Paris é um bom exemplo disto. A pintura de muros, nesse contexto, é vista aqui como um produto de rebeliões, mais ou menos populares, que causaram uma expressiva transformação da estética urbanas das cidades onde ocorriam³⁸.

Tradição Americana, *Graffiti* e Hip hop

Uma organização política, económica e sociocultural que coloque o Estado como agente da promoção social e organizador da economia é o que vemos nos Estados Unidos após a segunda guerra. O advento do “Welfare State”, representação moderna da fase de ouro do capitalismo pós-guerra, fez surgir cidades desenvolvidas nas quais havia condições de trabalho. Os anos setenta marcam a crise deste modelo³⁹ e os acontecimentos que vieram a desembocar na nossa reflexão sobre intervenções urbanas.

Esse processo de falência por parte da administração do estado americano se expressa materialmente na cidade de Nova Iorque onde o estado de calamidade pública, após sucessivas más administrações municipais e estaduais, é decretado⁴⁰. São da década de setenta as imagens do caos novaiorquino. A iconografia de uma cidade suja, queimada, sem nenhuma ação de um estado de bem estar social arruinado, é a mesma iconografia que germina um modo de intervenção urbana que seria globalizado. Dizer que o *graffiti* americano veio do pó das ruínas não é uma mera alegoria narrativa, é um fato incondicional da história dos muros do mundo. Assim podemos perceber o quanto histórias de “winters” são histórias de uma juventude que nasce na falta de bens e serviços básicos para uma sobrevivência enquanto sujeitos humanos.

³⁸ Não tenho dúvidas que caberiam aqui algumas palavras sobre a experiência alemã do tão emblemático muro de Berlim. Joan Gari (1995) dedica algumas reflexões sobre as “atividades escriturárias e estéticas que haviam coberto aquelas sinistras pedras” (Gari, J, 1995. P. 28). Por ora não tenho um investimento de pesquisa histórica pra me aprofundar em um subcapítulo merecido sobre Berlim, espero avançar nisso em artigos posteriores.

³⁹ Dentre os principais motivos para instauração de uma crise e uma produção de subúrbios em Nova Iorque esta, certamente, o massivo endividamento público do governo americano, as dinâmicas financeiras e sociais do pós guerra, a crise do petróleo, a guerra do Vietnam, o caso “Watergate” que gerou a renúncia do presidente Nixon e a corrida nuclear/armamentista.

⁴⁰ Há quem diga que o aumento populacional de Nova Iorque durante os anos setenta e oitenta seja um agravador da crise, mas em uma rápida pesquisa percebemos que a cidade se estagnou com cerca de 7 milhões de habitantes entre as décadas de sessenta e oitenta. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Nova_Iorque

O Hip Hop é originado nesse contexto onde crise e criatividade andam de mãos dadas. Nessa geografia social novaiorquina Manhattan é um centro econômico desejado, enquanto as regiões do Bronx, Queens e Brooklyn são espacialidades negras e latinas, pobres, e epicentros culturais de uma cultura urbana que viria a globalizar-se⁴¹. É este movimento que nasce em Nova York, nas décadas de sessenta e setenta, que chega nas “entranhas” de uma cultura de intervenção urbana a níveis inimagináveis. Interessante perceber como a escassez de recursos financeiros e sociais gera aqui um “*upgrade*” a níveis culturais e nos ajuda a entender o que deu tanta força ao movimento de inscrições em trens e muros⁴². Se os *writers* novaiorquinos, seres mitologizados na ação imaginantes e criativas de quem intervém nas paredes hoje, inauguraram um “novo” modelo de ser e estar na cidade é por que esse modelo tem gênese numa ideia e numa vivência de crise. Essas questões já acompanharam muitos pensadores (Castelman, 1987; Ferrell, 1996) e o que cabe aqui dizer é algo já muito falado: o *graffiti* novaiorquino não nasce sozinho, ele é um “filho” de um campo cultural reconhecido como Hip Hop.

Quando a cultura Hip Hop essencialmente ligada a questões étnicas, de classe, de geração (e tantas outras) encontra no *graffiti* mais uma dimensão de sua atuação, quando DJs, MCs, B-Boys começam a, também, escrever letras pela cidade, há aqui o que Ferrell (1996) indicou como “um encontro entre a audácia, a inovação e a pobreza de recursos técnicos”. Se o Hip Hop foi e é carente em recursos, aqui falamos em acesso a materialidades como marcadores e aerossóis, ele é criativo em produções, gerador de artifícios, experimentações, fusões e bricolagens.

Cabe destacar que no contexto do nascimento do *graffiti* vinculado ao Hip Hop nos Estados Unidos, no final de década de 60, era baseada numa teia social complexa de códigos, representações, regras e prática sociais específicas (Castelman, 1987; Chalfant e Cooper, 1984; Dickson, 2008; Stewart, 20019). Os *writers* de *graffiti* podiam se organizar em dois grupos: os “marcadores territoriais” (*territorial marckers*) e os “solitários” (*loners*) (Stewart, 2009, p. 13) Os primeiros faziam *graffiti* no contexto do seu grupo, muitas vezes ligado a atividades de natureza ilegal. Os segundos faziam do *graffiti* a sua forma de afirmação

⁴¹ Não quero fazer uma homogeneização das urbanidades sociais de Nova Iorque, até porque a região “desejada” de Manhattan também inclui outras sub-regiões mais pobres como a do Harlem.

⁴² O que é importante perceber nesse momento, a níveis comportamentais, é a certa ruptura com o movimento Hippie, uma descontinuidade com a ideia de “paz e amor”, e identificação com novas gerações de movimentos juvenis urbanos nos quais um Hip Hop é um exemplo. Com certeza o movimento Punk com o niilismo do slogan “não há futuro” seja um movimento de tal importância nesse contexto comportamental também.

identitária individual. Mas é Chalfant e Prigoff (1987) que buscam responder mais objetivamente o que é um *writer*⁴³. Segundo os autores

É um escritor (Writer), que ocasionalmente trabalha em equipe (crew), com o objetivo de deixar ver (gettin'up) sua assinatura (tag) em um espaço (peça) que preferivelmente preenche toda a superfície de um vagão de trem de cima a baixo (top to bottom), caso isso não seja possível, o escritor urbano se concentrará em desenhar sua assinatura (throw-up) de uma maneira mais estilizada para deixar constância de que esteve ali e esse agora é seu terreno” (Chalfant e Prigoff, 1987, p. 12).

Segundo Ricardo Campos a “criatividade cultural desses jovens vive da apropriação das substâncias visuais do cotidiano” (Campos, 2010., p. 96). A questão da visualidade é tão importante que uma das primeiras obras acadêmicas sobre o *graffiti* em Nova York, junto com Chalfant e Cooper (1984) é a de Castleman, de 1982, denominada “Geeting Up” na qual o autor fala da visibilidade na cidade como fator incondicional de motivação nas práticas dos *writers*. O “*To Get Up*”, que é uma espécie de conceito ênico dentro das comunidades dos grafiteiros, se tornou um mote na busca de destaque e visibilidade⁴⁴. Merece destaque toda a produção fotográfica da lendária Martha Cooper. Ela foi uma das primeiras mulheres fotógrafas a documentar imagens de trens e ruas de Nova Iorque. Através de suas imagens organizadas no memorável livro “*Subway Art*” o mundo conheceu muito mais do que conhecia do *graffiti* americano. Há quem diga que o *graffiti* não seria o que é hoje sem as fotos de Martha.

Além de livros, revistas e fotografias, uma outra mídia muito importante para a globalização do Hip Hop e, conseqüentemente, do *graffiti*, são os filmes feitos no início da década de oitenta. As imagens em movimentos representadas nestes vídeos inspiraram muitas artes nas ruas pelo mundo. Destaco aqui duas produções que, por si só, suas análises dariam um bom capítulo neste trabalho. *Wild Style* (1982) de Charlie Ahearn e *Style Wars* (1983) de Henry Chalfant e Tony Silver foram sementes inquestionáveis de novas gerações que se globalizaram na pintura de rua⁴⁵.

⁴³ Segundo Austin (2001) não há como falar do *graffiti* sem falar do *writer* que foi inspirado pelos movimentos políticos na década de 60 e das tensões que fluíram da mistura contraditória da contracultura e da cultura comercial popular, através das mãos dos jovens que tinham noção das “restritas possibilidades de aceitação social e de mobilidade econômica numa cidade pós-industrial” (Austin, 2001. p. 4)

⁴⁴ Na realidade, de fato, o primeiro estudo acadêmico sobre *graffiti* em Nova York foi feito por Andrea Nilli (1978) e é intitulado “*Graffiti a New York*”, um livro que foi lançado em 2012 sobre este estudo.

⁴⁵ Há outras referências de filmes, como *Beat Street* (1984), traduzido em português como “A loucura do ritmo”, produzido por Stan Lathan.

Podemos dizer que *Wild Style* (1982), de Charlie Ahearn, foi um dos primeiros filmes de Hip Hop a nível global. Interessante perceber como as imagens são feitas buscando uma estética dos trens, algo que chama muito atenção pelo colorido dos *graffitis* que os estampam. A trilha sonora do filme também tem algo de especial, havendo uma mescla do Hip Hop tocado e das imagens gravadas nos subúrbios de Nova Iorque com os jovens que pintavam as carruagens. Destaca-se aqui a figura de “Zoro”. Um *writer* que é “descoberto” pelo mundo da arte e vive o dilema de continuar ou não fazendo suas artes nas ruas. Já é uma experiência inicial do que vemos acontecer a nível global e que demonstro em vários momentos do capítulo seis deste trabalho: a trajetória social de escritores urbanos marcada por um “campo de possibilidades” (Velho, 2013) nas quais o mundo da arte é um universo desejado e rejeitado.

Já *Style Wars* (1983), dirigido por Henry Chalfant e Tony Silver, outro filme na lista dos “sagrados” do *graffiti*, vemos novamente essa relação entre a música e as pinturas dos trens, deixando evidente a relação do tipo de invenção com o campo cultural do Hip Hop. Aqui há um alargamento maior dos personagens acessando um perfil de documentário da vida real. Prefeitos, gerentes da polícia novaiorquina são entrevistados e verbalizam o que pensam sobre o *graffiti*. As tensões históricas das relações conflituosas entre juventude, cultura urbana e políticas municipais são aqui demonstradas através das diversas formas de criminalização do *graffiti*, e, também, das formas criativas que os *writers* americanos recriavam modos de estar na cidade.

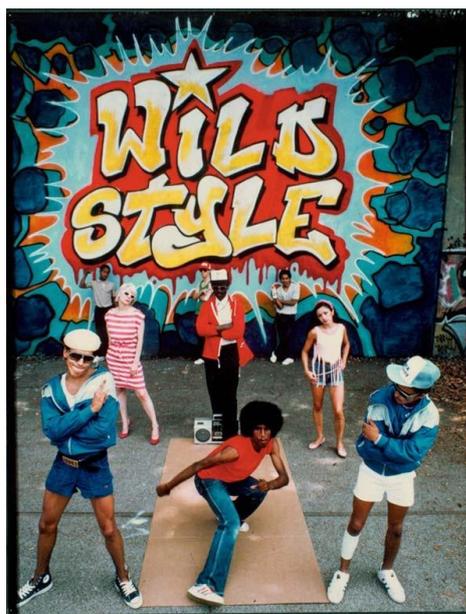
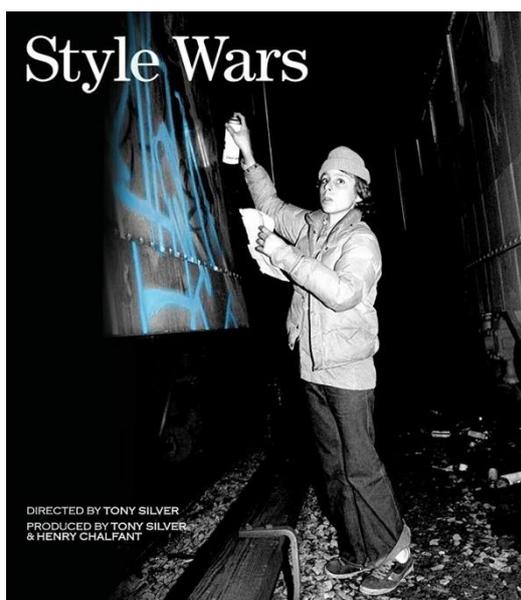


Imagem 29: Cada do filme *Style Wars* (1983), dirigido por Henry Chalfant e Tony Silver. Fonte: <http://prapefilosofia.blogspot.com/2016/02/documentario-sobre-graffiti-style-wars.html>

Imagem 30: Cada do filme *Wild Style* (1982), de Charlie Ahearn. Fonte: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-112294/fotos/detalhe/mediatile=21020274>

A influência destas produções em culturas juvenis locais do mundo todo pode ser vista de muitas maneiras. Quando as bancas de revistas e locadoras de filmes iniciaram as vendas desse tipo de material, jovens - majoritariamente negros e moradores de periferias - se inspiraram nesse mito de intervenção americano. Um dos exemplos dessa motivação é Trampo, grafiteiro de Porto Alegre que teve nestas produções uma inspiração inicial no *graffiti*.

O universo do *graffiti* entrou na minha vida foi acompanhando os da década de 80, em VHS, então aparecia lá os *graffiti* de Nova Iorque, que ela é extremamente pintada até hoje. Então eu olhava aquilo e me fascinava, eu nem tinha noção que esse estilo, “ah, esse estilo nasceu em Nova Iorque, que é wild style, que é throw up, que é isso, que é aquilo”, não tinha nem noção disso, eu gostava era da estética, achava lindo as letras, então começava a gostar desse universo aí

Ainda atuando com um pensamento comparativo entre as tais tradições europeias e americanas, consciente das problemáticas do método comparativo (Stratherm, M. 2017)⁴⁶, podemos dizer que o modelo americano nasce com uma função distinta do paradigma europeu, no sentido de estar substancialmente desligado da tradição de pensamento da arte oficial e muito mais exposto às influências dos meios de comunicação modernos. Os americanos vivenciaram assim um desenvolvimento formal e uma experimentação técnica baseada no uso do *spray* como ferramenta de intervenção. Segundo Gari “não há dúvidas de que, pelo menos na atualidade, a descrição puramente lúdica e desprovida de um significado é a que se impõe em todo mundo, a partir do exemplo nova-iorquino” (Gari, 1995, p. 30)

⁴⁶ Para Marylin Stratherm o ato de comparação comprova a premissa de um paralelo “natural” das sociedades postas em relação. A autora chama atenção para os processos de similaridade natural feita por antropólogos nas quais há uma busca de entendimento sobre as maneiras que as sociedades são similarmente organizadas. Além de não dar conta de uma diversidade interna do campo analisado o pensamento comparativo não visibiliza os “sistemas complexos que as pessoas inventam para si mesmas” (2017).

No que se refere a produção de livros há duas referências principais na década de oitenta. A primeira é o já citado “Subway Art” (1984), de Martha Cooper e Henry Chalfant, que talvez tenha sido um dos livros mais influentes do seu tempo, quando falamos em culturas juvenis. O livro traz a experiência visual proporcionada por dois fotógrafos talentosos que fotografam em estreita colaboração com os *writers*. Trazendo uma espécie de folclore da arte de rua, Cooper e Chalfant documentaram todos os aspectos de seu desenvolvimento: suas origens, estilos e técnicas, vocabulário e convenções, a filosofia dos artistas e a hostilidade que seu trabalho suscita⁴⁷.



Imagem 31: Fotografia clássica do livro “Subway Art” (1984) feita por Martha Cooper. Fonte: Subway Art.

Nessa pesquisa encontrei relatos sobre a figura de Martha Cooper nas narrativas de vários agentes que participam da cena da arte urbana a nível local, nacional e internacional. Entendida como uma personagem precursora na relação entre fotografia e *graffiti* Cooper é vista muito afetuosamente como o ‘vovozinha do *graffiti*’. Mariana Bortoluzzi, que criou a plataforma “Instagrafite”⁴⁸ falou-me desta relação com Martha quando esteve em Nova Iorque.

⁴⁷ Trinta anos após a primeira edição, foi lançada uma edição atualizada, com novos textos e novas fotos. Os autores Martha Cooper e Henry Chalfant lembram como eles entraram na comunidade de *graffiti* de Nova Iorque nas décadas de 1970 e 1980. Narram a história do *graffiti*, traçando o declínio da cena do metrô e do *graffiti* no final da década de 1980 até seu inesperado renascimento como um movimento artístico global.

⁴⁸ Entrarei em mais detalhes sobre o projeto do Instagrafite no próximo capítulo.

A Marta sempre fala que sem nós, fotógrafos, não existiria o *graffiti*. Ela fala que o fotógrafo é a memória da arte urbana. Até me arrepiava, porque é isso. Então por isso que eu te falei que, assim, foi quando eu me dei conta que eu sou parte da história da arte urbana, que sem eu, entendeu, existiria outras empresas, existe outras marcas, mas assim, a gente faz parte da linha do tempo da arte urbana. E a gente é muito amigo da Marta, já fui na casa dela, incrível o tanto de memória que ela tem ali registrada, ela é um mito, e ela é sozinha no mundo, é louco isso... eu e o Marcelo (colega fundador do Instagramite) brincamos que ela é a nossa velhinha, a gente brinca que a gente vai nos festivais e ela tá lá, com 75 anos, que ela acabou de fazer, em março (2018), e eu vou nos festivais e ela nos acompanha, de igual pra igual, ela é maravilhosa, sabe, e ela é uma das memórias.

Outra obra considerada como “bíblia” do *graffiti* é “Spray Can Art” de Henry Chalfant e James Prigoff, de 1987⁴⁹. Aqui as fotografias são principalmente de paredes, e não de trens⁵⁰, e apresenta o trabalho de muitos winters, entrando na singularidade de cada intervenção, e na multiplicidade de grafiteiros que se apresentavam nas ruas nesse momento histórico. Diferenciado de “Subway Art” essa nova produção mostrou ao mundo novas modalidades de expressão apresentado e nomeando estilos como “Bombing” e o “Throw up”⁵¹.

Portanto, Henry Chalfant parece ser uma figura central nessa arqueologia do surgimento de um mito americano de invenção urbana. Em *Subway Art*, realizado em parceria com Martha Cooper, revelou-se ao mundo a realidade de prática do *graffiti* em Nova York e, mais tarde, o livro *Spray Can Art* (1987) em coautoria com James Prigoff, divulgou-se peças de *graffiti*, e uma impressionante diversidade de modelos e técnicas, em vários pontos do mundo, incluindo Barcelona (Chalfant e Prigoff, 1987). Dito isto, percebemos que a maioria das obras que pensaram o *graffiti* americano não necessariamente foram produzidas em espaços acadêmicos. Eram os próprios grafiteiros e fotojornalistas que documentaram a história do surgimento desse movimento de inscrição nas paredes nos Estados Unidos⁵².

⁴⁹ Em um trabalho etnográfico numa exposição de *graffiti* em Barcelona, Lúgia Ferro (2016) diz que “muitos presentes na exposição falavam de Chalfant como o verdadeiro pai do *graffiti*, embora ele nunca se tivesse dedicado a pintar *graffiti*”.

⁵⁰ Segundo Chalfant e Prigoff “apesar da vitrine mais divulgada dos *graffiti* de americanos serem nos trens de Nova York, talvez muita gente desconheça que as primeiras intervenções na cidade se deram sobre os muros” (Chalfant e Prigoff, 1987, p. 8)

⁵¹ Talvez esses dois tipos de expressão que tem como tradução literal o “bombardeio” e o “jogar fora” sejam os legados visuais/técnicos/políticos mais expressivos do *graffiti* novaiorquino para o mundo.

⁵² A tese de Jack Stewart, na Universidade de Michigan, intitulada “*Mass Transit Art Subway Graffiti: an aesthetic study of graffiti on the subway system of New York City, 1970-1978*”, já havia sido uma produção anterior a de Chalfant, mas só foi publicada em 2009.

Ligia Ferro em seu livro “*Da rua para o mundo: etnografia urbana comparada do graffiti e do parkour*” (2016) acompanha os processos de globalização do *graffiti* pelo mundo, principalmente no campo europeu, e consegue obter alguns diálogos com Henry Chalfant em momentos que o mesmo foi convidado a estar em Barcelona. No seu livro ela traz narrativas interessantes sobre como se esse processo se deu na visão do próprio fotógrafo e escritor que narra situações como esta

Tive uma conversa com um rapaz de Guadalupe que cresceu nos subúrbios de Paris e ele disse-me: “Tenho que dizer-te, quando éramos crianças na periferia, vivíamos na escuridão... Não víamos nada no futuro a não ser o crime ou algum trabalho estúpido. Não nos importávamos! Éramos cegos! E foi quando vimos os filmes e os livros sobre *graffiti* que se fez luz nas nossas cabeças.! Por que nós dissemos: “Olhem para esses rapazes... eles são exatamente como nós! Nós podemos fazer isso também” ... Quero dizer que a luta vem antes do aprendizado sobre Hip Hop e *graffiti*. Então eu penso que tem a capacidade de inspirar pessoas de todo o mundo. E deram-lhe uma voz! Toda a gente diz isso... Os livros e filmes nos “deram vós!” (Ferro, 2016, p. 80)

Como estamos falando de mitos que inspiram uma quantidade de jovens pelo mundo, ao se referir a tradição americana não podemos deixar de citar Taki 183. O *The New York Times* publica em 21 de julho de 1971 um artigo sobre o Taki 1983⁵³, um moço de recados de origem grega que começou a escrever seu nome seguido no número da porta de sua casa, no metrô do Nova Iorque (Chalfant e Cooper, 1984). Após a reportagem, no âmbito das intervenções urbanas que ainda não estavam diretamente vinculadas com a produção cultural do Hip Hop, destaca-se a figura de Taki 183 como pioneira. Segundo Chalfant e Prigoff.

Nos finais dos anos 60 um garoto de origem grega chamado Demetrius, originário de Washington Heights, começou a escrever seu apelido “Taki” e o número da sua casa 138, nas paredes, nos ônibus, nos monumentos públicos e nas estações de trem de Manhattan” (Chalfant e Prigoff, 1987, p. 59).

⁵³ Taki afirma que é algo que “tem necessariamente que fazer” (Chalfant e Cooper, 1984)



Imagem 32: Foto de Taki pintando sua tag nas paredes de Nova Iorque em 1966. Fonte: Livro "Style: Writing from the Underground" (1998)

Taki faz parte de uma primeira geração de *writers* que deixariam *tags* nos muros, com o passar das décadas de setenta e oitenta estas letras passaram a ser acompanhadas por uma crescente parafernália iconográfica, transformando a prática do *graffiti* um ato cada vez mais delicado do ponto de vista técnico, performativo e social. Interessante como essas transformações acompanha as dinâmicas urbanas na cidade de Nova Iorque⁵⁴, que tenta organizar-se na prefeitura de Ed Koch que remodela a cidade através de políticas de habitação coletiva nas em bairros como Bronx. A lenta e gradativa fuga do caos urbano novaiorquino representou inovações técnicas e descontinuidades entre gerações de jovens escritores urbanos que começavam a ter suas artes valorizadas em museus⁵⁵.

⁵⁴ Podemos dizer que a “guerra as drogas”, especialmente ao craque nos anos noventa em Nova Iorque teve uma relação direta com a criminalização cada vez maior do *graffiti*. Segundo Ferrel (1995) as formas do *graffiti* são as formas das resistências, assim a política anti drogas causou, também, reinvenções dentro do campo do *graffiti*.

⁵⁵ A figura icônica de Jean-Michel Basquiat pode ser representada como um bom exemplo desse processo de artificação (Shapiro, 2003) do *graffiti* americano.

O que é o *graffiti*? Articulando tradições

Pompéia. Paris. Nova Iorque. Seja qual for o tempo, seja qual for espaço, podemos chegar em algumas conclusões que fazem sentido nestas três experiências relatadas. Estamos falando de situações tornadas referências mitológicas. Mais conceitualmente estamos falando de “acontecimentos”⁵⁶ (Veyne, 1983; Deleuze, 1974) de grande convulsão social onde o meio urbano estava totalmente em erupção, sem nenhuma autoridade pública capaz de controlar.

Se concentrando nas experiências de Paris e Nova Iorque, Jean Baudrillard (1974) é certamente um dos teóricos contemporâneos mais notáveis que dedicou algumas reflexões ao tema das intervenções urbanas. Em um texto sobre o *graffiti* em Nova York, repleto de valiosas intuições, distinguiu dois tipos básicos: a) aqueles que surgem como réplica aos modos de linguagem codificados pelas mídias de massa, influenciados pelo cômico, pela música pop e frequentemente carentes de um significado imediato; b) aquelas obras produzidas por minorias raciais moradoras de subúrbios, de forte conteúdo político e ideológico.

Na primeira experiência há uma despreocupação lúdica que “não se deixa forjar-se por um padrão clássico” (Baudrillard, 1974). Já na segunda dimensão há um compromisso fundamental com a realidade social que lhe serve de contexto. Para o pensador francês, focado nos temas das trocas simbólicas e nos sistemas de comunicação (não tanto no tema urbano), a rua se caracteriza não só por ser um espaço público de socializações, mas também por poder representar uma subversão às mídias de massa, criando outras múltiplas mídias.

A rua é forma alternativa e subversiva de toda as mídias de massa, porque ela não é, como estas, suporte objetivado de mensagens sem respostas, rede de trânsito a distância, ela é o espaço aberto da troca simbólica da palavra. (Baudrillard, 1974, p. 225)

Há aqui uma diferenciação de cultura visual (Campos, 2012; Mirzoeff, 1999; Jenks, 1995) entre a predominância de signos icônicos e visuais⁵⁷. As inscrições descobertas em

⁵⁶ Para apresentar o conceito de acontecimento Deleuze discorre a respeito de três aspectos: o fato de que “ele é o que deve ser compreendido, o que deve ser querido, o que deve ser representado no que acontece” (Deleuze, 1974, p. 152)

⁵⁷ Regis Hauser (1992), opondo a lógica do *graffiti* a das tags, diz estar convencido que o *graffiti* “se trata de um fenômeno regressivo que impulsiona aos mutantes a marcar seu território, um pouco como fazem certos

Pompéia parecem articular palavras e imagens indo numa direção plural nos modos de escrever nas paredes. Já na tradição europeia/parisiense há um predomínio dos signos verbais sobre os icônicos, a experiência do “Il est interdit d'interdire” reflete a importância da verbalidade em um contexto de efervescência estudantil no Maio de 68. Por fim, a tradição americana se apresenta como a mais pictórica/icônica que as anteriores. Os próprios Chalfant e Prigoff (1987) assumem isto quando dizem que “o nome é a imagem principal”. O desenvolvimento técnico das letras que, se transformam em grandes imagens é uma característica peculiar dessa tradição e o que encantou jovens de todo o mundo⁵⁸.

É significativo que a história do *graffiti* americano inicie com a delimitação espacial de uma cidade, o que Chalfant e Prigoff denominam de “territorial function”. Diferentemente de Boudrillard (1974) o valor dado ao “urbano” é um elemento de análise primordial para o *graffiti*, pois há diversas possibilidades de pontos de partida para análise deste fenômeno, como o ponto de vista comunicacional e do campo artístico. Em verdade o entendimento do que é o *graffiti* se torna difícil, conflituoso e tenso - assim como o objeto ao qual nosso pensamento se refere - porque abordagens urbanas, comunicacionais, artísticas, visuais, estéticas⁵⁹, jurídicas⁶⁰, psicológicas e geográficas se (re)atravessam durante toda a história da interpretação do *graffiti*.

Não é preciso revisitar novamente aqui as origens etimológicas no termo *graffiti*⁶¹, isso já foi feito por praticamente em todas as pesquisas sobre o tema, mas vale lembrar a definição que Celso Gitahy⁶² traz em seu pequeno livro “O que é grafite?” que foi uma das inspirações iniciais dessa pesquisa.

A palavra aqui usada e a grafia adotada – graffito – vêm do italiano, inscrição ou desenho de épocas antigas, toscamente riscados a ponta ou a carvão, em rochas, paredes, etc. *Graffiti* é o plural de graffito. No singular, é usada para significar a técnica (pedaço de pintura no muro no claro ou no escuro). No plural refere-se a desenhos (os *graffiti* do Palácio de Piza). (Gitahy, 2012. p. 13)

bichos com ajuda da urina... Contrariamente a tag egocêntrica e fixada na sua insignificância é o *graffiti* que comunica.” (Hausser, 1992, p. 7)

⁵⁸ Segundo Riout “Uma certa dúvida entre escritura e desenho, texto e imagem, continua sendo a regra em uso para esse tipo de mensagem” (Riout, 1990, p. 6)

⁵⁹ Elisa Ruiz, por exemplo, define o *graffiti* como original como “sequências de signos obtidas mediante inscrições praticadas de maneira descuidada” (Ruiz, 1992, p. 255)

⁶⁰ Para Leandri (1982) o *graffiti* se define por “toda a inscrição efetuada sobre um lugar, normalmente a mão, com ajuda de instrumentos variados que não estão nem juridicamente, nem formalmente, destinados a esse uso” (Leandri, 1982, p. 3)

⁶¹ “Graffite” em francês, “Graffito” em espanhol, “Grafit” em catalão.

⁶² Para Gitahy o *graffiti* significa riscar, documentar de forma consciente ou não, fatos e situações ao longo do tempo. Diz respeito a uma necessidade humana como dançar, falar, dormir, comer, etc (Gitahy, 2012, p. 13)

São vários autores que relembram que a ambiguidade semântica do verbo grego “graphein”, que quer dizer “desenhar”, “gravar” ou “escrever”, entre outras acepções (Riout, 1990, p. 9). Dentre as definições possíveis para o termo, que agora busco apresentar aqui, há uma em especial de dimensão mais afetiva e política que gostaria de apresentar primeiramente. Para Joan Gari (1995) ao falar de *graffiti* estamos falando numa imbricada e bonita relação entre paixão e rebeldia.

“Se trata, naturalmente, do persistente dualismo de arte como paixão, ou como rebelião que, a partir de tendências opostas bem caracterizadas do ser humano, da conta das grandes pulsões do seu perene impulso criativo através dos tempos” (Gari, 1995, p. 29)

Esta afetiva e profética descrição do *graffiti* feita por Joan Gari (1995) se encontra num importante livro, no âmbito dos estudos acadêmicos sobre o *graffiti* chamado “La conversación mural: Ensayo para una lectura del *graffiti*”. Para o autor espanhol existem basicamente dois modelos de *graffiti* (o europeu e o americano) que, sendo distintos, partilham um princípio comum que confere a esta manifestação a sua singularidade: a transgressão⁶³. Segundo Gari uma das características do *graffiti* é o “deleite da transgressão e da satisfação que se retira da desobediência à norma, presente em muitos capítulos da vida e que encontra no *graffiti* um refúgio muito especial”. Aqui a desobediência é pensada através da ideia de refúgio, algo só alcançado através de uma atitude de transgressão⁶⁴.

Interessante perceber como o conceito de transgressão sugere uma concepção de natureza essencialmente espacial, na medida que invoca ideias de terreno e fronteira que, de alguma forma, a partir de determinados atos, são transpassados. Assim, ao contrário da ideia de desvio (Becker, 19363), que é eminentemente sociológica, a transgressão acarretaria um movimento deliberado de ruptura e passagem para lá de determinados limiares. O *graffiti* seria assim mais “transgressor” e menos “desviante” por seu caráter espacial. Ou seja, uma atividade e uma expressão deslocada, fora do lugar, na cidade regulada e disciplinada. Neste sentido pensar o *graffiti* através da ideia de “comportamento desviante”, primeiramente formada por de Howard Becker e posteriormente fomentada por

⁶³ Essa transgressão não pode ser vista sem o urbano, pois “o *graffiti* não despertariam o menor interesse em nós fora do seu preciso local de produção” (Gari, 1995, p. 21)

⁶⁴ Waclawek (2008) também vai em direção afetiva associada ao urbano “indica, também, ser o *graffiti* uma forma de inserção transgressiva nas paisagens socioculturais das cidades, sendo marcado por sua natureza ilegal e pelo vetor da rebeldia. (Waclawek, 2008, p. 121)

Gilberto Velho (2003), nos leva a pensar no que há de “espacial” neste conceito, ou em que medida a ideia de transgressão deixa esta espacialidade mais explícita, além de fazer parte um vocábulo êmico dos praticantes do *graffiti*.

Ao falar de transgressão poderíamos pensar aqui o *graffiti* dentro de uma antropologia das emoções, campo iniciático e profícuo no cenário da antropologia brasileira (Coelho, 2011). Não tenho repertório de leituras para fazer tais articulações nesse momento, mas recordo Fernando Saavedra (2008), autor espanhol, que inclui o “ódio” como um dos elementos principais desta prática de intervenção urbana.

Ali onde a docilidade se quebra e se exacerba a rebeldia como ato de defesa frente a frustração e a dor, se exista a criatividade transformadora, sobretudo quando o planejamento de ação social ideal produz ódios surdos as demandas e sofrimentos dos cidadãos. (Saavedra, 2008, p. 386)

O tema do “ódio” apareceu em vários momentos nos quais acompanhei artistas urbanos ou marquei um momento para entrevistá-lo, sozinho ou coletivamente. Dessas situações a que tenho mais presente na memória é uma entrevista coletiva que o grupo do NAVISUAL fez com artista urbana Loss⁶⁵. Em vários momentos na sua narrativa a artista provoca a equipe a pensar o ódio não só como um sentimento negativo, mas como um “motor de criatividade” que fomenta e faz o mundo da arte urbana se (re)atualizar. Segunda a artista “eu sou uma artista que adoro trabalhar com o ódio, com a raiva. É como se fosse uma dose diária que eu tomo e digo: agora eu vou pra rua”.

Desde os tempos antigos até os recentes, o *graffiti*, foco de todo um investimento de pesquisa aqui, encontra seu lugar na cidade, até o ponto de se fixar como um costume do lugar. Como vimos em um breve relato sobre as mitologias das intervenções urbanas, o conflito comunicativo faz parte da história da humanidade, formas de dizer, falar, escrever, estiveram presentes e explicitaram dissensos e harmonias no mundo. O *graffiti* é uma das dimensões possíveis do ato de se comunicar. Se este elemento estava presente em sociedades não complexas⁶⁶, em sociedades que abrigam grandes metrópoles caracterizadas pela heterogeneidade social é mais visível ainda.

⁶⁵ Essa pesquisa coletiva do NAVISUAL gerou o filme “Loss e Renam: Etnobiografias de Artistas Urbanos” que pode ser acessado aqui <https://www.youtube.com/watch?v=TGuD1ZnJ03U&feature=youtu.be>

⁶⁶ O uso da noção de complexidade aqui é inspirado na obra de Gilberto Velho (2013).

Interessante perceber que, do ponto de vista histórico, muitas propostas de nomes e movimentos foram postas para esse campo cultural, mas nenhuma demonstrou a capacidade de substituir a utilização do termo “*graffiti*”, quer no contexto acadêmico, quer no contexto sociocultural⁶⁷. Neste sentido Ricardo Campos coloca que

Resta-nos, pois, encontrar categorias mais adequadas para a descrição de um fenômeno que, dada sua natureza paradoxal, polissêmica e mutante, torna particularmente difícil uma rotulagem que não peque por demasiado simplificadora (Campos, 2010, p. 76)

Ricardo Campos, para responder à pergunta “como se define o *graffiti*?”, passa por um debate de algumas categorias importantes nesse meio como espaço público, muro, transgressão, anonimato, público, palavras e imagens. Para o autor lisboeta há um duplo sentido comunicacional: “a mensagem em si” e “o ato em si”, ou seja, o conteúdo e a ação. O grafite comunica através destes dois sentidos. Contudo quem não participa da comunidade de criação de palavras em paredes, certamente, duvida da capacidade comunicativa nos rabiscos estampados nos muros. Mas esta dúvida não diz respeito a mensagem do ato, que é muito clara e causa diversos tipos de reação na população. Assim o *graffiti* se configura enquanto meio comunicacional primeiramente pela sua ação, seguido dos símbolos pintados.

Neste sentido o *graffiti* é feito necessariamente para ser visto, mas são os membros da própria comunidade os únicos com competência de decodificar e avaliar o *graffiti* enquanto produto cultural, sendo o seu juízo essencial para a forma como se organiza o campo. Campos avalia que “definir *graffiti* é bem mais difícil que parece, fato que é comprovado pela variedade de definições acadêmicas e pelas ideias difusas que o cidadão comum possui sobre esse fenômeno” (Campos, 2010, p. 77)

Já para Briguenti (2008) não podemos definir o *graffiti* sem definir o muro, pois “os muros são artefatos materiais desenhados para obtenção de determinados fins, na maioria dos casos são fins espaciais, tal como fechamento ou separação... busca marcar o que está de um lado e de outro” (Briguenti, 2008, p. 7). Logo, ao contrário de outros circuitos e gramáticas, o *graffiti* está ligado fisicamente ao seu lugar de nascimento: o muro. No capítulo anterior, recorrendo à uma abordagem fenomenológica, já abordei como o muro é uma

⁶⁷ Joe Austin (2010), numa perspectiva mais acadêmica propôs o termo “*graffiti art*”. Já o artista Phase2 propôs a ideia de “aerosol art” em entrevista publicada por uma importante revista alemã dedica ao campo cultural do *graffiti*.

“materialidade desejada” onde quem intervém na cidade trava uma verdadeira luta contra a matéria.

Sem dúvida quando falamos de *graffiti*, estamos falando de um conjunto de convenções estéticas na qual determinados sujeitos, geralmente homens, jovens, predominantemente negros, moradores de periferias, tem contato desde os primeiros anos da adolescência. Essa pequena descrição de um perfil é ainda muito generalista. Por hora o que é interessante se apontar é de como esse campo cultural, heterogêneo como a sociedade que está inserido, está ligado ao que Dick Hebdige (1979) chama de “subcultura”. Trazendo tal questão pra um debate não tão sociológico/historicista, mas, de fato etnográfico, é factível dizer é que ao falar do *graffiti*, estamos falando dos tão presentes “marcadores sociais da diferença” como raça, gênero, geração e moradia na cidade. São estes elementos que marcam a especificidade do coletivo de sujeitos que intervém na cidade desde de que ela é assim chamada.

As tentativas de definição mais contemporâneas que buscam um entendimento do que é o *graffiti* pensam dentro de um desenvolvimento histórico ocasionado principalmente por fenômenos como a grande variabilidade de tintas e materiais, que, gradativamente, foram sendo popularizados. Também são inclusas nessas abordagens a massificação de aparelhos como o celular e a possibilidade de conexão à internet através de um pacote de dados de preço baixo. E tantos outros elementos significativos que fazem outros tipos de modalidades como a pixação (Barbosa Pereira, 2010; Mittimann, 2013; Nascimento, 2015) no caso brasileiro, o stencil, a adesivagem, as colagens, e o próprio muralismo urbano crescerem exponencialmente. Mesmo todas essas modalidades tendo no *graffiti* uma “referência inescapável” (Franco, 2009), muitas não seguem o que chamo aqui de “perfil transgressional”. Essa transgressionalidade do *graffiti* é uma marca própria dessa manifestação e é exatamente isto que separa o *graffiti* destas expressões supracitadas. Agir no território do proibido é, invariavelmente, algo que distingue o *graffiti* de outras formas de comunicação no espaço público.

Dentre tantas características já bastante (re)afirmadas sobre *graffiti* uma delas é o anonimato. Segundo o sociólogo Gary Marx (1999) o conceito de anonimato deve ser entendido num eixo relativo a identificabilidade versus a não-identificabilidade de uma pessoa, sendo que o anonimato total equivale a falarmos de alguém que não é identificável. No entanto, o que encontramos, geralmente, são níveis de anonimato, pois este depende de

circuitos de revelação e ocultação de informações pessoais. Assim, uma etnografia que verse sobre o *graffiti* na cidade moderna é um trabalho que acessa os circuitos de revelação de anonimatos⁶⁸, nos diversos modos de estar e ser visível. Assim o anonimato é uma base estratégica fundamental para a gestão de relações no interior da comunidade ou fora dela.

Segundo Ricardo Campos

“A relação entre anonimato e identificação é mais complexa do que sugere-se. O anonimato como condição remete a uma ausência da identificação, fato que não corresponde inteiramente a situação que estamos analisando” (Campos, 2010, p. 84)

Outro pensador curioso com as temáticas do *graffiti* é o já aqui citado Fernando Saavedra. O autor espanhol escreveu muitos textos abordando a temática que diz “a polêmica que reveste atualmente o tema do *graffiti* incide em não perceber com plenitude e detalhe a complexidade social e cultural que contém (Saavedra, 2008, p. 374). Saavedra vê uma na relação entre *graffiti* um vandalismo um olhar jurídico legalista que não pode se inserir no âmbito das pesquisas acadêmicas: há que se fugir dessa dicotomia para entender o que *graffiti* representa. Mas, com certeza, ele “se configura como uma escritura marginal, essa que pertence à esfera extraoficial (Saavedra, 2008, p. 374).

No texto “*Graffiti: un problema problematizado*” (2008), além das reflexões anteriores, o autor pensa algumas “leis” do *graffiti* que é interessante serem apresentadas. A primeira diz respeito a um aspecto quantitativo: “quanto mais cidade há, mais *graffiti* há”. O segundo ponto, mais qualitativo, continua a ter como foco as questões urbanas: “se a cidade muda, o *graffiti* se transforma”. Assim, para o autor, o *graffiti* reflete a sociedade de modo informal. A terceira averiguação diz respeito as dinâmicas que uma cidade moderna apresenta: “em uma sociedade complexa o *graffiti*, também, se complexifica”. Aqui o autor se refere aos processos de tecnificação, profissionalização da sociedade que não deixam de acompanhar as dinâmicas internas do *graffiti*. Por fim, o último ponto colocado como “lei” do *graffiti* diz respeito ao fato do *graffiti* ser um fenômeno intrínseco e indissociável das cidades: “onde esteja a civilização o *graffiti* estará”.

⁶⁸ Joan Gari (1995) também reflete sobre o tema do anonimato “Chamamos de *graffiti* é um código ou modalidade discursiva em que o emissor e o receptor realizam um particular diálogo no mundo do anonimato, no lugar onde isso é permitido, construindo com diferentes instrumentos um espaço escriturário constituído por elementos pictóricos e verbais”. (Gari, 1995, p. 26)

A “guerra ao *graffiti*” e a historicidade da criminalização

Que o patriota francês identifique, coincidindo com o nascimento de uma preocupação prática pela conservação dos monumentos do passado, a escritura sobre os muros mais ou menos vulneráveis com um ato de destruição diretamente remetido aos vândalos (Rèau, 1994)

Em maio de 1972 o presidente do conselho da cidade Nova York, Sanford Gerelik, menciona no jornal New York Times, uma “guerra” contra o *graffiti*, definindo-o como uma forma de poluição urbana e apelando para um dia mensal de “luta contra o *graffiti*” (Calstleman 1987, p. 138). Nesse momento de caos urbano a *graffiti* feito por uma juventude “desorientada” era visto pela gestão urbana da cidade como uma causa da crise, e não como uma consequência da mesma. Anos depois o Mayor John Lindsay declarou, novamente, “guerra ao *graffiti*”⁶⁹, baseando-se em um discurso que representava a juventude como um problema urbano e o *graffiti* como indicador de uma grave crise urbana. (Ferro, 2016, p. 75)

Não há dúvidas de que a ideia de “vandalismo”⁷⁰ acompanha a história do *graffiti*. Seja onde for que aconteça, as experiências do século XX nos demonstram imensos exemplos de criminalização de intervenções ilegais, feitas sem autorização, no espaço privado, e, também no público⁷¹. A construção da ideia de vândalos é tão antiga quanto a de *graffiti*. Em “La histoire du vandalisme” (1994) de Louis Réau vemos o nascimento de uma preocupação prática das administrações municipais frente a depredação de monumentos e riscos em paredes. Percebemos, desde o primeiro capítulo denominado “Le vandalisme imbécile: la graffomanie”, que a primeira crítica ao *graffiti* foi a ligada às questões de patrimônio e monumentos públicos.

⁶⁹ A retórica de guerra ao *graffiti* tornou virtualmente impossível que os writers divulgassem os aspectos positivos da sua cultura na esfera pública (Dickinson, 2008, p. 31). A guerra ao *graffiti* é, assim, a guerra ao Hip Hop e invisibiliza o poder transformação social de um campo cultural.

⁷⁰ Pra fins de curiosidade a palavra vandalismo surge ainda no mundo romano através dos povos denominados “Vândalos”, um dos povos bárbaros que participaram ativamente do fim do dito império. Mas o povo “vândalo” só é associado a ideia de “depredação” através de relatórios da revolução francesa no século 18. Passaram séculos e a ainda associamos a palavra Roma a romantismo e Vândalos ou vandalismo, não percebendo uma questão étnica e colonialista presente na ideia.

⁷¹ A cidade de Madrid, no início do século XXI, com o advento do turismo buscou referências no que aconteceu nos EUA para conter o avanço do *graffiti* madrileno em áreas turísticas. Assim, considerou-se o *graffiti* como inimigo da cultura e o diagnosticaram como um problema nacional. Segundo Ligia Ferro (2016) em 2009, Luis Maria Linde, governador do Banco de Espanha, chegou a insinuar que era um “terrorismo de baixa intensidade” ou “terrorismo simbólico”, caracterizando o *graffiti* como uma moda infeliz, uma ínfima forma de vandalismo, precisamente por conter zero grau de violência.

Segundo Saavedra (2008) não existe *graffiti* sem políticas de criminalização⁷² e é o discernimento entre práticas urbanas certas e erradas que constrói a categoria de vândalos. Essa questão inaugura talvez um ponto de vista generalizado entre os gestores das cidades modernas sobre o significado do *graffiti*. Além desse estereótipo Saavedra (2008) cita outros como “selvagens”, que não querem se colonizados; “primitivos” que tem um histórico de subalternidade nas manifestações político, estético e artísticas; “loucos” que têm um traço patológico referente a sociopatia que não se adapta ao lugar; “crianças”, acusação baseada numa infantilização de manifestações populares; e “porcos” que traz uma referência ao higienismo social e as localizações do que é sujo (Douglas, 1966). Ainda para Saavedra

O grande objetivo da criminalização é a castração e a anulação. A castração significa impedir sua prática até reduzir ou dominar completamente seu impulso comunicativo. Já a anulação tem a ver com um projeto de governo que busca desenvolver meios para capazes de reduzir, diluir, absorver e/ou desaparecer os rastros da sua prática. A anulação é muito comum em democracias de baixa intensidade. (Saavedra, 2008, p. 394).

Portanto, são muitos os autores que, ao pensar uma arqueologia e uma genealogia das práticas de *graffiti* no mundo, se reportam a dois momentos específicos que têm aproximações e diferenças: o movimento de Maio de 1968 francês e o *graffiti* norte-americano da década de 70, ligado a cultura Hip Hop (Campos, 2010; Gari, 1995; Ferro, 2016, Silva Telles, 2001; Ramos, 1994). Estas incontornáveis referências de onde expressões urbanas contemporâneas buscam inspiração nos contam não somente a historicidade do *graffiti*, mas são bons elementos para pensar as continuidades e descontinuidades que cada país, cada cidade, décadas depois articulam em referências tais originalidades de ação urbana.

Ao traçarmos uma genealogia cultural do *graffiti*, focando em momentos e acontecimentos que se tornaram referência mitológicas para quem o pratica. Logo, não é à toa que haja mais produções e mais espaço nesse trabalho para a tradição americana. É essa a inspiração inicial de basicamente todos os artistas que conversei. A experiência de rua baseada na inscrição efêmera, ilegal e pública é a marca do que aconteceu em Nova Iorque e se globalizou. Segundo Athos, grafiteiro porto-alegrense

A referência inicial no Brasil foi sempre o *graffiti* ligado ao Hip Hop. É 100% isto. Ilegal e efêmero. Pode ser porque muita gente começa com a pixação e não sabe muito sobre pré-história e Maio de 68. A maioria de quem tá começando não sabe disso.

⁷² Para Leandri (1982) “o *graffiti* é o grau zero da violência, o mais pequeno vandalismo possível”.

Claro, isso pode ser uma referência posterior, depois de um tempo de estudo e tal. Mas primordial mesmo é o *graffiti* Hip Hop.

A fala de Athos é interessante pois vai na direção de um entendimento das configurações locais relacionadas a uma influência cultural global⁷³. A questão antropológica mais explícita aqui é a de “como campo cultural heterogêneo e globalizado é (re) conceituado no mundo?” O último capítulo deste trabalho é dedicado a esta percepção local do *graffiti* e, mais genericamente, da arte pública na cidade de Porto Alegre. Talvez essa seja a melhor maneira de entender as intervenções urbanas em perspectiva etnográfica: narrar um mundo que se influencia, mas não se determina, que cria estórias e mitos próprios sem deixar de referenciar suas inspirações.

Após trazer uma perspectiva teórica geral dos estudos do tema, podemos perceber que a ideia de transgressão/ilegalidade - associada ao urbano - é a ponderação mais recorrente nos estudos sobre intervenções artísticas urbanas. Acompanhada da ideia de efemeridade e de anonimato compõe-se o rol dos elementos mais mencionados quando falamos nesse tipo de inscrição urbana. A ambição criativa é outro elemento significativo, independente da geração e do espaço, o desejo de criar é uma característica importante do *graffiti*. Por fim, e não menos importante, o fato do *graffiti* ser um meio de comunicação aberto/democrático é outro elemento muito comentado. Todas essas características acompanham a história de grafiteiras e grafiteiros, assim como da análise acadêmica, independente da área, sobre esse tema.

O *graffiti* é muito útil no sentido que é um “problema” mais próximo que muitos outros que nos assolam, como a corrupção e a desigualdade social. E só é um problema próximo porque contém elementos visuais que podemos acessar no cotidiano da cidade, o que o torna detectável e alvo de uma rejeição carregada de preconceito facilmente. A impressão é: se o *graffiti* não está, os problemas sociais não estão. Como se sua estética visual marcada nas paredes da cidade fossem o mais poderoso parâmetro possível que representa o nível de bem estar social. Logo, os atos de apagamento de um *graffiti* são como um recado de “está tudo bem” que conforta quem acha que os problemas sociais estão unicamente no campo do visível aos olhos.

⁷³ Segundo Appadurai (1994) o problema central nas interações da globalização é a tensão entre a homogeneização e a heterogeneidade cultural. O autor pensa as “dimensões culturais da globalização” que nos leva a pensar até que ponto o *graffiti* de tradição norte-americana se instalou como uma prática em culturas locais. Quais foram suas (re)adaptações?

Joe Austin (2001), falando do Estados Unidos, afirma que o *graffiti* poderia ter servido uma função social mais importante. Refere que, ao mesmo tempo que o *graffiti* era marcado como uma forma perigosa de vandalismo nos jornais locais, o governo federal gastava milhões de dólares através do programa Nacional Endowment for the Humanities em murais comunitários localizados nos mesmos bairros em que o *graffiti* brotou. O programa de murais comunitários dos EUA constitui também um elemento importante para a contextualização da prática no país. Não é à toa que o movimento muralista mexicano é levado para os Estados Unidos por Diogo Rivera que pintou murais em várias localidades com apoio do Rockefeller Centre. A história desta fundação com o artista é permeada de mitos que vale a pena serem contados, mas o fato é que o primeiro mural comunitário em território norte-americano se realiza em Chicago em 1967 e é organizado por William Walker, representando o ponto de partida para o programa de murais norte-americano.

Na cidade moderno contemporânea o *graffiti* inaugura uma comunicação artística nas ruas, promovendo a democratização ao acesso às artes visuais. Iniciei este capítulo trazendo a ideia de “mito” e buscando pensar a gênese histórica de diferentes tradições de intervenções urbanas, com uma preponderância para a norte-americana que mais globalizou-se. Posteriormente parti para uma descrição específica destes momentos buscando texto e autores que poderiam contribuir para esta historicidade. Mas, afinal, o que é o *graffiti*? A pergunta é difícil resposta pela não consensualidade no próprio campo de pesquisa, quiçá nas descrições acadêmicas sobre ele. Se nesse capítulo aponte as políticas, os mitos fundacionais e as formas de criminalização desse tipo de prática na cidade, nos próximos abordei a questão por outros níveis: o das práticas de produção, mediação e legalização.

Percebemos nesta pequena gênese das mitologias que envolvem a produção de expressões urbanas o quanto elas duram e permanecem no meio urbano. Tanto em Porto Alegre, quanto em Lisboa, focos empíricos desta pesquisa, as características essenciais do *graffiti* como efemeridade, anonimato, realização no espaço público, não financeirização e criminalização vão se transformar. Mas há algo que dura. A realização de intervenções legalizadas não substitui a ilegalidade da prática. O que vemos é uma complexificação maior nos modos de entendimento do *graffiti*, a amplitude de uma cena que agrega personagens cada vez mais plurais nos seus marcadores sociais da diferença e a ambiguidade das relações entre o legal e o ilegal.

Capítulo 5

As políticas criativas e a produção de novas práticas de intervenções urbanas

Vimos no capítulo anterior que a história do *graffiti* enquanto política criativa é plural. Descendente de uma diversidade de tempos e espaços essa prática nasce junto com a espécie humana através de uma ação que conecta natureza e cultura. A modernidade trouxe consigo a liberdade de expressão e os muros das grandes cidades que estavam a se desenvolver no século XX puderam perceber isso nas suas variabilidades estéticas. De todas as experiências históricas relatadas a americana é a que mais globalizou-se e se fez presente em diversas localidades do mundo, seja em países pobres, ditadores, seja em países com alto desenvolvimento econômico, social e político. Com tamanha globalização e disseminação, esta prática criativa, que já era plural em seu nascimento, se pluraliza ainda mais tomando novos contornos, materiais, arranjos.

Como se deu a apropriação local do *graffiti* americano por culturas, muitas vezes periféricas, que não tinham uma realidade similar à do Brooklyn ou com a de Nova Iorque como um todo?⁷⁴ Como práticas criativas com uma referência socioespacial tão marcante são adaptadas em novos contextos?⁷⁵ Tais questões se fazem sentir nos grandes centros urbanos mundiais e viram alvo de muitas pesquisas que versaram sobre as dinâmicas culturais regionais. A dialética entre o global e o local é muitas vezes acionada e nos fazem pensar no deslocamento destas questões iniciais que podem tornar-se de mão dupla. Ou seja, mais que a dúvida sobre como o *graffiti* impacta culturas locais podemos nos perguntar como subculturas juvenis (Hebdige, 1995) fazem uso e (re)apropriam ideias, técnicas e estilos de *graffiti*? Tais questões ficam interessantes de serem entendidas quando olhamos para as trajetórias e projetos de vida de artistas urbanos que além de seguirem um tipo ideal de writers, adicionam novos elementos tanto às suas biografias pessoais, como à cultura de modo geral.

Estes elementos condensam a ideia de que quando falamos de *graffiti* estamos a falar de políticas criativas que (re) articuladas nas práticas grafiteiros e grafiteiras de todo o

⁷⁴ Tal questão é marcada territorialmente aqui pela vinculação do *graffiti* com o Hip Hop nessa espacialidade específica.

⁷⁵ Durante um período inicial de conhecimento do campo, que perdura até hoje em diferentes níveis, tive muita curiosidade de ler coisas sobre o *graffiti* no mundo. Os muros da China, Oriente Médio, Patagônia, África, surgiram como alvos incansáveis da minha curiosidade de estudante do tema. E ao pesquisar o tema percebi como a gestão sobre estas práticas criativas no espaço públicos pode ser violentamente controlada. Sabendo disso, uma pesquisa que verse sobre o *graffiti* me fez reconhecer o valor do que se é viver em uma democracia.

mundo. Mas o “mundo” é um recorte de pesquisa muito amplo existindo a necessidade aqui de concentrar esforços de atenção ao processo histórico do que ocorreu no Brasil (neste capítulo) e a uma diversidade de práticas que foram desencadeadas e fomentadas a partir do *graffiti*. O caso brasileiro é extremamente curioso e muitas pesquisas já se debruçam sobre ele (Franco, 2009; Leal, 2018, Paixão, 2011; Ramos, 1995, Silveira Junior, 1991; Madeiros, 2013). O que é um comum nestes trabalhos é que todos partem de uma experiência nacional extremamente centralizada em São Paulo e no Rio de Janeiro, o que deixa um caminho de investigação aberto para o estudo dessas manifestações de intervenção urbana em outras localidades mais ao nordeste⁷⁶, ao norte⁷⁷ ao sul⁷⁸.

Não perco de vista, no entanto, que as pesquisas sobre *graffiti* e intervenções artísticas urbanas, de modo geral, muitas vezes se caracterizam por um viés não acadêmico e quando fazem parte de projetos de pesquisa nas universidades estão presentes em muitas áreas das humanidades como Geografia (Neta, 2009), Arquitetura (Echegaray, 2020), Direito (Hundertmarch, B., & de Menezes, C. P. P, 2017), Psicologia (Sodré, A. M. R., & Weber, L, 2017)., História da Arte (Zimovski, 2017), Administração (Silva, 2017), etc. Cabe salientar que o processo de acesso à universidade no Brasil fez com que muitos artistas urbanos tivessem a possibilidade de se especializar em alguma área de estudos e muitos vieram a realizar pesquisas sobre esse tema. Logo, não é incomum vermos trabalhos acadêmicos sobre intervenções artísticas urbanas produzidos por artistas urbanos.

⁷⁶ Ao Nordeste creio duas grandes referências, dentro da linha de produção de uma antropologia urbana e visual, são Glória Diogenes (UFC) e Lisabete Coradini (UFRN) que, como pesquisadoras do tema da cidade e da imagem, tiveram muitos orientandos que produziram TCCs, dissertações e tese sobre a temática das artes na cidade.

⁷⁷ Ao Norte o estabelecimento do grupo Visagem de Antropologia Visual a UFPA foi um elemento importante na produção de novas pesquisas na área. Destaco as produções de Thayanne Freitas (2017) e Priscilla Brito (2020)

⁷⁸ Aqui poderia referir as pesquisas dos colegas Fabrício Barreto (2019), Leonardo Palhano Cabreira (2018), Marielen Baldissera (2019).

Graffiti e “Grafite” no Brasil: São Paulo como uma referência inescapável

Ao contar uma história sobre intervenções urbanas no Brasil a cidade de São Paulo, por ser o ápice do que Gilberto Velho chamou “cidade moderno contemporânea” (2013), aparece como uma referência inescapável (Franco, 2009). Inescapável porque é nela que são construídas, ou pelo menos midiaticizadas, o surgimento de gerações de pessoas e grupos que intervêm na cidade. Durante a realização desta pesquisa, carregando comigo o incômodo de não conhecer São Paulo, passei cerca de quinze dias na capital paulista na busca de conhecer melhor sua estética e conversar com alguns agentes importantes na história de consolidação das intervenções urbanas no Brasil. Estes dias foram recheados de muitas conversas e conhecimentos que busco, em parte, sistematizar neste capítulo.

O *graffiti* globalizou-se. Chega no Brasil através do acesso de artistas urbanos a livros e filmes - produzidos a partir de Nova Iorque - em um período de constituição de uma segunda geração de artistas urbanos vinculadas às políticas criativas do Hip Hop. Como esse modelo americano foi (re)interpretado? Se há um conjunto de léxicos, signos, procedimentos e representações adaptadas e (re)criadas a partir de realidades locais como esse processo se deu em São Paulo? A resposta para tal questão passa, sem dúvidas, pela utilização de novos termos e práticas como “grafite” e “pichação” que são fenômenos tipicamente brasileiros.

A história do *graffiti* no Brasil contém em si muito das orientações políticas das gestões municipais. Em São Paulo (e em Porto Alegre também, como veremos mais a frente) o início da década de noventa é marcado pela presença de uma nova constituição no Brasil, assim como movimentos globais como a queda do muro de Berlim. No que se refere a capital paulista, como um epicentro nacional de intervenções urbanas, a eleição da prefeita Luiza Erundina (Partido dos Trabalhadores) estabeleceu novas políticas e práticas para com o que chamou de “grafite”, buscando uma diferenciação léxica e política da “pichação”⁷⁹. Todavia há processos históricos envolvendo um incômodo da gestão pública paulista frente as inscrições nos muros. Paulo Maluf, Mario Covas e Jânio Quadros, prefeitos anteriores, já

⁷⁹ Mesmo não sendo foco de meu interesse etnográfico, a pichação é algo muito importante nesse trabalho. Uso o termo com “x” seguindo o que é proposto por Gustavo Lasasla (2017) em “Pichação não é pichação: uma introdução à análise de expressões gráficas urbanas”.

havam estabelecido medidas, inclusive midiáticas⁸⁰, buscando formas de confronto com o problema público da pichação.

Segundo Daniel Mittmann, no seu livro “O sujeito-pixador: tensões acerca da prática da pichação paulistana” (2012), essa tensão se acentuou na eleição pela qual o Partido dos Trabalhadores saiu vencedor. Esse contexto político deu mais abertura para que não só o *graffiti*, mas Hip Hop enquanto campo cultural crescesse, contudo havia uma coexistência de práticas repressivas, de um lado, e parceiras, de outro (Franco, 2009). Em entrevista cedida a Jonas Lunardon⁸¹ Mittmann contextualiza historicamente essa relação entre práticas de intervenção urbana e gestão pública municipal

“Nessa primeira gestão do PT, quando a Marilena Chauí foi secretária de Cultura, se tentou dar uma resposta pra algo que era muito cobrado na cidade, que era a série de escritas que vinham tomando conta de muros e paredes. A partir dali, começou a se categorizar a escrita de uma cor só como pichação e todo o resto, mais colorido, mais palatável, mais esteticamente ‘interessante’, começou a se chamar de grafitti. Foi uma estratégia adotada pela prefeitura, pela Secretaria de Cultura pra tentar dialogar com aqueles jovens pixadores que até então, nas gestões anteriores, do Paulo Maluf, e de outros, vinham sendo combatidas de uma forma bastante acintosa. Então essa prefeitura, que se queria de esquerda, que se queria democrática, tentou criar um mecanismo para dialogar com esses jovens de periferia, de diferenciar grafitti de pichação” (Apud Echegaray, 2020, p. 88)

Percebemos que essa prática de nomeação de elementos visuais da cidade feita pelo estado, no qual buscou semanticamente uma distinção entre o legal e o ilegal (Telles, 2010), afetou profundamente a perspectiva social, midiática e judiciária sobre o tema. A partir desta diferenciação entre grafite (uma espécie de adequação controversa a moda brasileira do *graffiti*) e pichação (acionada como pichação por seus praticantes) pretendeu-se separar o que é legal - e vale a pena ser investido - do que é crime. Nesse sentido, quando falamos de *graffiti* e “grafite” estamos falando de representações e significados mobilizados por uma diversidade de agentes sociais e, para compreendê-los, é preciso distinguir os contextos em que são mobilizados. Encaro-os aqui como políticas criativas que aparecem em diferentes formas em narrativas de personagens urbanos que têm, em maior ou menor, uma ligação com o tema.

⁸⁰ Em outubro de 1988 o prefeito paulista Jânio Quadros trava uma luta contra as expressões visuais insurgentes na cidade. “Junecca” era um dos principais agentes dessa cena e foi perseguido pelos poderes públicos. Em uma reportagem histórica de um jornal de grande circulação aparece o seguinte título “Junecca e Bilão vão pichar na cadeia”.

⁸¹ <https://medium.com/@jonas.lunardon/porto-alegre-caderno-de-caligrafia-67f683dd0ccc>

Para Gabriela Leal, em sua dissertação intitulada “Cidade: modos de ler, usar e se apropriar - Uma etnografia das práticas de *graffiti* de São Paulo” (2018), as interações entre os termos *graffiti* e “grafite” presentes no contexto brasileiro, especialmente o paulistano, são complexas pois há a necessidade de localização do lugar de fala de quem as aciona.

Em muitos casos, “grafite” é referido como tradução ou correspondente direto do termo *graffiti*, que é particularmente curioso porque a definição da palavra “grafite”, no dicionário da língua portuguesa, não compreende tal significado, aspecto que chama a atenção para a necessidade de não tomá-lo como dado, mas também compreendê-lo a partir dos contextos em que é empregado.” (Leal, 2018, p. 50)

É relativamente consensual que o termo “grafite” carrega consigo um sentido coletivizador e homogeneizador muito maior que a ideia que de *graffiti* que inclui dentro de si uma série de práticas estéticas heterogêneas. Interessante perceber que a ideia de “grafite” é mobilizada por artistas urbanos que não tem uma “cultura de rua” e não se vinculam ao Hip Hop como eixo central nas suas biografias. Já as dimensões do *graffiti* aparecem para artistas onde a pintura de paredes é só mais um elemento das suas práticas na cidade, que incluem também a dança, a música rap e outras dimensões do Hip Hop. Durante meu trabalho de campo com grafiteiros em Porto Alegre pude acessar esse debate uma infinidade de vezes, de todas as narrativas que tive contato a de Athos me parece a mais curiosa

“Grafite” não existe. O que a gente faz é *graffiti*. A gente segue a raiz da coisa que é ilegal e efêmera e tem a ver com a uma coisa maior que é a cultura Hip Hop. Eu não faço *graffiti* me desvinculando do Hip Hop. *Grffiti* e Hip e Hop andam juntos. Ai quando começam a falar de “grafite” separam as coisas e essa separação não faz sentido pra quem está na cena.

Desde o seu surgimento na cidade de São Paulo é preciso lembrar que tais práticas criativas misturam referências locais e globais, re combinadas e reinterpretadas de diferentes maneiras pelos sujeitos que pintam na rua. Uma etnografia atenta aos processos de globalização cultural se faz necessário no estudo dessa temática, pois atualmente, em meio ao fluxo intenso e contínuo de coisas e pessoas, parece não ser possível determinar apenas um contexto de influência estética, técnica e simbólica das práticas contemporâneas de intervenções artísticas urbanas, em termos individuais ou coletivos.

Portanto a trajetória de artistas urbanos, como veremos no capítulo onde detalho biografias de alguns interlocutores que pintam na rua, é marcada pelos fluxos do que é local

e do que é global. Fluxos culturais atravessados e (re)semantizados em projetos de vida (Velho, 2013). Um bom exemplo disto é o relato de Martha Cooper sobre sua passagem por São Paulo.

Em 2006 fui para São Paulo e conheci os renomados artistas OSGEMEOS. Eles queriam especialmente que eu conhecesse a mãe deles, que era professora de inglês. Disseram-me que, no início, no Brasil, havia apenas cópias em preto-e-branco do livro Subway Art. OSGEMEOS, aos 13 anos, levaram uma cópia para a mãe e a fizeram ler e traduzir repetidamente (Cooper & Chalfant, 2016, p. 124 *apud* e tradução em Leal, 2019)

Para compreender as particularidades das práticas de *graffiti* paulistanas é necessário percorrer um histórico que se divide basicamente em três gerações criativas com distintas políticas estéticas. A primeira é a dos “pioneiros” que começaram a intervir em São Paulo em tempos de ditadura militar tendo como principal referência Alex Vallauri e a produção de ícones no espaço público. A segunda geração é a chamada “Old School” que recebeu as primeiras influências do *graffiti* americano no Brasil, com uma séria vinculação ao Hip Hop essa geração teve como ponto de encontro o Largo da Estação de trem São Bento. Por fim, uma última geração é aquela que nasce depois dos anos 2000, marcada pela presença da internet que revolucionou as formas de intervir na cidade e pela presença imponderável da pixação como um fenômeno urbano. Como veremos na pesquisa sobre Porto Alegre, gerações de artistas urbanos se conectam de múltiplas formas, não havendo rupturas, mas continuidades e descontinuidades.



Imagem 33: Fotografia presente no álbum “Hip Hop: cultura de rua” de 1988. Na imagem jovens influenciados pelo Hip Hop norte-americano no Largo da Estação São Bento em São Paulo. Fonte: <https://patiosaobento.com.br/largo-sao-bento-berco-do-hip-hop-brasileiro/>

O grafite paulista em três possibilidades de perfis geracionais			
	Pioneiros (Finais da década de 60 até o início dos 80)	Old School (Finais da década de 80 até início dos anos 2000)	New School (Dos anos 2000 até os dias atuais)
Inspirações	Mundo das artes / Maio de 68	Graffiti Norte Americano / Hip Hop	Advento da internet / Relações com gerações anteriores / Financiamento de murais em grande escala / Consolidação da Pixação
Contexto Histórico	Ditadura Militar / Diretas Já	Redemocratização / Avanço de governos com participação popular	Advento da Internet / Economia Criativa / Retorno do estado autoritário
Artistas	Alex Vallauri / Hudson Junior	Os Gêmeos / Spekt	Niquaz / Boleia
Local de atuação	Relações mais próximas com os bairros	Sem abdicar de intervir nos bairros, busca-se a cidade como um todo.	Sem abdicar de intervir nos bairros e na cidade com um todo, busca-se experiências de internacionalização
Tradição	Tradição vinculada a arte contemporânea que via o espaço urbano como foco de intervenção	Tradição vinculada ao Hip Hop onde a "experiência da rua" é o que tinha mais valor	Tradição híbrida entre o mundo artístico e a experiência de rua
Marcadores sociais da diferença	Majoritariamente de camadas médias, brancas e ambiente masculino	Artistas de camadas populares, etnicamente misto e ambiente masculino	Mescla profunda envolvendo dimensões distintas étnicas e extratos sociais. Maior abertura para participação de mulheres.
Produção	Fuga do Abstrato / Vinculações com o processo artístico da Pop Art / Trabalho figurativo / Criação de ícones urbanos	Graffiti norte americano como referência geral	Incentivo a grande a escala relacionado a verticalização da cidade / Híbridismo técnico e uso de muitos materiais possíveis / Pixelização
Artificalização	Vem de dentro do mundo das artes para as ruas; na sua maioria	Primeiras exposições em Museus no final da década de 80 / Espaço em Bienais.	Avento do muralismo urbano em grande escala / Criações de Galerias a céu aberto / Movimento mais geral de artificalização da Pixação.

Tabela 3: O grafite paulista em três possibilidades de perfis geracionais.

Pop Art, materialidades e nomenclaturas: as políticas criativas de produção

Ao pensar das novas dinâmicas pelas quais intervenções artísticas urbanas, marcadas pela ilegalidade, pela efemeridade e pela rua como espaço de produção, não podemos deixar de comentar o advento de novas formas de intervir na cidade. Cartazes a base de cola que produzem grandes colagens, adesivagem em grande escala, Stencils, estão no rol de novas práticas que se estabelecem não em contraposição ao uso do *spray*, mas em complementaridade. Portanto, podemos pensar em novas dinâmicas no mundo complexo da arte rua a partir de três elementos bases que busco sistematizar neste subcapítulo: I) As influências que o mundo da arte contemporânea trouxe ao mundo da arte rua, e, num processo dialético, as inspirações do graffiti na chamada Pop Art; II) O acesso a materialidades de produção de peças urbanas, o advento e o repensar do *spray* como ferramenta de produção; III) A dimensão léxica e a produção de novas categorias e denominações de práticas artísticas urbanas.

Pop Art e Graffiti: uma relação de auto influência

O termo *Pop Art* (abreviação das palavras em inglês Popular Art) foi utilizado pela primeira vez em 1954, pelo crítico inglês Lawrence Alloway, para denominar a arte popular que estava sendo criada em publicidade, no desenho industrial, nos cartazes e nas revistas ilustradas. A obra de Richard Hamilton denominada “Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?”, de 1956, pode ser considerada uma primeira amostra do tipo de produção artística que estava por vir anos mais tarde nos Estados Unidos. Como um movimento nascido na Inglaterra a *Pop Art* teve seu ápice nos inícios dos anos oitenta nos Estados Unidos, curiosamente se tornando contemporânea do surgimento do movimento Hip Hop nas periferias de Nova Iorque.

O pós-guerra, o advento de uma cultura de massa vinculada ao consumo, o acesso a televisão, cinema, publicidade, são todos elementos que fazem parte de um contexto de surgimento da *Pop Art*. Certamente a *Pop Art* pode ser entendida por suas conexões com a escola de crítica a indústria cultural (Adorno, 1985) e o impacto desta no mundo das artes. Com a produção em massa advinda dos processos de industrialização e o fortalecimento do consumismo a *Pop Art* vem buscando uma ligação mais profunda com a arte popular. Portanto, esta escola de arte contemporânea olha tanto pra arte e seus sistemas, como se

interessa pela vida, realizando uma crítica e uma exaltação criativa e exacerbada do sistema capitalista (Calquelin, 2005)

A Pop Art se apoiava e necessitava dos objetivos de consumo no meio urbano, nos quais se inspirava e muitas vezes produzia o próprio aumento do consumo, como aconteceu por exemplo, com as Sopas Campbell, de Andy Warhol. Como um dos ícones da Pop Art, Warhol sempre procurou discutir a delicada questão entre arte oficial e não oficial e a hierarquia existente entre arte, cultura e poder. Segundo Calquelin

“Warhol foi um porta-voz lúcido e satírico da sociedade de consumo e sua obra teve a qualidade de não se pretender de fora, como algo transcendente, mas situou-se dentro do sistema mercantil, ao mesmo tempo que o criticava pela sua própria exibição, promovendo uma superexposição, saturando as redes de comunicação que faziam da informação um fato” (Calquelin, 2005, p. 120)

O que nos interessa aqui ao trazer o histórico da *Pop Art* é associá-la às novas práticas de intervenção urbana que se desenvolveram, muito por esse contato de influência recíproca entre mundo das artes e mundo das ruas. Não há dúvidas das assimetrias estabelecidas nessa relação, porém o que mais se coloca são as apropriações que o mundo da arte faz de intervenções urbanas. O que busco trazer como um produto dessa relação é justamente como o mundo da arte de rua, num processo de não dupla, também utilizou ao seu proveito essa relação.

Essa relação se torna mais evidente na figura de Kate Haring que se tornou um dos artistas de *Pop Art* mais conhecidos dos anos oitenta, justamente por levar o *graffiti*, que antes era exclusivamente das ruas, becos e guetos, para o convívio de galerias, museus e bienais. Talvez esteja nessa relação de Haring com o *graffiti* uma das primeiras experiências do que a socióloga francesa Roberta Shapiro chamou de “artificação” (2006) se referindo a incorporação de práticas não-artísticas ao mundo das artes. A amizade de Haring com Basquiat certamente representa o ponto auge desse fenômeno, contudo, ao ser elevado ao posto de artista contemporâneo, a trajetória de Basquiat revela uma série de contradições, como descreve Sérgio Franco

Basquiat comungava com os primeiros writers a condição de ser negro e possuir origens étnicas similares, mas não partilhava a condição econômica por ter pais de classe média. Talvez a falta de técnica nas suas pinturas fosse vista como sua maior qualidade para Kate Haring e Andy Horhol, que buscavam artistas outsiders ao mundo da arte para constituir a Pop Art. Assim Basquiat, mais que um grafiteiro, se tornou um negro no mundo das artes, sendo a sua característica étnica um símbolo mais referente do que sua produção nas ruas... Em comum com o grafite, a Pop Art extraiu tema da banalidade urbana dos Estados Unidos. A diferença em relação ao grafite é que, em vez de se voltar contra a sociedade de consumo e as formas publicitárias, criou uma forma própria alheia aos códigos dominantes, mas assim passou a ser figurativa. (Franco, 2009, p. 43)



Imagem 34: O artista de Pop Art e de rua Keith Haring pinta o muro de uma estação de metrô em Nova Iorque. Fonte: <https://www.widewalls.ch/keith-haring-artwork/>

São muitos os elementos contemplados na relação entre *Pop Art* o *graffiti*, como a característica repetição das formas com algumas alterações (tautologia) e uma espécie de espírito subversivo compartilhado e reproduzidos em questionamentos sobre quais os limites da arte e qual o espaço onde ela deve figurar. Quem dita o que deve ou não ser aceito para ser exposto no espaço público? Quais as fronteiras nem sempre nítidas entre espaço privado e público? Tais questões foram um tema refletido pelos grandes artistas da Pop Art e o *graffiti* foi um bom exemplo de prática popular que a arte contemporânea deveria se inspirar.

Num processo de mão dupla o *graffiti* também tirou seus benefícios desta relação. Além do acesso ao mundo da arte e da possibilidade de uma carreira artística, essa relação

gerou um arcabouço maior de modelos de intervenção e proeminência de intervenções mais figurativas, e menos abstratas. A proliferação de ícones urbanos, como é o caso das “botinhas” de Alex Vallauri em São Paulo, são uma espécie de produto, mais ou menos direto, dos cruzamentos entre mundos das artes e o mundo das ruas.

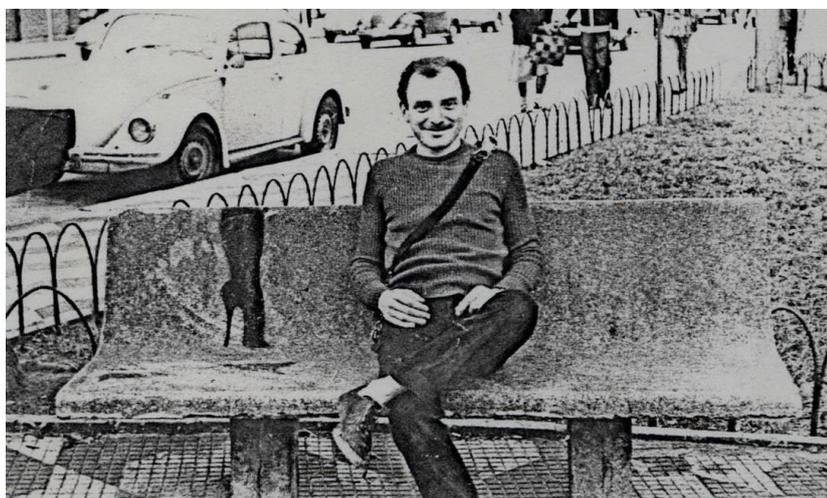


Imagem 35: Alex Vallauri e sua bota preta. O artista foi pioneiro do *graffiti* figurativo em São Paulo e no Brasil. Fonte: <https://oglobo.globo.com/cultura/pioneiro-do-grafite-no-brasil-alex-vallauri-recebe-homenagens-8099795>

O meio urbano como uma fonte de acesso ao popular e às dinâmicas ligadas a uma iconografia do consumo (Gompertz, 2013) certamente são outras duas proposições interessantes na percepção desta frutífera relação entre Pop Art e *Graffiti*. A busca aqui é a percepção de onde, como e quando se conectam as temáticas extraídas do meio ambiente urbano das grandes cidades e das novas escolas de pensamento e produção da arte contemporânea. O fato da Pop Art se pretender barata⁸² e acessível ao grande público fez com que a maioria dos artistas vinculados a essa tradição e que posteriormente vinham a pintar na rua já tivessem passado pela arte comercial e desenvolvido obras para grandes empresas.

Portanto o que marca uma arte pop é uso dado ao que é desprezado⁸³ e por isso uma aproximação com o *graffiti*. O legado que a Pop Art deixa é uma ponte entre as galerias e as ruas da cidade. Ponte essa que já foi muito trabalhada e (re)significada no decorrer dos

⁸² Em 1986 Kati Haring abriu a “Haring Pop Shop”, uma loja de varejo onde vendia brinquedos, camisetas e uma série de outros produtos com sua marca.

⁸³ A obra de Roy Lichtenstein, por exemplo, procurou valorizar os clichês das histórias em quadrinhos como forma de arte, colocando-se dentro de um movimento que tentou criticar a cultura de massa.

anos em uma diversidade de espaços pelo mundo no qual há um olhar atento do mundo arte para questões urbanas. (Sequeira, 2016). Isso afetou as práticas e políticas de produção do *graffiti* principalmente pelo acesso a novas materialidades, elemento também característico da Pop Art.

Genealogias do spray: dos materiais as materialidades.

Quando falamos de uma história das intervenções artísticas urbanas é importante lembrar que elas não se produzem somente na relação entre artistas urbanos e superfícies disponíveis na cidade. Entre os dois há uma série de ferramentas utilizadas para realização de qualquer expressão, que sem elas, e sem o avanço em uma técnica para sua utilização, não há intervenção. O *spray*, e sua popularização, surge como um elemento muito significativo em qualquer história a se contar sobre o *graffiti* e é justamente o uso dele um dos elementos que marca divisões geracionais e rupturas taxonômicas nesse campo.

Poucas pesquisas sobre artes urbanas, de um modo geral, tem um olhar para essa infraestrutura técnica. É como se o uso do *spray* fosse um fato dado e não merecesse atenção na reflexão sobre o tema. Na contramão de muitos estudos, o que chamo atenção é a significância absoluta que esses instrumentos tem no cotidiano de quem pinta na rua. Se falamos em práticas e políticas de produção caberia aqui fazer uma rápida genealogia do *spray* tratando-o a partir de uma perspectiva de uma ‘ontologia material” (Latour, 1991) o que aproxima a etnografia urbana de uma antropologia da técnica.

A lata de *Spray* do modo como a conhecemos tem uma historicidade. Denominada de pulverizador ou vaporizador, a indústria do *spray* surge no pós-guerra. Trata-se de um artefato técnico utilizado para vaporizar, sob pressão, partículas sólidas ou, mais frequentemente, líquidas, que se encontram em suspensão num meio gasoso (aerossol). Ao “rastrear” este dispositivo técnico e mapear suas (des)montagens percebemos que, primeiramente, foi relegado à pintura automotiva. Porém, mesmo com uma válvula de escape muito aberta e uma incontrolável gestão da tinta, foi esse o dispositivo técnico utilizado nas revoltas de Maio de 68, assim como no surgimento do *graffiti* nos anos setenta.

Podemos ter a certeza de que qualquer imagem de época nas quais vemos uma proliferação de intervenções (como as dos filmes e livros indicados no capítulo anterior) são produto de uma assimilação técnica e aprendizado do uso do *spray*. Obviamente sabemos

que nunca foi “só” *spray*. A intervenção com essa ferramenta convivia com a descobertas de outras, ou até com a reafirmação do uso do pincel e dos rolinhos de tinta. Porém o grande potencial do uso do *spray* é a sua praticidade e a capacidade que ele dá ao artista de fazer uma intervenção rápida. Nesse sentido o *spray* sempre dividiu o campo do *graffiti* entre novatos e experientes, entre quem o usa e quem não o usa, entre quem consegue acesso e quem está sempre carente de material na busca dessa ferramenta.



Imagem 37: A popularização do “Fat Cap NY” foi massiva em Nova Iorque nos anos 80. A trajetória social do graffiti americano passa por esta infraestrutura técnica e política.



Imagem 36: O bico fino ou “Skinny Cap” aparece em meados dos anos 90 com a pesquisa e o surgimento de fábricas especializadas em spray para arte urbana, como a Montana. Esta tecnologia deu a possibilidade de se investir numa arte urbana mais figurativa.

Nesse sentido é que o *spray*, e sua válvula de escape de tinta o “cap”, é uma infraestrutura técnica atuando no campo de uma subcultura urbana. Digo mais: no campo das intervenções urbanas o *spray* é o técnico que mobiliza o político. Só conseguimos entendê-lo assim quando nossa etnografia urbana tem uma “virada material” e assume o compromisso de ver a cidade através de seus “trechos, troços e coisas” (Miller, 2013). Dando ao *spray* (e seus usos) o valor que eles merecem percebemos as formas criativas e práticas de produção do *graffiti*, pois estamos com uma educação atenta (Ingold, 2010) à uma etnografia da micro-política (Von Schnitzler, 2013). A ascensão e a popularização do *spray*, além de se tornar uma ferramenta que fez possível intervir na cidade, deu base para formas de mobilização urbanas nas quais os escritos urbanos fizeram parte da cena.

Ao traçar essa genealogia do *spray* e pensá-lo muito além de um material, mas como uma materialidade (Latour, 1991), percebemos o uso do *spray* como uma condição ética de viver na urbe. Foi em meados da década de noventa que as grandes fábricas produtoras de

spray entenderam que valeria investir especialmente nesse campo e a partir desse ponto buscaram fazer melhoramentos, cada vez mais frequentes, nas latas de *spray*. Segundo o jornal catalão *Leconominc* (Maio de 2018) a empresa Montana Colors, uma das maiores produtoras de *Spray do Mundo*, levou um tempo a entender que eles estavam servindo um público “mais para o mundo da criatividade do que para a indústria automotiva”. Hoje a Montana Colors tem lojas em várias capitais do mundo e produz cerca de 2 milhões de quilos de tinta por ano que são usadas para encher até 8 milhões de latas de aerossóis⁸⁴.

Dentre as novas tecnologias que afetaram o mundo do *spray* o bico fino é uma das que mais causou impacto nas dinâmicas das intervenções urbanas. A necessidade de um maior controle na saída do jato de tinta mobilizou muitas técnicas alternativas, como a de colocar um pequeno palito de dentes na válvula de escape⁸⁵. Com a chegada do bico fino as latas encareceram, porém era possível desenhar com *spray* com mais precisão. A ferramenta desejada fez possível a criação de uma variabilidade maior de desenhos na cidade, pois o “sonho na criação de um personagem”, como me disse certa vez um artista urbano, agora se fazia possível.

É exatamente neste ponto, no qual é nítido que o *spray* (e seu uso) “divide gerações”, que percebemos como ferramentas como esta representam fluxos técnicos e políticos e retratam bem o que são as políticas criativas dentro de um campo de intervenções urbanas. Basta conversar com qualquer artista urbano para perceber como o *spray*, além de um instrumento técnico, é um instrumento afetivo que faz parte de muitas trajetórias e é através deles que são desejadas muitas intervenções. Nesse sentido o *spray* é capaz de moldar hábitos, subjetividades e deposições de ser, estar e querer cidade.

Assim como a Pop Art buscou na variabilidade materiais uma característica fundamental para uma nova arte contemporânea (Calquelin, 2005) o *graffiti* se viu obrigado a reinventar-se através do *spray* de uso automotivo. Novas possibilidades materiais acompanham essa história criativa entre arte e cidade, como o uso de colagens em pequenas e grande escala, que tomam a cidade de uma forma tão impressionante como a do *graffiti*. Seja com tinta, seja com cola, tais modelos não se excluem e por vezes muito

⁸⁴ <https://www.montanacolors.com/en/>

⁸⁵ Essa estratégia foi me contada por um velho artista urbano em Porto Alegre. Segundo o artista, o bico fino ainda não havia chegado na cidade e muitos artistas buscavam alternativas para ter um traço mais fino, e, conseqüentemente, um detalhamento maior de suas obras. Uma dessas estratégias era colocar um “palito de dentes” na saída do *spray* que tinha um jato muito grosso. Assim, bloqueando parte da saída da tinta, o jato se transformava mais fino. Tais ações demonstram como se dão as políticas das criatividades no campo do *graffiti*.

criativamente convivem juntos. Contudo tais ferramentas de intervenções vão trazer novas taxonomias, ou melhor, novas formas de denominar o que vemos estampado nos muros.

Street Art, Arte Urbana e as (des)continuidades do graffiti

Street Art, Arte Urbana e Pós-Graffiti. Não é incomum ver estas definições associadas ao tema das intervenções artísticas urbanas. Além de “grafite” e muralismo, são variações designadas no mundo das expressões na cidade que se entrelaçam nas formas de denominar as práticas. Não busco aqui trazer definições em um campo que está em tensão, mas relatar como estas práticas tem uma relação íntima com as dimensões da Pop Art e das materialidades anteriormente apresentadas. Ao conversar com uma série de agentes nesse campo é perceptível como não há consensos, e, mais que isso, há rupturas nas formas de denominação do que vemos estampado na cidade, cabendo aqui apenas uma contextualização geral desses termos.

A ideia de *Street Art* e Arte Urbana carregam em si um tom informal. Estes conceitos abarcam uma gama variável de práticas e intervenções, sendo muitas vezes pensados como sinónimos de *graffiti*. Ao pensarmos nas narrativas de quem compra uma obra de *graffiti*, ou paga para algum artista fazer algum desenho no muro, há uma mudança de estatuto dessas práticas que se transferem de uma cena ilegal e efêmera para um mundo legal e duradouro. Tal transposição de estatuto, ou de mundos, carrega consigo uma série de contradições e, como me relatou um velho grafiteiro “nunca se está só num mundo”. Assim é que a *Street Art* e a Arte Urbana começaram a fazer parte da história da arte urbana no Brasil: deram as bases para algumas dimensões importantes como: i) Novas alternativas além da pintura com *spray*; ii) Possibilidade de financiamento para a produção de alguma obra; iii) Maior agilidade e rapidez possíveis no momento da intervenção.

Dito isso podemos perceber muitas aproximações entre os conceitos de *graffiti*, *street art* e arte urbana, o que acaba por confundir que denomina tais práticas criativas na cidade. Segundo Ross (2016) a mudança de denominação não implica numa mudança de política pensada para tais intervenções.

Graffiti normalmente se refere a palavras, figuras e imagens que foram desenhadas, marcadas, riscadas, gravadas, pintadas e / ou escritas em superfícies onde o dono da propriedade (seja pública ou privada) NÃO deu permissão para realização da intervenção. Da mesma forma, *street art* se refere a estênceis, adesivos e imagens não comerciais/cartazes que são fixados em superfícies e objetos (por exemplo, caixas de correio, latas de lixo, placas de rua) onde o dono da propriedade (seja pública ou privada) NÃO deu permissão para realização da intervenção. Assim, no mínimo, na maioria países devido à sua natureza ilegal, *graffiti* e *street art* são, legalmente falando, considerados atos de vandalismo. (Ross, 2016, p. 1)⁸⁶

Podemos dizer que tanto *street art*, quanto arte urbana inspiram-se no *graffiti*. Mas não só. Ai que entra o mundo das artes, e principalmente e Pop Art como um campo da arte contemporânea a se interessar por isto. Em verdade, a gradual “estetização” da linguagem do *graffiti* (Campos, 2015) é produto de uma relação cada vez mais próxima e auto influenciável com a arte contemporânea e de uma busca cada vez maior por uma variabilidade materiais para intervenção na cidade. Hoje, a *street art* (diferentemente do *graffiti*) envolve um conjunto bastante amplo de técnicas e linguagens como lambes, estêncils, adesivos, etc. Há um uso declarado de uma linguagem mais abrangente e convencional, permitindo estabelecer um diálogo com o espectador. Portanto não é à toa que esta é uma das principais características da Pop Art e sua produção artísticas o que nos leva perceber a *street art* como uma mescla, ou bricolagem (Levi-Strauss, 1976)⁸⁷, no sentido de ser portadora de influências múltiplas tanto do *graffiti*, no qual herdou o caráter efêmero e informal, quanto do mundo das artes, especificamente da Pop Art, no qual herdou seu caráter de ligação com uma cultura popular e busca de novos materiais para intervenção.

Além disso, é interessante perceber como este movimento de contínuo distanciamento e aproximação universo original do *graffiti* e do mundo das artes é uma prática criativa de quem produz *street art*. Assim, mais que intervenções urbanas, *graffiti* e *street art* são estratégias narrativas. Hora aproximam-se de um ou outro campo de influências dependendo do contexto no qual está sendo produzida. Para Sequeira (2015) a *street art* passa a ser, para muitos, mais uma área de investimento profissional e uma montra para o seu trabalho, diferente do *graffiti* que permanece no campo informal. Já Peter Bengtsen (2014) enquadra essa expressão como referente a contexto social autônomo e

⁸⁶ Tradução minha.

⁸⁷ Em seu livro 'O Pensamento Selvagem' (1976) Claude Lévi-Strauss usou o termo bricolagem para descrever uma ação espontânea, além de estender o termo para incluir padrões característicos do pensamento mitológico, o qual não obedece ao rigor do pensamento científico.

procurar entender como “O Mundo da *Street Art*”⁸⁸, nome de seu livro, no qual estabelece e define continuamente as distâncias e afinidades com o *graffiti*. Há outras abordagens como a de Ana Waclawek (2008) que pensa a *Street Art* em possíveis três vias distintas do *graffiti*. Para a autora a *Street Art* pode ser uma evolução, uma revolta contra ou uma adição aos *graffiti*, logo a *Street Art* é um conceito muito amplo que engloba uma pluralidade significativa de práticas, técnicas e grupos sociais.

Já a ideia de Arte Urbana surge, pelo menos na sua versão contemporânea, no momento de pós virada de século, justamente numa tentativa política de unir *graffiti* e *street art* em uma variável única. Nesse sentido o texto de Pedro Soares Neves (2017) intitulado “Significado de Arte Urbana, Lisboa 2008-2014” é elucidativo para o entendimento de como o estado se apropria desse tipo de manifestação dando-a novos espaços e denominações. Soares Neves traz a experiência de constituição da Galeria de Arte Urbana de Lisboa (GAU) da qual falarei da pesquisa etnográfica que realizei nos próximos capítulos. Segundo Pedro Soares Neves

Afinal do que se trata quando se refere Arte Urbana? Em termos internacionais a designação tem um significado disperso por várias áreas de actividade, como, por exemplo, em associação ao urbanismo, constituída tangivelmente sobretudo por planos desenhados e por um mundo de ideias e ideais relacionados com o modelo de urbanismo culturalista... De notar que o conceito Arte Urbana veio também trazer novos olhares do ponto de vista académico. Pela sua característica territorial, mas também de discurso que se faz para fora e não em exclusivo para dentro da subcultura, veio permitir abordagens de aproximação por parte das disciplinas de projeto como design e arquitetura. (Soares Neves, 2017, p. 224)

Arte Urbana surge aqui como algo diferente de *graffiti* e de *street art* pelo seu viés implicitamente legalizado. Não é consensual que toda a arte urbana seja feita com autorização, afinal há quem intervenha ilegalmente e diga estar produzindo arte urbana. O que chama atenção é a narrativa sobre o termo que, majoritariamente, esta articulado a dimensões não efêmeras e comissionadas. Por isso que no Brasil a ideia de “grafite” e arte urbana andam lado a lado como sinônimos. Ambas são utilizadas para uma diferenciação de enquadramento jurídico do que é legal ou não e trazem para discurso do poder público (assim como trouxeram para São Paulo e Porto Alegre nos inícios da década de 90) a possibilidade de produção de políticas públicas urbanas e culturais. Portanto, nenhum

⁸⁸ No seu trabalho são feitas considerações sobre as várias interpretações dos termos *Graffiti*, *Street Art* e *Urban Art* neste caso desenvolvidas pelos protagonistas do que então designou de *Street Art world* em direta analogia com o conceito de *Art worlds* de Howard S. Becker.

projeto que seja financiado com dinheiro público, pelo menos não que eu tenha observado, vai se pautar na ideia de graffiti. Gestores públicos partem do princípio do que é uma atividade legal, ou seja: projetos de “grafite” ou de arte urbana. Em Portugal percebemos como a ideia de *street art* começa a ser, também, utilizada para políticas de estado e não deixam de estar nas narrativas de quem faz intervenções ilegais. Por isso que sua hibridez e plasticidade torna difícil o encontro de sentidos e seu entendimento depende sempre da contextualização social de quem o menciona.

Nesse sentido, a Arte Urbana, como veremos, está associada a políticas criativas globais de transformações urbanas. Não é à toa que esse termo é acionado e colocado em paralelo com a ideia de “revitalização”. Arte urbana e revitalização têm andando de mãos dadas em muitas localidades que estão a passar por processos de turistificação e gentrificação, por isso a tensão dentro do campo do *graffiti* por não querer fazer parte destas articulações que o afastam da sua essência vinculada ao Hip Hop e a cultura de rua. Portanto, quando o poder político das gestões municipais descobriu na arte urbana uma ferramenta de desenvolvimento territorial (Campos, Abalos Júnior, Raposo, 2020) além de fomentar uma nova taxonomia, trouxe dinâmicas internas no campo de quem intervém da cidade.



Imagem 38: Sua ‘street art’ sobe o meu aluguel”, diz a pichação sobre um grafite de Okuda na rua Embajadores, em Madri. ÁLVARO GARCÍA - https://brasil.elpais.com/brasil/2019/06/03/eps/1559569999_961348.html

Termos como “arte urbana” ou *street art* parecem insinuar que o *graffiti* americano, nascido nas periferias de Nova Iorque, se evaporou ou está em acelerada mudança, porém percebemos como comunidades grafiteiros, mais ou menos homogêneas, divididas em gerações, ainda fazem parte da cena do *graffiti* em muitas capitais do mundo. No próximo capítulo descreverei como essa comunidade se expressa na cidade de Porto Alegre, meu campo de pesquisa inicial. Portanto entendemos que a pluralidade de práticas urbanas relatadas, e suas históricas ou novas denominações, fazem parte do que chamo de políticas criativas ao articularem em si uma série de inspirações, narrativas, conflitos, consensos e afetos.

Muralismo e as políticas criativas de mediação

Durante um longo percurso histórico as práticas e políticas criativas de intervenções urbanas variaram seus agentes e possibilidades de carreira, variaram suas escalas e técnicas de pintura, colagem e instalação, e também variaram nas suas mediações. Por mediações entendo aqui a participação de novos agentes na cena complexa das expressões na cidade. Esses novos agentes por vezes não são os que intervêm, também não são os que legalizam. Esses novos agentes pertencem a organizações públicas (como a GAU, que falarei mais a frente). Também estão em organizações privadas, muitas vezes representados por publicitários e profissionais de marketing. E, por fim, estão nos museus como curadoras e curadores da arte oficial.

O entendimento sobre estes agentes é de extrema importância na expressão de uma arte urbana oficializada na sociedade contemporânea. Se há um advento de grandes projetos nesta cena estes fenômenos passam por um processo de mediação. Por mediação entendo um processo de “saber jogar” que implica o reconhecimento da diferença como elemento constitutivo da sociedade” (Kuschnir&Velho, 20001, p. 118). O mediador ou a mediadora são agentes que flutuam entre mundos buscando a gestão de projetos de maneira qualificada, principalmente que se fala das relações entre arte e cidade. Durante o processo de pesquisa sempre tive um olhar atento aos profissionais da mediação, pois eram bons entendedores de toda a cena onde o *graffiti*, a *street art* e arte urbana.

Genericamente podemos dizer que a tradição do *graffiti* norte-americano não necessita de mediadores. Se há um desejo de intervenção ilegal ele não passa por

processos de mediação, se não aqueles dentro da própria comunidade do *graffiti* que elege questões importantes como local de intervenção, gestão dos materiais e circuitos urbanos possíveis. Isso fica mais evidente quando falamos de intervenções feitas rapidamente, como a adesivagem, marcadas por sua efemeridade. Contudo, a história dessas intervenções urbanas é repleta de modificações nas suas formas de pensar seus espaços na cidade. O fenômeno cada vez maior de aceitabilidade de algumas práticas ligadas a arte urbana trouxe consigo uma necessidade de mediação. E esta mediação marca a história das intervenções artísticas pelo mundo, por vezes dividindo a arte ilegal da arte legalizada.

Dentro das práticas de intervenções urbanas mediadas, que necessitam de profissionais que realizem um trabalho de articulação de redes, espaços e financiamento, o muralismo aparece como uma referência central. Não quero dizer com isso que não há experiências de produção de murais ilegais, efêmeros e não comissionados, quero dizer que quando a pintura em grande escala se tornou uma possibilidade de atuação dentro da arte urbana muitas dinâmicas mudaram. Levando em consideração que a maioria das experiências de muralismo que encontramos nas cidades modernas são produto de projetos coletivos, feitos com tempo, financiados, projetados para durar, não é difícil chegar à conclusão: onde há muralismo, há processos de mediação. Processo que encontramos de forma diversificada em modelos de intervenção que não o muralismo, mas é nesse modelo que a mediação se torna mais explícita.

Segundo Ricardo Campos e Sílvia Câmara (2020) “o muralismo que atualmente encontramos nas cidades resulta de diferentes tradições e movimentos, apesar de muitas vezes ser associado ao *graffiti* norte-americano, nomeadamente pelas técnicas e utensílios empregados”. Tal afirmação vai em direção ao fato curioso de que muitos muralista tem uma formação dentro do *graffiti*, e no Brasil conseguimos perceber essa experiência vinculada inclusive a pixação⁸⁹. Isso se deve pelo espaço de intervenção do muralismo não destoar do espaço de intervenção de práticas não mediadas: o muro. Ou seja, tanto uma pintura feita de forma rápida e ilegal, quanto uma realizada com financiamento têm o muro como o elemento fundamental.

Além disso as obras que têm caráter de mural “raramente são associadas à espontaneidade e transgressão, estando mais frequentemente ligada a ações de natureza

⁸⁹ Não são raros os muralistas brasileiros que dizem ter inspiração na *graffiti* norte-americano, como Os Gêmeos, assim como na Pixação, como é o caso de Trampo em Porto Alegre que já associou o ato de pintar nas alturas uma similaridade entre muralismo e pixação.

formal, oficial e programada convencionais” (Campos, Câmara, 2020, p. 79). Em consequência o muralismo é um tipo de expressão urbana que envolve mais aceitabilidade (essa é maior se as pessoas veem o processo de pintura acontecer)⁹⁰, que muito dificilmente vai ser realizado sem financiamento e que, nos últimos anos, vem sendo inserido dentro de grandes projetos de desenvolvimento urbano e de economia criativa.

O muralismo enquanto prática criativa e política visual na cidade tem uma história particular, diferenciada da história do *graffiti*. Interessante perceber como a ideia de arte urbana conecta-os e nos demonstra uma articulação criativa não só de técnicas e processos artísticos, mas de campos culturais antes não necessariamente associados. A história do muralismo pode ser contada através de muitos elementos que não cabe aprofundar aqui, por não ser o foco deste trabalho, mas cabe dizer que o muralismo mexicano, o muralismo político ligados aos processos revolucionários e o muralismo comunitário fazem parte de um arsenal de tradições de projetos muralistas. Creio ser arriscado afirmar que a história do muralismo é repleta de agentes de mediação, mas não há dúvidas que o muralismo associado a arte urbana contemporânea tem na figura do profissional de mediação um agente fundamental.

Javier Abarca em “Del arte urbano a los murales, ¿qué hemos perdido?” (2016) traz um texto provocativo e interessante para pensar nos processos de transfiguração tanto do *graffiti*, quanto do muralismo. Já explicito que, no meu ponto de vista, a presença de um profissional mediador é um fator de distinção entre as práticas. O autor corrobora esse argumento trazendo alguns pontos para o debate. Falando de muralismo o primeiro ponto a ser colocado pode ser a escolha de um lugar para intervenção. Para começar a pintura mural o artista precisa escolher algum lugar e isso implica, em maior ou menor medida, uma relação de conhecimento do local e de suportes físicos desejados na cidade. Essa localização pode ser escolhida pela história do lugar que está em jogo, ou por uma estratégia de visibilidade e reconhecimento. Também está em conta a própria estrutura física do espaço levando em consideração textura, cores, altura, etc. Segundo Abarca conforme o nível de dificuldade da obra há uma “acumulação de ações” para o artista, que precisa de parcerias para dar conta de todo o processo.

⁹⁰ Segundo Lígia Ferro (2011) o “O *graffiti* é atualmente uma prática viva, diferente do Muralismo que declinou enquanto política pública de legalização em muitas regiões”

“Pero, y esto es aún más importante, esta acumulación de acciones implica una acumulación de decisiones. Y estas decisiones que el artista toma al hacer uso de cada contexto responden a ciertas tácticas, que pueden ser más o menos inteligentes, creativas y audaces.” (Abarca, 2016, p. 10)

Segundo o autor espanhol dentro do muralismo há pouca margem para estabelecer uma intimidade com o espaço, pois o contexto de produção de uma obra mural “permite aos artistas ignorar o entorno da obra” (Abarca, 2016, p. 23). Isso não quer dizer que todo o *graffiti* realizado representa um vínculo do grafiteiro com a região, mas que no muralismo isto é mais exponencial. Há também o fato de raramente haver uma invenção técnica nas pinturas murais, pois seguem uma ordem vigente pelo mercado onde estão sendo comissionados. Porém, me distancio deste autor neste ponto, pois creio que uma intenção etnográfica, como a que vou demonstrar no capítulo seguinte, demonstra que a atividade mural, principalmente quando feitas por grafiteiros que tem uma “cultura de rua”, carrega em si algumas reinvenções.

Outra questão significativa, sem dúvidas, é a escala. Enquanto o *graffiti* se baseia em uma escala de tamanho humano, nas quais os grafiteiros dificilmente se utilizam de ferramentas como escada, no muralismo ela é uma escala que precisa ser maior ao espectador⁹¹. E essa palavra é importante: no muralismo temos “espectadores” que “não podem responder”, pois “quem observa é um mural é passivo, é um consumidor visual” (Abarca, 2016, p. 23). Para o autor os murais acabam sendo uma referência visual coercitiva pelo fato de dificilmente serem ignorados, assim estes murais têm a tendência de permanecer atemporais, durante anos na mesma posição e no mesmo campo de visualidade na cidade. Futuramente perceberemos como essa questão se dá em grandes festivais de muralismo em Portugal e uma das questões essenciais debatidas serão as manutenções dessas obras no espaço público.

Sobre percursos de arte urbana, baseados na produção de murais, podem ser encarados como uma ferramenta de humanização da região, mas também do próprio muralismo. Portanto este processo de humanização acontece quando o mural não está sendo entendido por si só, mas como uma intervenção que dialoga com uma série de outras intervenções que têm uma relação de sentido dentro de um trajeto pensando em alguma região. Por isso a importância de pensar percursos e trajetos: é o conhecimento da

⁹¹ A experiência de Tony Goldman e a construção do The Wynwood Walls em Miami parece ser interessante neste sentido.

experiência estética do contexto que leva uma intervenção a se materializar em um espaço.

Segundo o autor

El arte urbano implica, por tanto, un trabajo estratégico que podría describirse como geográfico. Una red de obras forma un dibujo imaginario sobre el mapa de la ciudad que es, de nuevo, un rastro de la relación entre el artista y el entorno que el espectador puede seguir, pero en este caso el rastro funciona a escala geográfica. Descubrir este tipo de redes, y seguir los caminos que forman, permite al espectador estar más cerca de su entorno. El espectador puede tocarlo todo, aunque no sea físicamente. Esto abre su consciencia a un nuevo estrato de la realidad y, por extensión, a muchos otros, y le permite dar forma a un entorno subjetivo distinto al que le es impuesto por el espacio capitalista. (Abarca, 2016, p. 23)

A partir dos debates sobre *graffiti* e muralismo a minha curiosidade etnográfica se voltou para o acompanhamento de grandes projetos que visavam a construção de murais pela cidade. Uma primeira constatação foi que na cidade de Porto Alegre haviam pouquíssimos murais em grande escala. Contudo havia um movimento por parte de coletivos de grafiteiros, com a Pax Art, para a produção de projetos neste nível, o que de fato aconteceu em 2016 através do “Medianeiras” que pintou três grandes prédios no bairro Cidade Baixa. Futuramente tentou-se fazer uma nova edição deste projeto sem sucesso. Acompanhei este processo através de uma conversa com os produtores que disseram não haver recursos no momento.

Tendo em vista esse cenário, minha curiosidade sobre tais projetos não se deu por vencida. Quando falamos em práticas criativas e políticas de legalização do *graffiti* o muralismo aparece como uma alternativa real, por isso da minha busca constante por acompanhar algum processo nesse sentido. Isso veio se materializar a primeira vez quando decidi sair de Porto Alegre e fazer uma visita a São Paulo. Como já abordei no início deste capítulo, São Paulo é um epicentro desse debate. Resolvi passar quinze dias na capital paulista, caminhando pelas ruas, fazendo pré contatos com mediadores importantes na cena e grafiteiros reconhecidos. Foram dias de muito trabalho e o que trago aqui, dentro de uma infinidade de coisas a comentar, é a entrevista que realizei com Mariana Bortoluzzi, publicitária e criadora da plataforma “Instagrafite”. Conversei com Mariana em um café no já consagrado espaço do Beco do Batman, onde nunca havia estado.

A conversa com Mariana foi por mim pensada estrategicamente por dois motivos principais: o fato de ela ser criadora e gestora de uma plataforma de *graffiti* em São Paulo desde de 2011 (quando a plataforma do Instagram não era popularizada), e, além disso, o

fato dela ser uma das primeiras, talvez a principal, mediadora de grandes projetos de muralismo no Brasil. Não foi fácil a marcação de uma data com a publicitária que está envolvida em projetos relacionados a arte urbana tendo prestado o serviço de cobertura midiática de grandes projetos nos Estados Unidos e na Europa.



Imagem 39: Logo do Instagrafite que é uma das primeiras páginas de grafite no Instagram. Fonte: Instagram Instagrafite

O Instagrafite é uma plataforma de criação de conteúdo voltado para a arte urbana. Durante alguns anos Mariana e o colega Marcelo fotografaram *graffitis* em São Paulo e disponibilizaram neste espaço, buscando reconhecer artistas e estabelecendo uma interlocução com um público admirador de *graffiti* e afins. Tendo em vista a enormidade de intervenções artísticas urbanas na cidade era um trabalho “sem fim” e não demorou muito para esta plataforma se tornar

colaborativa, em 2013. Desde então, Mariana e Marcelo saíram de seus trabalhos como publicitários em agências de marketing e dedicaram atenção plena ao Instagrafite. A busca se tornou por parcerias com empresas privadas que viam na arte urbana um elemento interessante para a divulgação de suas marcas, assim como no reconhecimento de festivais de *graffiti* na qual a plataforma poderia prestar o serviço de publicidade. Segundo Mariana a relação com as empresas privadas é muito versátil, podendo haver muitas formas de atuação.

A gente cria propostas para uma marca que nos pede ou a gente envia uma proposta que a gente acha que tem a ver com uma marca atrás de patrocínio, e aí faz a curadoria, a sugestão de artistas de acordo com o breathing/grife da marca, ou de acordo com o que a gente acha daquele projeto e faz a produção. Seja uma produção na rua, uma instalação, uma pintura de um mural de larga escala num prédio, seja uma produção de uma embalagem de uma garrafa, né, uma marca digital, a gente faz todo tipo de projeto.

Mas como este processo de relação com o mundo corporativo, digamos assim, desemboca no muralismo? O fato de os festivais de muralismo serem uma boa vitrine para marcas, justamente pela sua ocupação de um território visual na cidade parece ser um ponto atrativo. Contudo é bom lembrar que cada município possui um “regime de visibilidade urbana” na qual há uma burocratização de toda e qualquer intervenção legal, do ponto de

vista jurídico. Os projetos necessitam passar por conselhos dentro da prefeitura antes de serem colocados em prática. Dito isto, por vezes um projeto tem financiadores, têm autorizações, mas não tem o aval da prefeitura, o que impossibilita todo o processo. Segundo Mariana, em São Paulo estes conselhos municipais são bem atuantes, pois há uma pressão muito grande por parte das empresas que investem muito dinheiro em publicidade, outdoors, grandes placas luminosas que estão principais pontos de visualidade urbana.

Neste sentido, o muralismo aparece como mais uma estratégia de publicidade para a iniciativa privada que busca empresas mediadoras para concretização de projetos. O Instagrafite acabou por se especializar em projetos de pintura em grande escala porque, legalmente, isso é mais difícil de ser gestado, envolvendo interesses diversos. Por isto toda realização de um grande mural precisa de uma curadoria e toda a curadoria precisa de profissionais especialistas nessas mediações. Dito isto, o festival O.Bra (2016) foi o primeiro realizado com a curadoria de Mariana e Marcelo, e diria que foi um dos primeiros festivais de pintura em grande escala no Brasil. O projeto envolveu muito dinheiro, muitos artistas, muitas empresas patrocinadoras tendo um período de pré-produção de mais de um ano.

O festival teve a ideia de convidar artistas brasileiros a pintarem com artistas internacionais, então houve o convite a cinco grafiteiros paulistas e foi aberta a possibilidade que estes escolhessem um artista internacional para pintar consigo. Com nomes importantes como o brasileiro Binho e o alemão Herakut o projeto se desenvolveu em prédios espalhados pela cidade formando um núcleo de sentido e um determinado circuito de espaços. Mariana conta que o Instagrafite já havia visto e estudado como muitos festivais acontecerem, já havia feito cobertura destes festivais em vários lugares do mundo, mas nunca havia feito a curadoria de um, assim o O.Bra foi uma experiência significativa que aparece na narrativa sobre este planejar envolvido na produção de mega festivais.

Tem que ouvir cada um, é, o sketch é esse, eu pinto com látex, e é melhor pintar com látex em grande escala porque é tinta, rolo, mais fácil, e eu tenho uma relação com a coral, com a tinta coral, então eu faço esse patrocínio render assim. Eu tento entender qual que é o estilo do artista, como é que ele pinta, qual que são as técnicas, a partir disso eu pego um sketch dele, seja uma coisa que ele já pensa, ou mais um estilo dele, vou com meu produtor e vendo pros prédios que eu me interessei.

A quantidade de agentes envolvidos na produção do muralismo faz essencial a centralização das atividades na figura de uma mediação. Donos de empresas investidoras, moradores dos prédios que vão ter suas paredes pintadas, artistas e seus estilos

diferenciados, fornecedores de material, etc, são só um pequeno exemplo da diversidade de pessoas envolvidas nestes processos. O local de intervenção surge como algo muito curioso, pois há um trajeto longo de pesquisa para decisão do espaço onde intervir. Por vezes há uma aceitabilidade grande das pessoas e dos parceiros envolvidos em determinada região, porém não há estrutura para possível para realização da pintura.

Segundo Mariana

Tem que ver onde é possível. Tu vai às vezes com o técnico da máquina, pra ver se é viável. Tudo isto antes, tudo isso pré. Aprova com o cliente, no caso do O.Bra a gente decidiu qual seria o roteiro, e aí tá, beleza, aprovado, daí: qual que é a máquina que vai pintar? Como é que pinta? Hoje, se tu não tem dinheiro, tu pinta com andaime, que é aquele empilhamento de madeira. Se tu tem uma parede desse tamanho, pequena, tu pinta de escada, ou pinta em pé, enfim. Se tu tem uma larga escala, ou tu pinta de, a gente chama plataforma de elevação (grua), que chega no prédio, ou tu pinta de balancinho, que é aquele elevador que é acoplado no prédio, ou tu pinta de cadeirinha, que é o pior dos casos, que é aquele que se pinta como se fosse um rapel...Então tem isso, às vezes o prédio não te dá condições de botar um equipamento do lado, então esse aprendizado todo a gente aprendeu nos últimos anos, porque foi produzindo, produzindo, produzindo...

Os moradores dos prédios são um outro público importante nesse encadeamento de produção de festivais de arte urbana. Mariana relata que já chegou a participar de reuniões domiciliares nas quais “vendeu” a ideia do projeto para os moradores. Em um prédio alto de vinte andares podem morar até cinquenta famílias e agradar a todas nem sempre é possível. Há dúvidas permanentes dos moradores como, por exemplo, a necessidade de pagamento da obra. No caso do O.Bra o projeto já estava financiado, restando apenas aprovação por parte dos moradores. Outra questão que aparece são as ideias de como construir esse pré-projeto de intervenção, sua estética, suas cores, etc. Num plano ideal é importante a participação dos próprios artistas nessas reuniões com moradores, mas nem sempre isso é possível, por isso o papel da mediação.

Como a resposta sobre a instalação de murais costuma ser positiva, o Instagramite criou um banco de dados de prédios montando um conjunto de possibilidades de intervenção em grande escala em São Paulo. Este banco inclui uma diversidade de endereços de pessoas interessadas em “receber uma arte urbana no seu prédio”. Logo, solicita-se uma foto e é realizada uma análise inicial do prédio e do seu contexto. É uma ética por parte de Mariana e Marcelo não pintar murais por cima de pixações, o que acaba ser o motivo de procura por parte dos moradores, muitas vezes.

Sobre a questão do nome da plataforma que contém a palavra “grafite” a publicitária explica que, na época que foi idealizada a plataforma não havia muita preocupação da parte deles com isso. Essa questão da classificação a ser usada veio depois do contato com artistas urbanos, principalmente grafiteiros e grafiteiras. Questionada sobre o que o *graffiti*, enquanto cultura de rua, perdia com esse movimento dos grandes projetos de muralismo, e se ela se sentia responsável por algum tipo de transformação na cena, Mariana responde

O Instagrafite não trabalha com grafiteiros, o Instagrafite trabalha com artistas de rua, e também com grafiteiros, a gente posta street art mas também grafite. Mas quando a gente falou lá, Street Art Global, Street Art News, é porque é isso, é isso que a gente trabalha. Quando a gente chamou de Instagrafite foi só uma terminologia, a gente botou em português porque não tinha no inglês, foi sem pensar, um projeto pra ser fã virou uma empresa e virou a nossa vida. Então, por isso, ainda hoje a gente pensa em mudar esse nome, porque esse nome confunde as pessoas, né, e o brasileiro confunde isso...



Imagem 40: A dupla do brasileiro Binho e do japonês em processo de produção de um dos murais que compôs o festival de arte urbana O.Bra. Prédio ao lado do viaduto Santa Ifigênia. Fonte: Rodrigo Dionísio © Brunella Nunes Hypheness

Não é de se estranhar que a demanda por projetos de muralismo muitas vezes venham de regiões nas quais a um fomento da economia criativa e que passam, em maior ou menor mediada por processos de revitalização e renovação urbana. Pensar nas aproximações e distanciamentos dessas práticas urbanas do que hoje é convencionalmente chamado de gentrificação (Zukin, 2016; Smith, 2007; Alcantara, 2018; Rolnik, 2015; Rousseau, 2008) levou muitos mediadores, escritores de projetos que relacionem arte e cidade, a estabelecer um compromisso com essa transformação dos espaços. O auto questionamento se ela é positiva ou não, faz parte de um campo de dúvidas presentes na produção dos projetos. Segundo Mariana

Hoje a gente, produtores de grandes projetos de muralismo, somos ferramentas da gentrificação. Está claro pra todo mundo e todo mundo tá consciente disso, e a gente continua fazendo porque é o nosso trabalho, né, é um trabalho do artista sobreviver como artista... E é um trabalho do mediador querer proporcionar o melhor pra cidade, mas às vezes isso aumenta o valor daquele aluguel, aumenta a procura...

Durante esse capítulo busquei demonstrar como as práticas criativas relacionadas aos *graffiti* se transformaram. Ao dizer que as intervenções artísticas urbanas no Brasil têm como epicentro histórico a cidade de São Paulo não objetivei desprestigiar o histórico das mesmas em outras regiões do país, mas sim trazer um relato de uma experiência única. A divisão em gerações nem sempre se faz consensual, havendo muitas (des) continuidades entre elas. Com o desenvolvimento histórico do *graffiti* percebemos o quanto a Pop Art deu uma abertura dentro do mundo das artes para tais práticas urbanas, o que influenciou o *graffiti* nas suas práticas de produção. Um (re)pensar das materialidades e nomenclaturas se tornou importante na cena, cada vez mais heterogênea. Dentro desse incentivo à heterogeneidade se abriu um campo para legalização das práticas, que buscarei trazer dentro de uma perspectiva etnográfica no próximo capítulo.

O muralismo, enquanto prática e política criativa, se tornou algo buscado nos grandes centros urbanos. Como veremos, os processos de turistificação acentuaram esse fenômeno de produção de murais, mas não só eles. O acesso do *graffiti*, ou melhor dizendo, da pintura mural, dentro do mundo corporativo fomentou a carreira de profissionais conhecedores das relações entre arte e cidade, como é o caso de Mariana e Marcelo, criadores da plataforma Instagrafite. São estes mediadores que fazem uma ponte entre saberes ligados a práticas urbanas informais, efêmeras, não comissionadas para práticas legalizadas, financiadas e

projetadas para durar. O percurso de um ponto pra outro envolve muitas contradições e olhar etnográfico pode ser uma ferramenta interessante na análise desse processo.

Capítulo 6

***Graffiti* e práticas de legalização: uma mirada etnográfica**

Depois de trazer um histórico de surgimento e encarar as diferentes tradições criativas das intervenções urbanas como mitos fundacionais, falar das suas variações, desenvolvimentos e processos de produção e mediação, reservo esse capítulo para apresentar uma parte do meu trabalho durante quatro anos: etnografar eventos associados ao *graffiti*, mas que tinham uma determinada proposta de legalização dessa prática. Estes eventos aconteceram na cidade de Porto Alegre em uma diversidade de espaços entre a rua e os museus. Diferente dos capítulos anteriores dessa parte do trabalho no qual o foco metodológico foi em questões teóricas e entrevistas relacionadas a temática, aqui o foco é explicitamente a descrição etnográfica. Teria uma quantidade bastante grande a trazer de experiências de acompanhamento junto a estes eventos entre março de 2017 e outubro de 2018. Seleciono aqui apenas três experiências que acredito condensarem a maior parte das problemáticas que observei.

Portanto, divido esse capítulo em três partes que se entrelaçam no olhar sobre as práticas de legalização do *graffiti* no Brasil: a iniciativa privada, o estado e os museus. A primeira experiência vincula-se às dinâmicas da iniciativa privada através do acompanhamento do processo de pinturas em um evento ligado a determinada empresa de aplicativo de mobilidade urbana. Já o segundo relato traz a experiência do “ZIS Grafite” que foi um evento de *graffiti* gestado pela prefeitura municipal de Porto Alegre dentro de uma zona pensada para a produção da Economia Criativa. Por fim, trago uma experiência de acesso do *graffiti* a espaços de arte institucionalizados, como o Museu da CEEE.

Cabe reafirmar que vejo essas três experiências dentro do que chamo de políticas da criatividade entre arte e cidade e, como é possível perceber vários momentos, há sérias conexões entre os eventos. A busca é por uma fuga do sentido homogeneizador que pode supor as práticas de legalização do *graffiti*. Tais práticas envolvem uma diversidade de agentes e, dentro do que pude perceber, é possível fazer uma divisão nestes três eixos propostos, mesmo que eles, por si só, sejam plurais e possam vir a apresentar outras experiências em outros contextos. Cabe a mim realizar o trabalho do antropólogo: demonstrar uma visão sobre cotidiano das práticas e as contradições envolvidas no processo de pintar legalmente quando se carrega uma experiência de aprendizado

relacionada ao *graffiti* norte americano. Portanto, as experiências indicadas foram tidas com artistas que, em maior ou menor medida, tem uma trajetória de formação no *graffiti* clássico: ilegal, efêmero e não comissionado.

***Graffiti* e os projetos para iniciativa privada**

Quando falamos na iniciativa privada e em projetos de *graffiti* estamos a falar de uma relação que pode acontecer basicamente de três formas que podem vir a estar articuladas. A primeira delas (e mais frequente) é quando pequenas, médias ou grandes empresas pagam por um trabalho artístico no interior ou no muro exterior das suas sedes. Nesse caso, os artistas escolhidos para realizarem este “serviço” geralmente já passaram por um processo de criação de coletivos ou (também) “empresas” que prestam esse tipo trabalho. Também não é incomum que os artistas eleitos para realização destas pinturas não tenham uma relação direta com a pintura de rua, mas com áreas de estudo como as artes visuais, design e arquitetura. Contudo o curioso no caso que apresento é que os artistas comissionados têm uma trajetória dentro do *graffiti* ilegal, efêmero e não comissionado.

Uma segunda oportunidade aparece quando há editais de financiamento de grandes projetos de pintura no qual as empresas apoiam através do direcionamento dos impostos, como é estabelecido na Lei Ruanet. Nesse caso os artistas precisam ter a expertise de serem bons mediadores e publicitários de seu “produto”, ou como relatado no capítulo anterior, contratar pessoas como Mariana do Instagrafite que têm experiência nesse mercado. Novamente percebemos o caso a ser relatado como curioso, pois os próprios grafiteiros, de tradição norte americana (genericamente falando), produziram o próprio projeto que iriam pintar. Diante disso o projeto foi aprovado, os locais para pintura foram escolhidos, os materiais foram comprados, tudo numa relação direta entre grafiteiros e financiadores.

Uma última possibilidade de estabelecer esta relação entre empresas e *graffiti* se dá pelo estabelecimento das parcerias público-privadas. Em verdade todo o grande projeto de *graffiti* não é essencialmente público, sempre havendo a busca de possíveis empresas parceiras no financiamento. Nesse tipo de projeto no qual parte do dinheiro é público, parte é privado, há alocação de verba de duas grandes fontes, logo é necessário o convencimento sobre a relevância a um grupo agentes maior e mais plural nas suas intenções. Neste cenário

vemos projetos tão bem produzidos como os que alocam verbas via Lei Ruanet. O “ZIS Grafite”, projeto que vai ser mencionado quando falarmos da relação do poder público com o grafite, é um bom exemplo disto.

Fiquei sabendo das pinturas financiadas pela empresa de mobilidade urbana *Cabify* por acaso. Poucos dias antes da quarta do dia 20 de setembro de 2017, feriado em Porto Alegre, procurei Celo Pax para saber quando faria algum trabalho na rua. Minha procura se deu por entender (já há algum tempo) que seria importante ver o artista urbano pintando, na sua relação com a cidade. Foram várias as negativas que recebi e por diversos motivos não conseguia acompanhar nenhuma intervenção urbana no momento e no espaço de sua produção. Contudo nos espaços de pinturas legalizadas e financiadas não era difícil achar Celo Pax, que me convidava para dar uma passada nesses eventos.

Nesta semana havia encaminhado novamente a pergunta a Celo Pax via plataforma do *WhatsApp* “E aí, quando vamos pintar na rua?”, o artista me respondeu que ele e Jota Pê, seu antigo parceiro do coletivo Pax Art, fariam um trabalho comercial grande perto da rodoviária de Porto Alegre. Tratava-se do aniversário de um ano da empresa *Cabify* em Porto Alegre. A intervenção, disse Celo, incluía um prédio enorme com fachada muito visível e um grande muro. Ou seja, algo que realmente iria impactar a estética do lugar. Então procurei livrar-me de compromissos para poder ver o trabalho dos artistas por alguns dias, produzindo uma etnografia que há algum tempo esperava ter a oportunidade.

Antes de chegar na localidade que estavam sendo realizadas as pinturas em um muro fiquei na dúvida de onde descer no ônibus. Na verdade, já estava atrasado e não gostaria de perder o início das atividades do dia. Da Rodoviária consegui enxergar que do outro lado da rua, em uma região aparentemente desabitada, característica do Centro Histórico da cidade, haviam murais de grafite. Reconheci o “monstro dentuço” de Celo Pax de longe. Chegando ao local a primeira pessoa que conversei foi Paula Plim⁹². Depois de me apresentar, perguntei a Plim como ela considerava o trabalho que ali estavam realizando. Era Grafite? Muralismo? Ilustração? A artista abordou que não poderia dizer que aquilo era “grafite”, pois iria “brigar com os parceiros”. Chamou seu trabalho de “pintura decorativa”.

⁹² Plim é uma das únicas mulheres grafiteiras que tenho contato em Porto Alegre. Já havia tentado falar com ela diversas vezes, mas havia sido possível. Apresentei-me. Falei sobre a minha relação com o professor Ricardo Campos com que ela conversou em Lisboa. Há um tempo atrás havia feito uma mediação virtual entre Plim e Ricardo para esta conversa. A artista se encontrava em Lisboa pintando em um festival de Arte Urbana (Lourdes)) e passou por uma experiência de pintar em outros países pintando com um pessoal que “pinta muito”.

Disse que não poderia generalizar o que era ou não grafite, pois era uma coisa em tensão. Por diversas vezes me perguntou “onde tu mora?”, “Já almoçou?”, “como tu fez para chegar até aqui?”. Entendo estas questões como uma forma da artista conhecer com quem está falando e demonstrar algum interesse recíproco para os questionamentos não virem só de um lado. Creio que nesse momento não consegui aprofundar-me como gostaria, mas fiquei feliz por Plim se interessar no por que estava ali.

A próximo conversa que tive foi com Jota Pê. Estava pintando na outra extremidade do muro. Jota Pê é o artista que mais faz a frente de marketing e administrativa da Pax Art⁹³. Um artista empreendedor de grafite. Nessa conversa descobri que havia uma empresa de publicidade chamada *Mescla* e sua representante, Roberta, que ajudaram a vender o projeto. Durante algum tempo tentei em contato com a empresa e com Roberta, o que foi muito difícil por questões de não conseguir um horário para falar comigo. Fazia muito calor neste feriado em Porto Alegre. O muro que os grafiteiros estavam pintando pertencia ao seu “Carlos” dono de um prédio que ocupava quase uma quadra inteira no início da rua Júlio de Castilhos e ficava bem em frente ao muro da Mauá e a passagem do trem. Em meio a viadutos a localidade é de certa forma invisível aos olhos de quem passa de carro ou ônibus pelo caminho, pois se encontra em frente a uma pequena praça onde há muitos carros estacionados que tapam a visão do muro. Neste dia de feriado a maioria dos carros que ali estacionavam eram de pastores e fiéis da grande sede da Igreja Universal do Reino de Deus que fica no outro lado da esquina da rua. Devidamente uniformizados estes religiosos faziam-me lembrar de quanto a tradição religiosa norte americana do pentecostalismo estava presente aqui. Os religiosos desciam dos carros, geralmente lotados da capacidade máxima de cinco pessoas, e miravam curiosos para a ação dos grafiteiros que ali trabalhavam.

Neste momento de observação, abaixo de cerca de 40 graus de calor no centro da cidade, conheci Marcelo. Trata-se do dono do restaurante da esquina que trazia uma jarra de água e copos para todos. Agradei muito pela generosidade e perguntei a quanto tempo trabalhava na região. Uma pergunta despreziosa desencadeou uma conversa de cerca de uma hora na qual Marcelo me contou sobre sua mediação com Jota Pê para conseguir pintar este muro. Marcelo conta que viu uma postagem do antigo amigo grafiteiro no Facebook da qual perguntava onde haviam muros da cidade para pintar. Comentou a pergunta virtual do amigo dizendo que iria articular com o dono da localidade (Seu Carlos)

⁹³ Empresa formada por grafiteiros que vou falar no último capítulo desse trabalho.

para realizarem a pintura ali⁹⁴. No meio de nossas conversas um “drone” com câmera acoplada dirigido por Denisom filmava os grafites sendo realizados. Denisom é o produtor visual das ações da Pax Art. Dele é a responsabilidade de produzir imagens e atualizar redes sociais. Conversamos um pouco sobre seu papel nos projetos do coletivo. Senti que ele ficou incomodado com minha presença durante uma tarde toda, e não só como um mero curioso junto aos grafiteiros. Perguntou se era jornalista ou se era representante da *Cabify*. Quando disse que estava fazendo uma pesquisa sobre estas intervenções na cidade pareceu mais tranquilo. De toda forma, a impressão que fiquei é que a pesquisa junto a Pax Art seria um campo já ocupado, sem abertura para pesquisadores desconhecidos.

Este projeto levou vários dias para ser realizado, em verdade mais de uma semana. No dia seguinte voltei à região para continuar acompanhando as pinturas. De longe percebi uma grande fachada branca e uma plataforma de elevação (grua) que os grafiteiros contrataram para poder pintar as partes altas de um antigo prédio ao lado do muro do dia anterior, que depois descobri serem do mesmo dono. No momento da minha chegada percebi a presença do grafiteiro Trampo. O cumprimentei e ele perguntou como estava a pesquisa. Disse que estava andando e perguntei qual era a ideia do projeto de grafite para esta grande fachada em frente ao Hotel Íbis. Respondeu-me que não havia um projeto coletivo de relação entre os *graffitis* dos artistas, mas que todos tinham sua autonomia para fazer o que achassem melhor e mais bonito para a cidade.

Fiquei curioso em conhecer o proprietário do estabelecimento que tinha uma história triste. Conforme me contou Erik, um informante que fazia o reboco das paredes no espaço destinado ao grafite de Trampo, este prédio havia sido atingido por um incêndio anos atrás. Um ônibus municipal da cidade havia perdido o controle e invadido o prédio. O acidente resultou em um incêndio no qual duas pessoas acabaram por falecer. Desde então o prédio é utilizado como estacionamento. Quando entrei na sua parte interior em busca de um

⁹⁴ A conversa com Marcelo, mesmo ele não sendo um artista, foi interessante pois exemplifica o grande papel dos mediadores na legalização do grafite urbano. Além disso comentou-me sobre a “nova lei de publicidades e propagandas na cidade”. De sua janela no restaurante poderia colocar alguma publicidade que renderia boas quantias em dinheiro para a manutenção do espaço, mas a prefeitura fiscaliza toda e qualquer plataforma em grande escala de propaganda na cidade. Segundo o comerciante não é mais permitido aos estabelecimentos “ganhar dinheiro com isso”, pois a prefeitura da cidade está fazendo uma campanha contra a poluição visual. Interessa-me, futuramente, saber mais sobre isso que seria um elemento significativo da relação com a projeção de grandes murais legalizados de grafite. Outro elemento interessante de perceber na fala de Marcelo é a crença na volta do centro histórico de Porto Alegre como um bairro produtivo economicamente e novamente habitado. Para o empreendedor investir no centro histórico hoje pode ser muito lucrativo, pois há um retorno da imagem antiga do centro histórico que já havia chego “no fundo do poço” e não havia mais como piorar, só melhorar.

banheiro percebi o grau de degradação e abandono das estruturas que tendiam a cair. Nos momentos em que estive acompanhando as pinturas não encontrei em nenhum momento o proprietário Cláudio, mas, através de uma reportagem do Jornal Correio do Povo, acessei uma fala sua em que dizia “achamos uma ideia muito boa porque não teríamos condições de recuperar o prédio com recursos próprios ou mesmo fazer a pintura, pelos altos custos. E o resultado tem sido muito positivo”⁹⁵.



Imagem 42; Prédio Histórico na Avenida Júlio de Castilhos, em Porto Alegre, antes da intervenção dos grafiteiros. Fonte: José Luís Abalos Júnior.



Imagem 41: Prédio Histórico na Avenida Júlio de Castilhos, em Porto Alegre, depois da intervenção dos grafiteiros. Fonte: José Luís Abalos Júnior.

Um outro elemento importante que percebi neste dia foi a presença de Denison, que novamente filmava todas as ações dos grafiteiros. Conforme entendi ele possui uma empresa produtora de vídeos que foi contratada pela *Cabify* para montar um material para divulgação nas redes sociais. A todo instante os artistas paravam de pintar para que fosse possível retratos e pequenos vídeos nos quais falassem algo. Também era normal perceber performances entre os grafiteiros para sair no futuro vídeo⁹⁶. Fiquei sabendo que na noite anterior havia sido realizado um pequeno e improvisado churrasco em frente ao prédio que estava sendo pintado. A evolução em algumas pinturas era explícita. O fundo de Paula Plim é tradicionalmente preto, o de Motu é variável e dessa vez usava o branco, o de Jota Pê

⁹⁵ Reportagem do Jornal Correio do Povo de 29 de Setembro de 2017.

<http://www.correiodopovo.com.br/ArteAgenda/Variedades/Arte/2017/9/629940/Intervencao-urbana-chama-atencao-no-Centro-de-Porto-Alegre->

⁹⁶ Futuramente assisti este vídeo e pude relacionar diretamente com a ideia de “pixelização dos muros” da qual Ricardo Campos reflete ao comentar o processo de democratização de tecnologias digitais e dispositivos técnicos entre grafiteiros. No vídeo Paula Plim aparece fazendo uma técnica com celular na qual sua boca aparece maior no vídeo. Trampo, visivelmente vestido para isso, surge de óculos de sol e um chapéu. Jotapê, Motu e Celo Pax não aparecem nesta filmagem falando. Lembrei das vezes que Celo me contava do seu pânico a grandes câmeras.

também varia bastante usando o azul desta vez. Trampo usava o fundo branco esperando que Erick, funcionário que realizava o trabalho de reboco, terminasse seu trabalho para ele poder começar a grafitar. Por fim Celo Pax utilizou-se de azul e roxo para fazer o fundo nos quais inseriria os desenhos dos seus já clássicos monstros dentuços.

Só com os fundos, sem os grafites, o cenário da rua Júlio de Castilhos já se transformara. Isso porque a estética da região é completamente cinza e branco. Em frente fica o novo e grande Hotel Íbis no qual muitos taxistas permanecem em frente na espera de clientes. No lado direito, a Avenida Mauá, com seu muro e com muitos carros passando. Do lado esquerdo o viaduto que fica em frente à Igreja Universal. Ao lado da igreja há um grande prédio inacabado aparentando ser uma ruína de grande impacto visual. O prédio é propriedade da própria Igreja que planejava para ele um hotel para religiosos, porém, segundo pude apurar através de uma rápida pesquisa no Google, a igreja diz não ter dinheiro para continuar a reforma do prédio. Soma-se a este cenário o fato desta região ser uma via importante de passagem de ônibus que partem para a avenida Oswaldo Aranha, Protásio Alves e João Pessoa. Eu mesmo pego ônibus ali. Assim a produção deste trabalho dos grafiteiros foi acompanhada diariamente por muitos habitantes da cidade que passam na região cotidianamente a pé e de ônibus.



Imagem 43: Trampo no processo de produção – Projeto Cabify. Porto Alegre, 24 de Setembro de 2017. Fonte: Mateus Bruxel / Agencia

Na parte da tarde deste domingo todos os grafiteiros estavam aparentemente cansados. Paula Plim comentou que utilizar a plataforma de elevação era difícil. Trata-se de uma máquina grande cheia de botões que exigem um conhecimento técnico do grafiteiro para seu manuseio. Disse ela que pintar nas alturas te dá “falsas impressões”. Estava se referindo a dimensão da escala de seus desenhos “acho que fiz muito, mas quando me afasto vejo que só fiz isso”. A impressão inicial é que a pintura em grande escala não é algo rotineiro nas práticas dos grafiteiros, ela só se torna possível e um aprendizado importante quando inicia-se um processo de comercialização desta prática, que por sua vez, está vinculada a legalização do grafite. Esta “dinâmica das legalizações”, na prática, podem não significar uma ruptura com o ethos subversivo e ilegal da prática do *graffiti*. Isso ficou expresso em vários momentos que posso relatar. Um problema logístico para Celo Pax era o medo de altura associado aos fios de luz que ficavam na parte superior do prédio na rua Júlio de Castilhos. Me falou que “talvez venha pintar na madrugada... não tem perigo com o hotel aí... e tem luz suficiente pra isso”.

Acredito que a ideia de pintar na madrugada era agradável a Celo por não precisar conviver com os carros passando durante o processo de realização do seu grafite, mas também pelo fato de resgatar uma “cosmologia da ilegalidade” dentro de um trabalho legalizado. Assim o interessante é não pensar em rupturas, mas em perceber, etnograficamente, as continuidades e descontinuidades de práticas ilegais dentro de um universo de legalidade. Um outro momento onde isto se expressou foi quando perguntei a Motu “onde vai ser pintado o logo da empresa financiadora *Cabify*?”. O artista disse-me que isso não era motivo de preocupação pois poderiam colocar em qualquer “cantinho”. Os outros grafiteiros compartilhavam da mesma ideia. Aparentemente isso demonstra uma resistência, por parte dos grafiteiros, em mostrar que o trabalho que estão realizando é comercial. Quando Paula Plim pintava a parte superior do prédio percebeu uma sala vazia no prédio ao lado que parecia abandonado. Sem pestanejar questionou a todos “esta sala está vazia... será que a gente pode pintar aqui?”. Não havia qualquer espécie de autorização para pintar o prédio ao lado onde a sala vazia fazia parte. São momentos como este, que invocam a questão de como o ilegal está operado em trabalhos legais no mundo do *graffiti*.

A pintura coletiva deste prédio foi a primeira parte de um projeto que continha três. Finalizado os trabalhamos no prédio histórico da Avenida Júlio de Castilhos, partimos para a segunda etapa. Esta fase foi a pintura em quatro casas antigas localizadas na rua Alberto Torres, no bairro Cidade Baixa. Antes de deslocar-me para este trabalho de campo conferi

o Instagram de Celo Pax que já havia uma postagem dele demonstrando seu processo de pintura. Não sabia onde era exatamente o local que estariam, mas não foi difícil localizar. Quando dobrei da rua Lima e Silva em direção à rua Alberto Torres vi uma paisagem visual e sonora conhecida que já se tornara uma marca dos últimos trabalhos de campo. Estava lá uma grande máquina, amarela, contratada pelos grafiteiros para pintura em locais altos. Se localizava praticamente no meio da rua deixando espaço para somente um carro passar por vez. Esta imagem se associa a uma paisagem sonora desagradável, pois este equipamento produz muito barulho ao funcionar. Também ao lado da máquina haviam tintas e uma roda de pessoas conversando, o que tornou evidente que eu achara onde meus interlocutores estavam pintando. De início fiquei receoso e tímido de chegar e cumprimentar⁹⁷. Ao chegar fiquei do outro lado da rua tentando ter uma visão mais geral do futuro trabalho que estava iniciando. Trata-se de um conjunto de quatro casas antigas que creio datarem das décadas de vinte e trinta. Cabe dizer que são casas em ótimo estado que servem de moradia e também para uso comercial, uma delas inclusive é um salão de beleza. A pintura inicial que os grafiteiros fizeram foi um fundo azul que iniciou numa tonalidade forte que foi sendo amenizada de casa em casa. Na última casa (ou primeira dependendo do ponto de vista) seria um azul bem fraco.



Imagem 44: Cenário do início dos processos de pintura na fachada de casas históricas no bairro Cidade Baixa. Fonte: José Luís Abalos Júnior

Um grafiteiro, segundo seu ritual, começa pintando o fundo antes de qualquer desenho. Este fundo não é feito com *spray*, e sim com um rolo de pintura quase sempre pequeno. A tinta utilizada geralmente é tinta branca misturada junto a algum corante. Segundo Celo, por mais que seja um projeto financiado, “sai muito caro comprar a tinta original das cores dos fundos dos grafites”. Cabe ao grafiteiro, que geralmente é um bom entendedor de mistura de tintas, saber a quantidade de corante necessária para se atingir

a cor desejada. Este “saber-fazer” das misturas das tintas se complexifica quando há um projeto geral de utilizar a técnica de gradual (des)tonificação de uma mesma cor num projeto completo. Por exemplo, quando se parte de um fundo azul forte para terminar em um azul

⁹⁷ Na semana anterior não havia conseguido acompanhar a finalização do prédio da rua Júlio de Castilhos pois estava acompanhando um congresso e conhecendo grafiteiros da cidade de Pelotas, junto ao colega Fabrício.

fraco passando por diversas tonalidades de azul. Neste caso há de haver uma habilidade maior por parte de quem mistura os corantes na tinta para que não haja muita discrepância entre cada quadro de azul. A ideia é dar uma característica “descontinuidade continuada” sem ruptura entre as tonalidades que se seguem.

Então, depois de cumprimentar todos, fui conversando pessoalmente com cada um. Comecei a produzir algumas imagens e Plim me pede para não sair fumando nas fotos. Disse a ela ficar tranquila que isto não aconteceria. No meio do grupo dos grafiteiros estavam Plim, Celo Pax, Jota Pê, Trampo e Mutu. Fiquei observando as movimentações sem muita interlocução. Isso já haverá acontecido outras vezes: acabo ficando com receio de atrapalhar a concentração dos artistas fazendo perguntas ou puxando algum papo informal⁹⁸. Este momento inicial da minha chegada na localidade foi um momento relativamente tenso para os grafiteiros pois estavam conferindo os *sprays* que haviam encomendado para realização deste trabalho. Trata-se de uma conferência difícil, pois há um catálogo de cores grande e confuso e, pelo que pude perceber, eram mais de 150 latas divididas em cinco grafiteiros. Além de muitas latas e cores faltarem, havia de se cumprir os pagamentos entre eles pelas trocas e empréstimos feitos na pintura do prédio anterior na Avenida Júlio de Castilhos. Todos os grafiteiros estavam com seus celulares conferindo seus pedidos. Procurei não atrapalhar neste momento. Um exemplo do pagamento dos empréstimos foi quando Plim disse que Motu poderia pegar dois *sprays* pretos dos seus, pois ela havia utilizado os do colega anteriormente⁹⁹.

Nestes momentos de concentração dos artistas eu me afastava e ficava do outro lado da rua falando ao celular, tirando fotos e gravando vídeos. Muitos passantes ficavam curiosos para saber o que estava acontecendo. Alguns deles vieram até mim, afinal era a única pessoa visivelmente “disponível” para uma conversa, perguntando-me o que estava acontecendo. Uma senhora diz “admitam, vocês são contratados pelo Grêmio né?” fazendo

⁹⁸ Aliás, a informalidade é um ponto importante. Senti-me um pouco diferente deles pelas roupas que eu estava usando. Em um momento Trampo, em cima da máquina de pintar nas alturas, me pediu para alcançar um balde de tinta e comentou “só cuidado pra não te sujar por que estás todo estiloso”. Eu usava uma calça jeans e uma camiseta sem qualquer resquício de tinta. A partir disso creio que nas próximas vezes que acompanhar as pinturas vou preparado para as tintas.

⁹⁹ Voltando as dinâmicas das pinturas das casas perguntei a Motu enquanto pintava o que planejava fazer no seu espaço. Disse que desta vez não iria fazer as formas retangulares que fez no prédio da Júlio de Castilhos, mas sim pequenas casas na qual utilizava-se da ferramenta do stencil. Junto as suas tintas haviam muitas chapas de “raio x” que servem de modelo para suas pequenas casinhas. Esta articulação entre ferramentas como pincel, spray, stencil, canetão é normal nas pinturas da Pax Art. Cada grafiteiro tem seu material. Não é estranho que se emprestem algumas destas ferramentas. O que parece mais controlado são os *sprays* pagos pelo patrocinador.

referência aos vários tons de azul já pintados na fachada. Outra passante, levando seu cachorro para passear, perguntou-me o que estava acontecendo e disse-me que a pichação era um horror na região. Perguntei se ela já morava na região há muito tempo e o que achava das pinturas por ali. Visivelmente indignada com a realidade visual da sua rua, se mostrou feliz que iam fazer “um trabalho mais artístico”. Quando me propus a conversar sobre pichação no bairro a moradora não se mostrou interessada em conversar sobre isso e foi embora. Outra pessoa que me procurou para informação foi um morador que vivia quase em frente e questionou “Isso é patrocinado pela *Cabify*?”, disse que sim e me propus a dialogar sobre o que achava das intervenções na localidade. Este foi mais receptivo, dizendo-me que achava ótimo trabalhos de grafite legalizado, mas que a pichação era vandalismo e não concordava. Me exemplificou apontando o prédio pixado ao lado “Para que fazer isso? É uma falta de respeito, isso é vandalismo. Certamente o proprietário gastou para deixar sua fachada arrumada...” depois de algum tempo ouvindo-o falar sobre como era morar na Cidade Baixa o sujeito se despediu e foi para a sua casa.

Uma primeira conversa interessante que obtive foi com Trampo que me comentou sobre a chuva do domingo anterior, que eu não estava presente. Disse-me que estavam pintando no prédio da Avenida Júlio de Castilhos quando o temporal chegou. A chuva veio muito rápido e Celo Pax estava usando a máquina de elevação para pintar no alto do prédio. Desceu correndo da plataforma e foram todos para dentro prédio que pintavam a fachada. Segundo Trampo muitos vidros quebraram e eles tiveram que refazer algumas pinturas após o temporal. Depois de contar-me essa história, sentei-me ao chão ao lado de Celo Pax e perguntei-lhe como tinha sido a sensação. Minha pergunta foi intencional, pois Celo já é conhecido por todos por ser um grafiteiro com medo de altura. Desmentiu Trampo dizendo que ainda não estava em cima da plataforma de elevação, e sim prestes a subir. O que foi motivo de riso de alguns. Outro momento de descontração foi quando Jota Pê subiu na plataforma de elevação e brincou que estava em um trio elétrico no carnaval. Realmente são semelhantes. O artista, definitivamente, não tem medo de altura, fazendo por diversas vezes a passagem nas alturas da plataforma para sacadas a mais de 8 metros do chão. Motu também não demonstrou medo equilibrando-se na sacada destas casinhas sem escada e sem plataforma de elevação. Celo Pax via estes momentos horrorizado, pois como todos sabem, jamais faria isso. Olhando de baixo os grafiteiros usando a plataforma de elevação fiquei preocupado com os fios de eletricidade que por ali passavam. Qualquer toque da máquina nestes fios poderia arrebatá-los e até gerar uma descarga elétrica. Contudo, os

grafiteiros pareciam tranquilos com isso. Já havia uma rotina por parte deles de encarar os fios nas alturas. Neste dia consegui acompanhar os grafiteiros até o fim dos trabalhos, quando já estavam cansados de pintar o dia inteiro. Acompanhar o anoitecer junto aos meus interlocutores e amigos pareceu-me um elemento significativo. Gerou uma cumplicidade. Além disso, ajudei a guardar os materiais “botando a mão na massa” e não ficando só observando.

No outro dia voltei cedo à região, antes mesmo dos artistas. Procurei saber da relação familiar dos donos das casas que estavam sendo pintadas com o grafiteiro Amaro, outro artista que pintava junto a essa localidade. Santiago e Paulo, moradores das casas, são tios de Amaro e, pelo que pude acompanhar, aprovaram as pinturas nas suas fachadas. Nos raros momentos nos quais consegui acompanhar a presença dos proprietários das casas contemplando o trabalho dos grafiteiros busquei uma interlocução. Santiago falou-me que havia algumas pichações na sua fachada e que fizera um pedido aos grafiteiros para cobri-las. O pedido foi acatado. Infelizmente não tive um acesso visual anterior para ver a estética das pichações nestas fachadas. Em um momento de descanso de Celo Pax, depois de oferecer-me um copo de refrigerante, me contou que já negou trabalhos nos quais ele teria que grafitar em cima de pichações. Há uma ética de respeito articulada na narrativa, ainda mais por ser grafiteiro “raiz”, como ele mesmo brincou na sua denominação. Argumentou que ele não quer ser “atropelado” por pichadores, então não pinta em cima de pichações. O que de certa forma me gerou uma dúvida. Santiago acabara de me falar que o pedido de pintar sobre pichações havia sido acolhido. Perguntei a Celo qual era o critério quando decidia pintar ou não por cima de pichações. O que fez ele ficar menos relutante a isso nesse projeto específico da *Cabify*? A resposta não é simples. O tempo e o relativo “apagamento” da tinta das pichações parece ser um critério importante. Se a pichação não é algo feito a pouco tempo atrás já há uma maior tranquilidade em pintar por cima. Se foi feita dias antes, é um elemento que pode travar todo processo e gerar uma reunião coletiva entre os grafiteiros para ver o que é melhor se fazer.

Um elemento interessante é que, nesse ponto do projeto, são um conjunto de casas do mesmo estilo araquidônico a serem pintadas, não somente um espaço grande como foi a experiência do prédio na Avenida Júlio de Castilhos. Vânia e Larissa eram proprietárias da casa ao lado da de Santiago, que estava a ser pintada também. Segunda Larissa, filha de Vânia “a mãe não gostou muito da ideia..., Mas como a pichação é um problema permanente e ela viu a proposta que os artistas mandaram antes ficou ok”. Contudo, nota-se um certo

alívio desta moradora com o que estava a ser pintado, visto o desconforto absoluto frente às dinâmicas da pixação na região, o que faz o projeto se justificar não por si mesmo, mas por ser uma saída desse cenário de estética visual onde preponderam os traços dos pixadores. Nesse sentido uma outra moradora que vive ao lado da onde realizaram as pinturas e não teve sua casa “contemplada” no processo solicitou aos artistas “não tem como pintar minha casa? Só minha casa não está pintada... todo mundo bonitinho”. A situação mostrou-se inusitada, pois, dentro de um projeto de pintura comissionada, não haveria como realizar essa pintura não planejada. O pedido da moradora, que me afirmou não ter dinheiro para isso, ressoou nos artistas. Celo Pax comentou que depois do projeto terminado ia falar com a vizinha e tentar fazer alguma coisa, contudo, ao olhar com mais cuidado a fachada requerida percebeu as pixações “novas” neste espaço. Sem dizer uma palavra, apenas balançou a cabeça fazendo sinal negativo e voltou ao trabalho.

Durante esse trabalho de campo procurei perceber o *graffiti* que é planejado e comissionado pela iniciativa privada como um ato, não como estado. Estive atento aos processos de produção das obras, das idiosincrasias que envolvem o fato curioso de grafiteiros, ligados a uma tradição norte americana e a cultura Hip Hop, estarem vendendo seu trabalho que antes foi (talvez em alguns momentos continue sendo) efêmero e não comissionado. O que esse “produto” vendido carrega de quem o produz? Qual o papel da fronteira do legal e ilegal permanentemente acionada nas situações cotidianas de pintura? Essas são questões que busquei dar conta na escrita dessa experiência. As dimensões da legalização por parte do estado e da iniciativa privada são tão curiosas quanto.

***Grffiti* e os projetos para o poder público**

Na análise deste processo de apropriação do grafite pela iniciativa pública e privada podemos perceber que há uma combinação de dimensões lúdicas, políticas e estéticas onde o ilegal e o legal se articulam criativamente. Este processo não envolve apenas a comunidade tradicional da cena do *graffiti* e da arte urbana, como também vários outros atores sociais. Como veremos no decorrer desta produção, a “Economia Criativa” e as galerias de arte estão entre os atores mais proeminentes neste processo, contribuindo para adicionar não apenas valor estético, mas também um valor econômico significativo a ele. Contudo, se reflete sobre as persistências de várias contradições que tornam difícil traçar as linhas que separam a arte da não-arte e legal e de ilegal.

Como uma grande variedade de artefatos pictóricos (tradicionalmente caracterizados como marginais) estão sendo transformados em bens simbólicos com valor estético e econômico e incluída no que é chamado de arte urbana?¹⁰⁰ As experiências de legalização da arte que são feitas nas ruas têm se manifestado de formas plurais no sul do Brasil. Ao falar das práticas e políticas de legalização por parte do estado menciono uma etnografia feita em conjunto com o colega Leonardo Palhano Cabreira¹⁰¹ junto ao Projeto “ZIS Grafite”. Mesmo não sendo um projeto financiado totalmente pelo poder público – assim como a maioria dos grandes projetos de *graffiti* não o são – incluo esta experiência nesta dimensão pelo direcionamento etnográfico feito sempre na busca do entendimento das práticas estatais. E, também, por ser um bom exemplo local de processos urbanos/culturais/econômicos de legalização do *graffiti* que ocorrem globalmente.

O “ZIS Grafite” é um projeto de grandes pinturas murais em uma região específica de Porto Alegre chamada “Quarto Distrito”. Essa região é marcada pelo fenômeno da desindustrialização e, nos últimos anos, percebemos uma série de investimentos políticos do poder público (isso também reafirma a descrição dessa experiência nesse capítulo) na região, principalmente no bairro Floresta. O próprio nome ZIS representa “Zona de Inovação Sustentável” e o evento fez parte da programação da “Virada Cultural” de 2017. Este projeto se caracteriza como um percurso cultural aberto, o qual contempla, em prosa virtual, o roteiro de uma estória contada em seis quadros grafitados, percorrendo uma série de imóveis inventariados pelo patrimônio histórico e pontos de referência para os moradores da região. Essa estória teria por objetivo provocar uma reflexão sobre os temas da preservação ambiental e da relação com o uso dos espaços públicos da cidade e os resíduos. Para melhor entender esse projeto e sua proposta, tive a oportunidade de realizar uma entrevista com a curadora do projeto, Clara Freud. Nessa entrevista, busquei entender melhor o movimento ZIS e sua aproximação com o grafite, uma vez que os materiais disponíveis na internet não davam conta da dimensão que procurava desvendar nessa pesquisa. Ciente de que ZIS Grafite era um projeto da iniciativa ZIS, mas não do que esta representava de um modo mais geral, foi solicitado a Clara que pudesse esclarecer melhor essa questão, do surgimento da iniciativa e dos atores envolvidos nesta, em que ela prontamente respondeu:

¹⁰⁰ Essa é uma questão central no projeto que participei com Ricardo Campos chamado “TransUrbArts” e que modelou muito dos meus entendimentos por tais práticas.

¹⁰¹ Novamente agradeço ao colega que além de uma parceria de escrita se tornou um amigo em muitos momentos. Essa experiência de pesquisa junto a este projeto também compôs parte do seu trabalho de conclusão de graduação em Ciências Sociais.

A Zona de Inovação Sustentável (ZIS) surgiu como uma sugestão do professor Marc Weiss, que é um professor da Universidade de Washington, aposentado, que veio trabalhar no Brasil através do Banco Mundial, há uns quatro anos atrás. Então ele se aproximou do Paralelo Vivo [...]. Então, através do Paralelo Vivo, a gente conheceu o professor Marc, e ele deu essa sugestão de um projeto que ele já tinha implementado em Washington, que se chamava Sustainable Innovation Zone, que era, basicamente, um mapeamento de áreas com potencial de inovação e sustentabilidade da cidade. No caso de Washington, eles mapearam um bairro só, um bairro que tava um pouco abandonado, era numa periferia, e a partir desse mapeamento começa a fazer encontros com as iniciativas que existem nesse bairro, pra promover ações conjuntas; que o bairro ganhe força, autonomia, identidade, etc. Então, no caso da sugestão dele, de implementação aqui em Porto Alegre, foi um movimento que surgiu dele junto com alguns estudantes, que na época, estavam trabalhando lá no Paralelo Vivo também, basicamente estudantes de Administração e Marketing da UFRGS que se dispuseram a fazer esse mapeamento voluntariamente.

A partir desse movimento, contou Clara, o projeto passou a receber uma grande quantidade de interessados, abrindo-se um espaço para reuniões, que eram realizadas no Paralelo Vivo, e se chegou ao projeto da implementação de uma Zona de Inovação Sustentável na cidade de Porto Alegre. O mapeamento, por sua vez, também começou pelos bairros onde estavam localizadas a maior parte das Casas Colaborativas, que são os bairros Floresta, Independência e São João. A partir de 2015, a Zona de Inovação Sustentável (ZIS) começou naquela região por conta de toda a concentração de iniciativas sustentáveis e inovadoras que tinham dentro das Casas Colaborativas. O projeto, dessa forma, aproveitou os movimentos já consagrados dessa mesma região, que é conhecido como Distrito Criativo, para alavancar a criação de uma ZIS naqueles arredores. A partir desse mapeamento, o movimento passou a não ter mais apenas caráter estudantil, de análise, mas passou a ser um movimento de *startups* e de iniciativas privadas que já tinham tempo de mercado, e estavam interessadas em promover investimentos para suas atividades. Foi o caso da empresa Young Energy, por exemplo, uma empresa que trabalha com energia solar e estava interessada em fazer marketing sobre seu produto.

Nesse sentido, foi indagado à Clara sobre como a ideia do *graffiti* foi ao encontro da iniciativa ZIS e sobre como surgiu essa percepção de que *graffiti* e inovação sustentável poderiam formar uma parceria. Clara relatou que, em sua atividade como arquiteta - o que a levou, posteriormente, a ser curadora do projeto - envolveu-se com o *graffiti* de uma casa colaborativa em que fazia parte, chamada Unidade de Criação. Sua aproximação com o *graffiti*, portanto, advinha de um estúdio de *graffiti* que funcionava junto ao estúdio de arquitetura, e a escolha se deu por se caracterizar, nas palavras da arquiteta, como um “movimento de arquitetura urbana e empoderamento da comunidade, de arte aberta,

acessível para todo mundo, [...] é pública, é da rua”. Essa foi a primeira via de aproximação. Segundo Clara, a segunda referência que versaria sobre a aproximação da iniciativa ZIS, de modo geral, com o *graffiti*, passou muito pela organização da Virada Sustentável, na qual o Paralelo Vivo se inscreveu para participar de um concurso chamado Boas Ideias de Sustentabilidade, que aconteceu dentro da própria Virada Sustentável. Segundo a curadora, isso chamou atenção da organização da Virada Sustentável, fazendo com que eles entrassem em contato para saber como funcionava o Paralelo Vivo, informando que tinham diversas empresas que trabalham com sustentabilidade e propondo uma parceria pra organizar a Virada Sustentável de 2017.

A partir de então, propuseram, para as empresas que faziam parte do Paralelo Vivo, fazer a curadoria desses projetos a quem quisessem organizar. A partir disso, Clara conta que abraçou uma ideia que eles trouxeram sobre fazer atividades e oficinas de melhoria dos bairros através do *graffiti*, pensando em percursos turísticos. Destarte, dentro do mapeamento do ZIS, identificou-se que aquela região apresentava um grande potencial pra criar um percurso turístico, aproveitando o Distrito Criativo, entre os empreendimentos, os hotéis, sorveterias, padarias - todos empreendimentos que geram algum tipo de circulação e inovação no sentido do valor criativo. Clara discorre que desenhou o percurso, basicamente, a partir das autorizações e apoios que conseguiu dos prédios naquele local e dos donos dos imóveis para grafitar seus muros, e dentro do recurso mais acessível para esse tipo de projeto: o financiamento pela Lei de Incentivo à Cultura, juntamente ao patrocínio da Net/Claro, para a elaboração da primeira edição. A relação entre o grafite e a ZIS era, portanto, baseada na utilização do *graffiti* como uma forma de gerar renda para aquela região e atrair o olhar do público para a arte, nas palavras da curadora.

Nesse momento, já podemos notar o tipo de uso que a iniciativa ZIS fez do grafite em seu projeto. Revitalização, percurso turístico e arte do “grafite”: termos que, apesar de parecerem simples, denotam uma questão muito importante quando analisamos essa nova esfera do *graffiti* legalizado. No percurso do ZIS Grafite esta é uma questão que fica bem evidente. Por meio de revitalizações e de intervenções, a cargo do *graffiti*, muros e fachadas ganharam cores e traços. O grafite, nesse sentido específico da iniciativa ZIS, como disse Clara, ganharia um caráter de movimento de arquitetura urbana e empoderamento da

comunidade, de arte aberta, acessível para todo mundo, uma vez que é na rua, é da rua, é público.



Imagem 45: *Graffiti* realizado pelo grafiteiro paulista “Binho” que foi convidado a vir a Porto Pintar no projeto ZIS Grafite. Fonte: José Luís Abalos Júnior

Sobre a receptividade dos atores envolvidos no projeto, Clara relatou que houve um retorno excelente dos grafiteiros. Argumentou que, uma vez que o movimento do grafite é bastante vandalizado em alguns setores, viver dessa prática não seria uma opção muito viável. Então, a maior parte dos grafiteiros teria outras profissões, geralmente relacionadas à própria arte. Portanto, quando surge um projeto assim, que valoriza o grafiteiro enquanto profissão, a receptividade seria altíssima, de acordo com a curadora. O grafiteiro Celo Pax, conhecido artista urbano porto-alegrense que não tem receios de se colocar entre as ruas e os museus/entre os muros e as paredes, de caminhar por essa linha tênue entre legal e ilegal, ratifica também essa valorização da produção do grafite:

Acho que a tendência de todas as coisas é andar pra frente e não ficar travado que a galera não pode aplaudir aquilo. Tem que existir um diálogo e um respeito pelas coisas. Se os empreendedores do turismo estão ganhando dinheiro com isso e o artista não, se não há um diálogo, já acho difícil. Por que é o trampo do grafiteiro que está ali e que está levando as pessoas pra ali. No mais, não vejo problemas com turismo. Eu acho massa esse negócio de ter um percurso, de ter um guia levando a galera pra caminhar pela cidade.

Sobre a escolha dos grafiteiros, Clara contou-nos que houve uma indicação dos organizadores da Virada Sustentável de São Paulo, mais especificamente na figura de Binho Ribeiro, grafiteiro de renome internacional, de que ele seria um atrativo para o projeto, juntamente aos demais grafiteiros selecionados. Outra questão que nos instigou era,

justamente, sobre a parte financeira para a realização do projeto. Clara havia relatado que o projeto fora contemplado pela Lei de Incentivo à Cultura, mas não havia discorrido sobre como esse dinheiro foi utilizado para colocar o projeto em prática. Sobre isso, Clara relata que

Todo recurso do projeto veio através desse patrocínio com isenção fiscal[...], que é a Lei de Incentivo à Cultura. Na verdade, a única coisa que não foi cortada do recurso que a gente solicitou foram os cachês dos grafiteiros, a única coisa que eles respeitaram, o resto dos recursos para o resto do projeto foram todos cortados. Mas, de qualquer forma, fora o Binho, os outros oito grafiteiros, que fizeram parte do projeto, são grafiteiros conhecidos em Porto Alegre, grande parte deles fizeram história na cidade, como o Trampo. Então eu, pessoalmente, fui chamando eles pra ver quem tinha interesse em participar do projeto, que no início era por conta e risco, uma vez que a gente não tinha ainda autorização, então a gente pede para eles fazerem orçamentos e etc. Basicamente, foi uma curadoria feita por mim mesmo, e pelos meus contatos, nesse caso de então.

O projeto ZIS Grafite, dessa forma, nos apresenta um universo muito propício para a discussão em torno dessa modalidade de grafite e das questões que dela suscitam, uma vez que tensiona uma questão crucial: a legalização pública dessa prática. Ainda, como o próprio exemplo do projeto ZIS Grafite faz referência, houve casos onde empresas buscaram se associar ao movimento por conta da proposta de sustentabilidade e revitalização a cargo do *graffiti* – entre elas, destaque para a Claro/Net, patrocinadora oficial da primeira edição do projeto. A questão do investimento público-estatal, todavia, parece ainda mais pertinente. Não somente por se tratar de uma legalização - dado que o grafite, historicamente, viveu dessa transgressão e embate direto com os órgãos de regulamentação estatais (CAMPOS, 2007) -, visto que a grafiteagem em locais públicos, no Brasil, é crime passível de penalização e multa, mas por também caracterizar um financiamento do Estado para a realização de um projeto de grafite, por meio da Lei de Incentivo à Cultura. Isto é: ainda que sejam cotidianamente passíveis de sanções e repressão, e ainda que o espaço destinado tenha um propósito controlado com grafiteiros específicos selecionados, no exemplo do projeto ZIS Grafite, esses atores urbanos encontraram não somente amparo como também investimento e liberdade de produção para grafitar um percurso cultural aberto.

Graffiti e os projetos para Museus

“O museu está aí para dar visibilidade à nação urbana”¹⁰². A fala ao lado é do artista urbano português Vhils, que comentou a futura abertura do Museu de Arte Urbana e Contemporânea de Cascais (MARCC). Já Berlin fundou, no ano de 2017, a “Urban Nation” com curadoria de Yasha Young, que reconhece os riscos de enclausurar a arte da rua entre quatro paredes. “Não estou a tentar enfiar a *street art* do mundo pelo buraco da agulha e fechá-lo numa casa”, disse explicando que se “chama um museu porque também fará o que um museu faz: colecionar, investigar, arquivar e apoiar [artistas]”¹⁰³. Notícias como estas aparecem, cada vez mais, nos jornais internacionais e nacionais. Segundo o artista Vhils, a legalização da arte urbana por parte de instituições museológicas acontece no momento em que “se nota uma grande maturidade na reflexão sobre o espaço urbano e as práticas que existem nele”.

Podemos estar testemunhando um processo rápido e complexo de “artificação” desta linguagem visual do grafite. O conceito de artificação (Shapiro, 2007; Shapiro & Heinich, 2012) leva em consideração os vários componentes e dinâmicas envolvidos na transição da não-arte para a arte¹⁰⁴. Essa transformação consiste em um processo social complexo da transfiguração das pessoas, das coisas e das práticas. Segundo a socióloga francesa

Compreender o engendramento desses processos e descrever minuciosamente seu desenvolvimento poderá nos ajudar a clarificar a natureza dos objetos “de arte” e dos mundos sociais nos quais eles emergem ou, até mesmo, de mundos sociais resultantes desses objetos. (Shapiro, 2007, p.136)

Quando nos perguntamos como o *graffiti* (tradicionalmente caracterizado como marginal) está sendo transformado em um bem simbólico com valor estético e econômico, e incluído no que é chamado de arte de museu, partimos de algumas premissas. A primeira é que este processo não é globalmente novo. Um grande exemplo consiste na dimensão que as obras de Jean-Michel Basquiat tomaram em nível global e foram categorizadas na perspectiva pós-impressionista. Outra premissa importante colocada pela socióloga

¹⁰²<https://www.publico.pt/2017/09/27/culturaipilon/entrevista/vhils-o-museu-esta-ai-para-dar-visibilidade-a-nacao-urbana-1786922> Acessado em 07/11/2020

¹⁰³<https://revistatrip.uol.com.br/trip/urban-nation-museum-for-contemporary-art-primeiro-museu-de-street-art-do-mundo-e-inaugurado-em-berlim> Acessado em 25/10/2020

¹⁰⁴ Apesar de ser um conceito muito vinculado a questões sociológicas e pouco etnográficas, creio que seu criativo pode ser interessante em pesquisas em antropologia da arte.

francesa é que a artificação encara a arte como atividade e não como objeto. Assim, os museus, que olham para os “processos de produção e não simplesmente para uma estética do trabalho final”, teriam a tendência de, além de legalizar, também legitimar a arte urbana. Essa afirmativa não é consensual. Segundo o renomado grafiteiro americano “Risk”, em entrevista para o documentário “Saving Banksy”, o grafite e a arte urbana são coisas novas para curadores, pois “eles não sabem a diferença entre um garotinho que pegou um *spray* ontem e alguém que faz isso há 20 anos”. Por fim, outra característica da artificação seria a “multiplicação das instâncias de legitimação” que vão além do Estado, como vimos no caso do ZIS Grafite, estendendo-se ao mundo da iniciativa privada e dos museus.

Em Porto Alegre já há um histórico de abertura de museus para a arte urbana. Desde os anos oitenta a cidade foi sede de algumas exposições que levaram a arte urbana para dentro dos museus, contudo é só depois da virada do século que tais processos começam a aparecer mais frequentemente. Um primeiro movimento importante foi criação da “Galeria Adesivo” e da loja de *sprays* “Arte na Lata”, esses dois espaços acabaram condensando pequenas exposições de artistas urbanos porto-alegrenses, mas se observa um desejo cada vez maior na produção de uma exposição nos grandes espaços do mundo das artes da cidade. Neste sentido, o grafiteiro porto-alegrense Trampo relembra a importância da Galeria Fita Tape para sua formação como artistas

Eu fiz a minha primeira exposição individual ali, lá na galeria Fita Tape, organizada pelo Lucas Peixão. Depois ele montou outra galeria chamada Galera Adesivo, que ele aproveitou ali o mesmo nome e montou a Galeria Adesivo, e começou a fazer exposições, pra apresentar a gente... Tu vê um gurizão lá, 14 anos que a gente conheceu, virou um grande curador da arte de rua!

Depois de algum tempo de produção foi idealizada a exposição chamada *Transfer*, em 2008, com curadoria e mediação de personagens importantes na cena gaúcha como André Venzon e Lucas Peixão. O Santander Cultural recebeu a exposição que contava com quadrinho, fanzines, *graffitis* e até uma rampa de skate. Pode-se dizer que essa foi a primeira abertura do mundo das artes a arte de rua na cidade de Porto Alegre. A *Transfer* contou com a presença de artistas de todo o Brasil o que gerou a possibilidade de novas redes e contatos entre artistas urbanos num cenário no qual a popularização da internet ainda estava nos seus primórdios.



Arte urbana | Santander Cultural abre hoje a mostra "Transfer"

em espaço nobre

Imagem 47: Reportagem do jornal Zero Hora do dia 04/06/2008



Imagem 46: Cartaz da exposição "Metropolitanos" (2011)

Dentre outras exposições que aconteceram destaca-se a “Usina Urbana” (2010), com sede na Usina do Gasômetro, que teve curadoria de Nina Moraes e Tridente. Depois o artista André Venzon, que sempre foi um agente mediador importante em Porto Alegre no que se refere a arte de rua, foi curador da exposição “Metropololitanos” (2011) que teve sua realização no Museu de Arte Contemporânea. Estas exposições, sendo um espaço de divulgação do trabalho dos artistas urbanos, fez possível que muitos artistas viessem a produzir exposições individuais em muitos locais de cultura na cidade.

Um caso recente que trago é a exposição “Utopias” de Celo Pax. Inaugurada em agosto de 2017, o Centro Cultural CEEE Érico Veríssimo acolheu mais de quarenta obras deste artista urbano. Na abertura da exposição, houve muitos momentos interessantes a se relatar. Munido de blocos de notas e câmeras realizei uma etnografia do evento buscando dialogar com as pessoas presentes. Uma fala interessante foi a do curador da exposição, André Venzon: “A lógica do artista urbano, quando entra no museu, é uma outra lógica, diferente do artista de galeria, pois ele tem a cidade como um desafio”.

Entre os presentes, estavam jornalistas de grandes veículos de comunicação na cidade. Uma destas jornalistas iniciou sua fala, que estava sendo gravada para posterior divulgação na mídia, com a seguinte frase: “Dois anos depois de ficar sem expor em museus, como todo bom artista, Celo Pax volta às galerias”. Essa afirmação gerou uma desconfiança em alguns artistas presentes. Mas o evento seguiu. Sendo muito acionado por todos, ao final do evento, conseguimos conversar com Celo Pax, que nos relatou:

Essa exposição, além de marcar um momento importante na minha carreira, em que eu estou me sentindo em plenitude com meu trabalho autoral, ela também é uma celebração de 15 anos que pinto na rua. Então eu me perguntei: por que isso me coloca em movimento? Aí eu descobri que isso é uma utopia. Por que quando tu vai atrás de alguma coisa que tu quer buscar uma evolução, tu trilha um não-lugar em que tu tem que caminhar por vários caminhos até chegar lá.

As motivações e intenções do artista urbano Celo Pax, ao sonhar com uma exposição em uma instituição museológica e denominá-la “Utopias”, podem ligar-se ao que Gilberto Velho chamou de projeto em sociedades complexas. Para o autor, “o projeto deve ser uma tentativa consciente de dar sentido ou coerência a uma experiência fragmentadora” (Velho, 2013, p. 105). Assim, os propósitos de artistas urbanos que sonham em ter seus trabalhos expostos nestas instituições se articulam com o “campo de possibilidades” construído nas trajetórias sociais destes indivíduos.



Imagem 48: Inauguração da exposição “Utopias” do grafiteiro Celo Pax. Fonte: Imagens acervo José Luís Abalos Júnior

Cerca de um mês após a inauguração da exposição, fiquei curioso em saber quais foram as condições de oportunidades que tornaram possível a realização de “Utopias”. Guiado pela ideia de Becker (2008), que enfatizou a importância de olhar para “o mundo da arte como um conjunto interconectado de atores e instituições que, por sua própria dinâmica, permitem aos artistas desenvolverem seu trabalho e produzir sua arte”, procurei a gestora deste centro cultural. Esta era Verônica, administradora de museus há cerca de cinco anos, que me relatou que já houve outras exposições de artistas urbanos nesta instituição, mas a de Celo Pax foi uma das mais procuradas. Quando perguntamos se ela, como gestora de uma instituição cultural, já havia sido questionada por alguém do “mundo das artes”, relatou-nos:

Já fui criticada, não de uma maneira institucional assim, mais de uma maneira informal... de dúvidas, de incompreensões, “por que esse artista?”, “por que não tão fazendo mais o que faziam antes, por que tá diferente?”, é mesmo fácil de pensar isso né, e era uma aposta, era um risco, isso me deixou bem feliz... Não é fácil gerir um museu que abre as portas para artistas urbanos. O dilema é que o formal do espaço encontra o informal da rua, e a gente tem aí um certo ajuste, uma certa necessidade de fincar o pé e dizer “não, isso aí não pode, esse piso aqui é de 1929 e não pode escrever” ou “não, pode ficar tranquilo”.

Shapiro (2007) aponta para a importância de perceber os movimentos das fronteiras que ditam o que é ou não é arte. As flexibilizações e resistências advindas da inserção da arte urbana em museus são bons casos para pensar estes processos. Esses desacordos remetem, sem margem para dúvidas, a concorrências no mundo do grafite e das intervenções urbanas, a lutas pela distinção social, mas, também, ao sentido da arte para aqueles que a vivenciam. A resistência à artificação da arte urbana pode ser entendida como uma questão geracional. Uma velha guarda de legalizadores que tenta manter seu

patrimônio e resistir ao máximo, em conflito com uma nova geração de curadores que buscam ultrapassar as fronteiras do que é ou não é arte. A exposição Utopias, produzida por Celo Pax, com curadoria de André Venzon e legalizada pelo centro cultural gerido por Verônica, pode ser um bom exemplo de uma articulação local que tem suas especificidades dos fenômenos globais de museificação da arte urbana. (Saaravedra, 2014).

Ao entrar em contato com artistas urbanos, podemos perceber que há uma espécie de sacralização do processo de produção artística na rua. O entendimento deste processo, as intenções e motivações que levam os artistas urbanos a terem a cidade como um espaço de intervenção nem sempre são claras. A consciência da importância deste processo é que, muitas vezes, diferencia legalizadores de legitimadores. O legalizador pode ser alguém que reconhece a qualidade estética de uma intervenção urbana, mas se o conhecimento dos processos que geraram aquela expressão visual na cidade não for dado, não há um processo de legitimação estabelecido. Ao questionarmos o artista André Venzon sobre o intrigante interesse de proprietários de estabelecimentos privados em pintar grandes fachadas, o artista nos coloca:

Estes estabelecimentos privados, em sua maioria, usam a arte do grafite pra estampar uma marca e pra não ficar atrás de seus concorrentes. Usam um grafite como cenário. Eu tenho certeza que esses artistas estão fazendo isso pra sobreviver, como eu faria. Mas para o financiador legalizador, isso é um trabalho aplicado a um produto dessa empresa. Agora, eu quero saber se estes sujeitos que legalizam e pagam adquiririam alguma obra destes artistas urbanos, se eles foram à exposição deles, então tu te dá conta que não há legitimação no nível que a gente gostaria... É um uso funcionalista.

Segundo Sergio Franco (2009) se existe alguma crítica social no *graffiti*, ela é inócua para quem se assume comprador de peças pintadas em quadros, pois “a linguagem do *graffiti* tornado comércio, no suporte do quadro, assume um lado meramente decorativo nesse contexto” (Franco, 2009, p. 50). Dentro destas dinâmicas há um processo de institucionalização de coletivos de arte urbana. Ou seja, *crews* informais que no seu percurso histórico assumem caráter de formalidade. A institucionalização de coletivos de grafiteiros, organizados em “firmas” com Cadastro Nacional da Pessoa Jurídica (CNPJ), também é outro fator significativo na análise dos processos de legalização do grafite. Em Porto Alegre, podemos acompanhar a experiência da “Pax Art”, criada por grafiteiros como Jotapê Pax e Celo Pax, em 2012. O trabalho coletivo, que se caracterizou pela socialidade de jovens escritores urbanos, aparece contemporaneamente com um viés institucionalizado de forma

diferenciada. Há projetos pessoais e autonomia do sujeito grafiteiro, mas o trabalho coletivo e a formação de práticas em comunidade facilitam a dinâmica da legalização. Isto se expressa em projetos coletivos como o “Medianeiras”, que objetiva conseguir financiamento para, coletivamente, pintar diversos prédios da cidade os quais não seria viável pintar sozinho.

Em sua entrevista, Celo Pax nos falou dos desafios de convivência e realização de trabalhos coletivos em um mesmo espaço que agregue grafiteiros com diversas inspirações. A dinâmica da Pax Art pode representar a dinâmica do processo de institucionalização do grafite a partir do momento em que o coletivo sentiu a necessidade “ter o espaço ao menos para escritório”, no qual entram em contato com “clientes”, que podem ser agentes do Estado ou da iniciativa privada, e realizam este contato para projetos de pinturas de muros, fachadas e murais.

Entre nós da Pax Arte, cada um tem uma maneira diferente de trabalhar dentro de um espaço pequeno. Daí a galera achou melhor manter o espaço como escritório, para reunião, para receber um cliente, e o atelier não vai rolar por que tem gente que não curte o lance da sujeirada. E eu curto o lance da sujeirada. E aí a gente ficou nessa daí e eu disse que era melhor eu tramar na minha casa. Cada tem seu jeito de trabalhar num atelier e dividir um espaço pequeno é difícil. Mas foi de boa e todo mundo entrou em um consenso tranquilo de manter a Pax Art e deixar esse espaço para escritório. Pra gente trabalhar dentro do mesmo atelier, vai ter que ter um espaço gigante onde cada um tenha seu canto.

Por fim, a legalização se articula, em maior ou menor medida, com o papel dos mediadores. Não há como entender a legalização sem entender os atores sociais que não são nem legalizadores, nem legalizados: são os que relacionam os dois. Abordei o exemplo do projeto ZIS Grafite, no qual Clara e sua produtora de economia criativa montaram um projeto e tiveram financiamento e aval de instituições públicas e privadas. Também falei sobre o papel de Verônica como curadora de um museu que, em princípio, não teria vocação para arte urbana, mas que, através de motivações e intencionalidades desta mediadora, fez-se possível realizar uma grande exposição na qual o artista urbano Celo Pax produziu mais de quarenta telas.

A reflexão sobre estes mediadores, que fazem possível este trânsito entre o espaço das ruas e os museus, entre intervenções ilegais e legalizadas, é de essencial importância para o entendimento das dinâmicas dos processos de legalização do grafite. Porém, este cenário de influências e aberturas de fronteiras institucionais pela figura da mediação vai além do grafite como prática, estendendo-se às reflexões entre arte e política na

contemporaneidade. São intrigantes as formas de mediação nas suas habilidades de flexibilizações de fronteiras institucionais e políticas relacionadas à prática do grafite. Contudo, essas demarcações do que é ou não grafite, do que é ou não arte, do que é ou não legal, não estão dadas. Celo Pax nos traz relato esclarecedor de uma paixão por esse movimento estimulante, que segundo o grafiteiro, é único no grafite.

Um dos bagulhos que acho mais louco no grafite é que, da noite pro dia, tu pode estar aqui pintando pra um grande empreendedor rico da vida porque ele gostou de um trabalho teu e está te pagando por isso, e, no outro dia, tu pode ir preso pintando na rua e pagar uma multa de cinco mil reais. Esse é o negócio mais complexo que o grafite tem. Oscila da noite pro dia, e isso é muito louco. Eu posso ter uma obra dentro de uma galeria que vale muito e fazer a mesma coisa na rua e ir preso por isso. Me pagam pela mesma coisa que me prendem. Isso é uma coisa que me intriga muito. Não tem muito explicação, mas eu gosto disso.

Seja a arte urbana contemporânea vista enquanto prática de construção do espaço da cidade, seja ela refletida na qualidade de ampliação das instituições para o comércio e para os museus, não pensemos em rupturas, mas, sim, em continuidades e descontinuidades. Uma cidade pintada que não morre e se amplia como espaço de visualidade. Um artista urbano mergulhado nas efemeridades e durações dos muros e das telas... “E você, não grafita?” Questionou-me André, no fim de nossa conversa. Eu, grafiteiro? São instigantes as formas das intervenções artísticas urbanas na cidade. Torná-las um eixo principal para nossas reflexões etnográficas faz também com que nós tenhamos que filiar-nos ao devir temporal e aos processos de transformação nos grupos aos quais nos apegamos.

Um trabalho vinculado ao muralismo comissionado por empresas privadas e projetado por agências de publicidade. Um circuito de arte urbana com uma relação íntima com a economia criativa. Uma exposição de um artista urbano e um espaço sagrado da arte “oficial”. O que estas experiências nos querem dizer? Neste capítulo busquei responder tal questão e encará-las como políticas criativas que envolvem processos de legalização do *graffiti*, o que é diferente da legitimação das práticas. As três experiências representam um fenômeno muito presente de apropriações institucionais de práticas consideradas, até pouco tempo atrás, marginais. A realização de um trabalho etnográfico que objetive acompanhar as redes formadas por grafiteiros e instituições legalizadoras (públicas ou privadas) aponta para uma dinâmica complexa, repleta de outros agentes que tensionam as fronteiras do legal e do ilegal. Legalização pode significar, em maior ou menor medida, legitimação. Mas são

dois processos diferenciados que não necessariamente levam um ao outro. Cabe analisar etnograficamente as dinâmicas dos processos legalizatórios do *graffiti*, entender a abertura do Estado, da iniciativa privada e dos museus frente a essa demanda que parte das cidades. Portanto, a legalização pode não representar uma legitimação desta arte urbana e o que diferencia legalizadores e legitimadores é a consciência dos processos de produção da arte urbana em detrimento dos seus produtos de visibilidade estética na cidade.

Capítulo 7

A *Street Art* e a internacionalização da pesquisa

Realizar um período de estudos no exterior com bolsa de pesquisa foi um dos sonhos alcançados ao nível pessoal e profissional. Este capítulo visa relatar uma experiência de pesquisa etnográfica realizada na cidade de Lisboa, em Portugal. Em 2017, como mencionado no primeiro capítulo deste trabalho, conheci o professor Ricardo Campos que viera passar um mês em Porto Alegre materializando uma parceria de internacionalização da pesquisa através da Rede de Pesquisa Luso-Brasileira em Arte e Intervenções Urbanas (R.A.I.U)¹⁰⁵. Desde então Ricardo se tornou uma referência pra mim tanto nos estudos do tema de pesquisa aqui tratado, quanto uma referência a nível humano. Ricardo me ajudou muito em todos os passos do projeto “*Grafite e práticas de legalização: políticas urbanas, imagem e arte em um estudo a partir da Galeria de Arte Urbana de Lisboa*” (2018) pelo qual, mediante a um difícil processo seletivo no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS/UFRGS) e na Pró-Reitoria de Pós-Graduação (PROPG/UFRGS), obtive uma bolsa de doutorado sanduíche (PDSE/2018) financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) a qual sou imensamente agradecido.

Entre muros, artes, e-mails e cafés, eu e Ricardo projetamos desde de 2017 minha ida a Lisboa. O que se tornou possível em novembro de 2018 quando embarquei para a cidade do fado, do outro lado do oceano Atlântico, para viver uma experiência única enquanto pessoa e pesquisador. Recordo os momentos anteriores a viagem quando me encontrei muito ansioso para que este sonho de estudar no exterior se materializasse¹⁰⁶. No dia vôo, 01 de novembro de 2018, após meus familiares me deixarem no aeroporto, passei algumas horas sozinho pensando no futuro que me esperava do outro lado mundo, no que ia comer, onde iria dormir, pessoas que iria conhecer, mundos que dialogariam com os meus. Me perguntei até onde estaria afetivamente aberto pra isso e fiz um contrato comigo mesmo que iria aproveitar o máximo possível. Dito isso resolvi fazer um diário no qual muitas coisas estão expostas neste capítulo.

¹⁰⁵ <https://redeartesurbanas.wixsite.com/raiu>

¹⁰⁶ O processo de seleção através do edital PDSE/CAPES foi muito duradouro envolvendo tramits até os últimos momentos da viagem.

A chegada em Lisboa foi linda, assim como o dia de sol que me esperava na capital portuguesa. Depois de alojado procurei Ricardo, um verdadeiro amigo na minha estadia por lá. No segundo dia decidi caminhar muito sozinho, guiado pelo Google Maps e pelo instinto urbano que a cidade me trazia. Com uma parte do dinheiro que tinha, fiz um investimento em uma câmera fotográfica que me acompanhou em todos estes momentos de caminhada. Andei e fotografei muito nas primeiras semanas, processo que relato melhor quando abordar as caminhadas de turismo pela *Street Art* lisboeta que acompanhei. O português de Portugal também foi algo de difícil assimilação nos primeiros momentos, o que me fez sentir num país de outra língua que não o português. A comida sem a carne de boi, tão presente na minha cultura alimentar gaúcha, também foi outra questão relativamente difícil. Por fim, fiz muitos amigos brasileiros que também estavam a fazer o doutoramento sanduíche, estes se tornaram um porto seguro na minha estadia em Lisboa.

Com o decorrer do tempo fui adaptando-me e cumprindo a promessa pessoal de aproveitar tudo da melhor forma. Primeiramente morei em Almada, do outro lado do Rio Tejo, o que me gerou alguns problemas para ir e vir do centro da cidade. Em fevereiro me mudei para o Martim Moniz, bairro caracterizado pela presença da migração de nepaleses, moçambicanos e chineses. Eu, estrangeiro, vivendo em um bairro de estrangeiros. Esta mudança fez a minha vida melhorar muito em Lisboa, agora vivia no epicentro da cidade em frente ao Castelo de São Jorge. Um marco na nova caminhada que eu fazia no doutorado sanduíche, e o local de morada tinha tudo a ver com isto. Estava ao lado das estações de metrô que me levavam pra qualquer lado da cidade. Também poderia ir a pé para o centro ou pegar uma bicicleta pública e ir até o campus. Todas estas novas condições me deram mais motivação para pesquisa na cidade e é isso que, após estes parágrafos iniciais - intimistas e necessários - me proponho a relatar agora.

TransUrbArts: o projeto do doutoramento sanduíche e o sonho de etnografar

Toda essa pesquisa de doutorado é vinculada diretamente a um trabalho de produção de conhecimento coletivo, advindo de uma tradição de pesquisa fomentada pelas professoras Cornelia Eckert e Ana Luiza Carvalho da Rocha, coordenadoras, respectivamente, do NAVISAL e do BIEV. Quando propus o projeto de doutorado sanduíche esse modelo de pesquisa “da” e “na” cidade (Eckert&Rocha, 2013) permaneceu, ou melhor,

obteve um processo de duração na minha trajetória como pesquisador, agora em Lisboa. Logo, o início do processo de construção de um projeto para estudar em Lisboa passou diretamente pela marca que o projeto coletivo *“Cartas ao Narradores Urbanos: etnografia de rua na Porto Alegre das Intervenções Urbanas”* (2017) teve no meu desenvolvimento no doutorado, implicando na escolha de um objeto de pesquisa, no conhecimento pessoal e do campo teórico proposto por Ricardo Campos e nas curiosidades implicadas da instalação da Galeria de Arte Urbana (GAU) na cidade de Lisboa.

Dito isto, como já foi dito, elaborei o projeto *“Grafite e práticas de legalização: políticas urbanas, imagem e arte em um estudo a partir da Galeria de Arte Urbana de Lisboa”* (2018) no qual busquei articular as tradições de pesquisa das referências citadas. Por um lado, propus estudar as políticas públicas que pensam a “legalização” do *graffiti* em diversas dimensões. Por outro, busquei ter a cidade como um foco de atuação procurando desenvolver a Etnografia de Rua (Eckert&Rocha, 2013) como um elemento metodológico fundamental. O papel da imagem e da cultural visual, elementos presentes na produção teórica do meu orientador em Portugal, também fizeram parte deste processo de construção do projeto. Com um calendário inicial de seis meses, o que não é muito para a realização do tipo de pesquisa proposta, busquei dar conta da maior parte de elementos possíveis¹⁰⁷, já pensando na época na produção de artigos e na escrita deste capítulo na tese.

¹⁰⁷ Ao conversar com os colegas da antropologia que haviam realizado doutorado sanduíche no exterior percebi que muitos não haviam feito etnografia, desenvolvendo suas atividades em participação em grupos de pesquisa, revisão bibliográfica, e, no máximo, algumas entrevistas. No meu caso eu embarquei no “sonho de etnografar” propondo um acompanhamento de alguns grupos de artistas urbanos, o que veio se demonstrar impossível no decorrer da minha presença em Lisboa.

Tabela 4; Cronograma de atividades inicial planejado, com orientação na minha chegada em Lisboa

		NOV	DEZ	JAN	FEV	MAR	ABR	MAI	JUN
PARTICIPAÇÃO EM CURSOS E DISCIPLINAS	Seminários do projeto "TransUrbArt"	X	X	X					
PARTICIPAÇÃO EM ATIVIDADES DE GRUPOS DE PESQUISA	- Rede Luso-Brasileira de pesquisa em Artes e Intervenções Urbanas (RAIU) - Rede Todas Artes - GT de Cultura Visual da SOPCOM (Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação)		X	X	X	X			
LEVANTAMENTO E REVISÃO DE LITERATURA	- Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais da Universidade Nova de Lisboa (CICS-NOVA) - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa				X	X		X	
REALIZAÇÃO DE TRABALHO DE CAMPO	- Galeria de Arte Urbana (GAU) - Câmara Municipal de Lisboa	X	X	X	X	X	X	X	X

No que se refere ao objeto empírico propus acompanhar artistas urbanos de primeira geração em Lisboa, o que posteriormente descobri chamar-se de "Escola de Carcavelos". Durante os primeiros meses busquei entrar em contato com estes artistas históricos como Vilhls, Nomen e o brasileiro Utopia. Após alguns contatos iniciais percebi que deveria trilhar outros caminhos após e-mails como estes que recebi de Nomen

"Boa Noite, Junior.

Grato pelo contacto, infelizmente não tenho tempo na minha atarefada vida diária para tal,

Desculpa,

Abraço

Nuno Nomen

Melhores Cumprimentos"

A resposta do renomado grafiteiro português gerou alguns conflitos internos e uma busca por outros percursos possíveis para a pesquisa na minha estadia em terras

portuguesas¹⁰⁸. Depois de um tempo, com a orientação por Skype com Ana Luiza¹⁰⁹, com as conversas com Ricardo, percebi que o meu processo inicial foi de tentar “impor” o modelo etnográfico que realizava com artistas urbanos em Porto Alegre. Minha ideia inicial sempre foi acompanhá-los pela cidade em seus momentos de pintura, perceber as dinâmicas narrativas e a forma como se apropriavam dos espaços. De certa forma idealizava um momento etnográfico no qual dialogasse com meus interlocutores portugueses sujos de tinta, caminhando pelos bairros históricos. Essa idealização, representada por uma espécie de reprodução de modelo do que realizava inicialmente no doutorado, foi difícil de ser transformada. Minha auto aceitação de que as coisas não seriam bem assim demorou algum tempo.

Isto foi tema de muitos cafés de orientação que tive com Ricardo na Universidade Nova de Lisboa (UNL). Nesse momento, por volta de janeiro, Ricardo me falou do seu desejo de pesquisar os impactos do Projeto Muro, um festival organizado pela GAU, em bairros sociais, relativamente distantes do centro da cidade. Nosso objeto principal aqui era que eu conseguisse uma entrevista com Hugo, um importante agente público da GAU que teve participação na produção do Festival Muro em bairros sociais de Lisboa. Então agora nossa nova estratégia para minha pesquisa em Portugal era acompanhar “impactos” de grandes projetos de muralismo urbano em bairros pobres.

Essa análise se tornou factível por: I) Possibilidade de entrevista com as principais referências no Festival Muro desde de sua primeira edição em 2016 no Bairro de Padre Cruz, e sua segunda Edição em 2017, no bairro Marvila; II) Caminhadas etnográficas nesses bairros que já tinham suas empenas pintadas há cerca de dois anos e percepção dos possíveis processos de turistificação¹¹⁰; III) A ocorrência de uma terceira edição do Festival Muro, agora no bairro Lumiar, marcada para o fim do mês de maio de 2019, quando ainda estaria em Lisboa; IV) Possibilidade de caminhar por outros bairros além do centro, fazendo um processo de descentralização da pesquisa.

Foi a percepção destas condições de execução e a curiosidade etnográfica sobre “como estariam os bairros” que me convenceram a renovar minhas inspirações de pesquisa

¹⁰⁸ Não deixei de lembrar nesse momento da famosa ideia de Geertz de que a arte fala por si, não precisando que alguém fale por ela. Segundo este autor “artistas sentem isso mais do que ninguém. A maior parte deles considera o que foi escrito e dito sobre sua obra, ou sobre uma obra que admiram, quando muito, irrelevante e, no mínimo, uma distração que os afasta de seu trabalho. (Geertz, 2012, p. 142)

¹⁰⁹ A professora Ana Luiza por diversas vezes me acompanhou através de chamadas de vídeo e esteve interessada em todo meu processo de pesquisa em Portugal.

¹¹⁰ Aqui a pesquisa de Otávio Raposo é referência sobre a Quinta do Mocho sempre foi uma referência.

que agora se deslocavam do acompanhamento de artistas e de suas práticas do espaço (De Certeau, 2003) para uma análise do Ariel Gravano chamou “etnografias barriales” (2002). A transposição de um modelo para outro foi um processo significativo nessa trajetória de pesquisa na qual tive que me repensar não só teórica e metodologicamente, mas enquanto sujeito estrangeiro em Portugal, que agora centrava minha atuação nas dinâmicas de bairros de classe popular. Nesse sentido comparo minha experiência com a de Glória Diógenes que também realizou caminhadas na sua pesquisa sobre temas das artes urbanas em Lisboa

Tal qual pontua Agier (2011), o campo relativo ao trabalho etnográfico é constituído pelas relações que podem ser possíveis, relações interpessoais movimentadas pelo próprio investigador. Minhas caminhadas diárias na referida zona histórica de Lisboa possibilitaram-me divisar “uma curiosa tela pictórica com reiteradas mutações” (Diógenes, 2015, p. 539).

Dito isto, incluo neste primeiro capítulo sobre essa experiência de pesquisa em Lisboa duas dimensões. A primeira está ligada à memória do *graffiti* em Portugal e ao percurso da Galeria de Arte Urbana enquanto instituição pública. A segunda, baseada no “sonho de etnografar”, diz respeito à experiência de acompanhar caminhadas turísticas sobre a *street art* nas regiões históricas e centrais de Lisboa, como o Bairro Alto, a Graça e toda a Baixa Pombalina. No próximo capítulo descreverei com a dedicação devida a vivência de pesquisa que tive nos bairros sociais de Lisboa, deixando para este primeiro uma contextualização maior da pesquisa e a descrição de uma experiência etnográfica.

Trajetos das intervenções urbanas em Portugal

As cores das fachadas de Lisboa têm sido fruto de controvérsias há bastante tempo. Em um texto de Eduardo Rodrigues de Carvalho sobre “O colorido dos prédios de Lisboa”, de 1949, já podemos perceber o quanto há uma preocupação e uma admiração estética pelo que se vê estampado no campo de visualidade da capital portuguesa. No raro exemplar da Revista Municipal de Lisboa, encontrado por mim no arquivo da cidade, há um depoimento do pintor Martins Barata sobre “As cores de Lisboa” (1949), segundo o artista

O pintor que pinte Lisboa quase sempre se interessa pelos primeiros planos: por isso chamam, com razão, de Lisboa como cidade modesta e provinciana. Nesse ponto - e ainda noutros - eu estou de acordo com a pequena epidemia de “cólera” aqui levantada contra a grande epidemia da “febre amarela” que atacou as fachadas de toda a cidade. A cidade está triste e feia. Mas qual o remédio? (Revista “O Olisipo” de 1949 que teve como tema “depoimento dos amigos de Lisboa”)



Imagem 49: Grande Mural que representa a luta política em Portugal no pós revolução democrática.

Fonte: © CML | DMC | ARQUIVO MUNICIPAL DE LISBOA, Colecção Neves Águas, PT/AMLSB/NEV/001053, 01-01-1977

Como é claro nesse pequeno trecho antigo, a crise, a divergência e as contravenções de opiniões sobre a visualidade nas paredes da cidade não parece ser nova. O debate sobre a arte pública na cidade de Lisboa, especialmente, é algo histórico que daria por si só uma tese. A dissolução do regime salazarista e a engrenagem de um regime democrático também teve grande impacto na estética urbana da cidade. Não restam muitas dúvidas das articulações e inspirações que a Revolução dos Cravos teve com o Maio de 68 e, de certa forma, as inscrições nas paredes lisboetas já fazem parte de um arsenal histórico de imagens que chegaram a mim através do belo trabalho de pesquisa em acervo realizado pela Galeria de Arte Urbana.

São várias as referências sobre a antiguidade da prática artística no espaço público em Portugal. A “arte da calçada” data do século XIX (Bairrada, Monteiro, Cabral, Dos Santos, 1985), a aparição dos azulejos nas fachadas dos prédios que vêm desde o século XVIII (Santana, Sucena, 1994), as práticas de vandalismo em meados da década de 1970 e da luta política contra a ditadura de Salazar (Cruzeiro, 2004). Já o primeiro festival de *graffiti* em Lisboa aconteceu na região de Oeiras em 1986 culminando com o processo de americanização da prática na cidade portuguesa que, em 1994, é escolhida como capital europeia da cultura.

Segundo Fradique (2003) não há como dissociar o *graffiti* da música Rap em Portugal, e mais especificamente em Lisboa. O modelo nova-iorquino de *graffiti* só chega em Lisboa em meados da década de oitenta, a partir da globalização de mídias em VHS dos filmes já tratados no capítulo três deste trabalho, assim como de revistas sobre o assunto. Logo, o

ato de pintar na rua esteve essencialmente vinculado, pelo menos nos primeiros anos do *graffiti* lisboeta, ao ato de estar presente e formar-se no campo cultural do Hip Hop.

Nessa breve história, como relata Lúcia Ferro (2016), dentre tantos artistas, espaços e momentos não podemos não deixar de citar a Escola de Carcavelos, as linhas de comboio de Sintra e Cascais e eventos como a Expo 98. Sobre a primeira escola de *graffiti*, que bebe da tradição americana e nasce na escola secundária de Carcavelos (Linha Cascais), os artistas urbanos Youth, Nomen e Mosaik pintam desde o início da “fundação” do *Graffiti* em Portugal, e são atualmente considerados como os pioneiros. Como já dito, tentei inúmeras vezes o contato com estes artistas, em suas redes sociais e sites. Não obtendo sucesso trago a narrativa do que li e do que outros me contaram sobre os pioneiros do *graffiti* na região.

A tradição de pinturas de comboios é uma continuidade da tradição americana que os lisboetas mantiveram, principalmente no início da década de noventa¹¹¹. As linhas de Sintra e Cascais foram os dois grandes alvos destas intervenções formando legiões de jovens *writers* identificados com o local de morada e estabelecendo, muitas vezes, uma disputa jocosa entre estes dois grandes eixos e mobilidade da capital portuguesa. Há uma diferença entre “metrô” e “comboios” que eu mesmo tive dificuldades de entender nos primeiros meses em Lisboa. Os primeiros ligam toda a cidade, principalmente à área sua central. Muitas estações foram construídas na década de noventa e esse acontecimento aparece relatado em algumas narrativas que versam sobre a melhoria de vida nos bairros sociais. Já os comboios parecem ser mais históricos, pois ligam áreas mais longínquas à Lisboa. Quando falamos da memória do *graffiti* aqui estamos a falar especialmente dos comboios, pois estes historicamente marcam a mobilidade de áreas mais pobres da região central lisboeta.

Para o grafiteiro LS, de Marvila, que é um dos artistas que consegui entrevistar, a linha de Sintra foi uma inspiração pra muitos jovens escritores urbanos de classe baixa por passar por muitos bairros sociais.

O *graffiti* a sério está na linha Sintra, não na de Cascais. Não chega a ser uma briga, é diferenciado. Uma é linha de bandidagem outra é uma linha de vertentes, como se diz. A linha de Sintra apanha os bairros sociais, e a Linha de Cascais apanha as praias, um bairro outro mais pobre.

¹¹¹ O grafiteiro UBER marca a partir dessa altura dos inícios da década de noventa um “processo de americanização” do *graffiti* lisboeta. (Ferro, 2016. Pag. 96)

A primeira loja de *spray* da cidade tem sede no Bairro Alto foi aberta em meados da década de noventa. A partir da abertura da loja e do conseqüente processo de comercialização do *graffiti*, em conjugação com popularização de dispositivos técnicos e internet, começa a valorizar-se muito a *tag* em detrimento dos murais. Em verdade o Bairro Alto, com um histórico de abrigar os jornais e a camada intelectual da cidade, sempre foi um epicentro da criatividade na capital portuguesa e o que se vê a partir dos anos 2000 é uma super explosão de intervenções urbanas, como a *tag*, nas paredes do bairro (Costa, 2014).

No percurso da história do *graffiti* em Portugal cabe dizer que o português Antônio Ferreira, comissário executivo da Expo98¹¹², decidiu designar “Arte Urbana” às intervenções de carácter artístico no então território urbano. Este facto originou o crescente uso do termo Arte Urbana, que tomou a designação como referente de algo novo, de forma distinta da escultura pública e de alguma maneira mais próxima à Arte Pública. Aqui podemos fazer um paralelo dentre a construção deste conceito em Portugal com o de “Grafite” no Brasil: os dois surgem de uma necessidade de diferenciação léxica do legal e do ilegal por parte dos poderes públicos. Portanto, como refletido no capítulo cinco, é interessante pensar nas gêneses e nos agenciamentos que a ideia de *graffiti* começa a ter quando se torna politicamente aceitável, e, mais que isso, fazer parte do planejamento urbano das cidades.

Talvez a Expo 98, evento no qual muitos grafiteiros pintaram, tenha sido um dos primeiros gatilhos no entendimento de que as intervenções artísticas urbanas na cidade mereceriam um outro olhar mais cuidadoso do estado. Um olhar que poderia gerar rendas através da produção de murais e do conseqüente fomento ao turismo. Segundo Pedro Soares Neves, que era um dos artistas que participou da Expo 98, o evento foi um divisor de águas no olhar do estado sobre estas práticas marcadas por sua ilegalidade.

¹¹² A Expo 98 foi um evento em comemoração ao 500º aniversário da descoberta da Rota dos Índias Orientais de Vasco Gama. O local da exposição situa-se na margem oriental da frente do Tejo, na actual freguesia do Parque das Nações que foi completamente reabilitada, redesenhada e descontaminada para se tornar uma nova centralidade de Lisboa, seguindo as recomendações do plano de reabilitação.

A Expo 98 foi evento histórico para as questões de cultura em Portugal. Eu e outros grafiteiros pintamos o palco, enquanto que esse estava a receber atrações internacionais. Este evento se deu em paralelo com tudo uma política de desenvolvimento urbano que estava a acontecer, como a construção de novas estações de metro, a estabilização de novos bairros sociais, etc. Enquanto isso Bairro Alto continuava a ser alvo de muitas intervenções de caráter ilegal. Foi nesse sentido que muitos grafiteiros foram convidados pela administração municipal para lá estar e pintar. Depois disso começaram surgir muitas outras oportunidades, principalmente no Bairro Alto, para que se pintasse de forma legal e comissionada. Fato que não rompeu com a criminalização de práticas ilegais, que continuo e continua acontecendo.

Street Art como ferramenta de desenvolvimento territorial: a criação da Galeria de Arte Urbana (GAU)

A partir dos inícios dos anos dois mil há uma espécie de virada que denomino aqui de “criativo-institucional” baseada em transformações políticas de caráter econômico, cultural e urbano em grandes centros históricos das capitais e também em bairros distantes dos centros marcados pela (des)industrialização. Nota-se um aumento de atividades gerenciadas pela câmara municipal de Lisboa relacionadas ao *graffiti*, havendo mais convites para pinturas legalizadas. Nesse momento começam a acontecer disputas internas dentro do campo cultural heterogêneo do *graffiti* sendo que “por um lado havia alguns *writers* pintavam só nas ruas, tomando o *graffiti* como uma prática desviante, por outro haviam aquelas que agora tinham a possibilidade de adentrar uma carreira artística, comercializando os produtos da sua atividade” (Ferro, 2016, p. 97)

A virada do século em Lisboa representou uma aproximação e um fortalecimento das indústrias culturais e da chamada economia criativa (Florida, 2002). Nesse momento a *Street Art* (Soares Neves, 2017) começa a ser vista como uma ferramenta institucional interessante que pode ser um serviço de promoção territorial e turística. O documento de visão estratégica, Lisboa 2012, é a favor da cultura como alavanca para o desenvolvimento urbano em Lisboa, através do incentivo a ações criativas e culturais, de inovação e valorização de espaços culturais (CML, 2005). Mas o que a arte urbana tem a ver com isso? Segundo Max Rosseau (2008) “nas perspectivas criativas e culturais, a arte de rua institucionalizada é considerada em sua capacidade de criar uma atmosfera urbana particular, artística, que atrai pessoas com poder de compra a estes territórios”. Neste sentido a arte urbana aparece nas

políticas de estado como um modelo alternativo no fomento de cultura e desenvolvimento urbano (Grondeau, Pondaven, 2018)

Já que estamos a relacionar arte urbana, turismo e desenvolvimento urbano não podemos deixar de falar de uma consequência tão polêmica, controversa e real nas capitais contemporâneas: a gentrificação. Em verdade vou deixar para me aprofundar mais sobre esse tema no último capítulo deste trabalho, mas o que é interessante aqui é a percepção de como a arte urbana participa deste processo. Uma das respostas possível a pergunta “onde a arte urbana se conecta com a gentrificação?” é a de que arte urbana é uma rica criadora de identidades estéticas reconhecíveis para um bairro. Ela dá imagens e uma decoração específica, planejada e financiada para fins de reforço de uma imagem desejada para uma região. Os financiadores da arte urbana, seja o estado, seja a iniciativa privada (ou uma articulação dos dois), geralmente buscam vender uma estética atraente para o lugar, como vimos na etnografia das práticas de legalização do grafite na cidade de Porto Alegre. Assim, por caminhos diversos essa relação de financiamento pode gerar além de um embelezamento estético, um aumento do custo de vida em uma determinada espacialidade, tendo como consequência um possível processo de gentrificação.

Se há um consenso na cidade de Lisboa é de que os bairros históricos passaram por um processo de turistificação (Campos, Sequeira, 2017) e consequente gentrificação, há outro de que a arte de rua clássica, ilegal, efêmera, não comissionada, permaneceu como forma de crítica aos processos de legalização. Vejamos como a arte urbana, ou a *street art* como os gestores do estado convencionam chamar, é o campo de visibilidade das políticas urbanas, seja das suas aplicações, seja das suas resistências. Neste sentido o Bairro Alto é um caso fatídico de todo este processo, pois como disse Hugo, um agente da Galeria de Urbana, “havia uma necessidade de resposta do estado frente ao que acontecia visualmente no bairro”.

Todo este processo marcado pela articulação entre a economia criativa e o desenvolvimento cultural e urbano teve o espaço do Bairro Alto como um primeiro laboratório, digamos assim, de como as práticas de legalização do *graffiti* se desenvolveriam. Dentre as medidas frente ao acúmulo de intervenções aí presentes podemos pensar em dois caminhos. O primeiro foi o da repressão, que teve como modelo o que foi feito na cidade Barcelona, o que incluiu limpeza das paredes, campanhas anti tags, testes de pinturas anti *graffiti*, vigilância, maiores multas a quem pintasse, etc. Por outro lado, conjuntamente com

tais práticas, aconteciam gradativamente medidas mais “inovadoras”, “inclusivas” e “abrangentes” (Grondeau, Pondaven, 2018) como a criação de grandes espaços para pensados para pintar, como um conjunto na Calçada da Glória.

É nesse contexto que a Galeria de Arte Urbana (GAU) é criada em 2008¹¹³ como um dispositivo estatal que pensa a gestão da arte urbana na cidade, e a estetização dessa cultura alternativa, propondo criar um ambiente reconhecível associado aos conceitos de criatividade urbana. Segundo Pedro Costa¹¹⁴ e Ricardo Lopes (2015) isso se dá pela busca de um “desenvolvimento urbano alternativo” no qual as atividades criativas e culturais têm um papel fundamental. E assim, buscando por um lado erradicar a potência das manifestações urbanas ilegais nas paredes do Bairro Alto, e por outro desenvolver urbanisticamente, culturalmente e economicamente este espaço, que nasce a GAU.

Segundo Sílvia Câmara, uma das primeiras coordenadoras da Galeria de Arte Urbana (GAU), logo nos seus primórdios em 2008, a criação desse equipamento público teve inspirações locais, visto a qualidade dos artistas que viviam e interviam em Lisboa, e globais tendo a vista que havia uma demanda por uma mudança de perspectiva sobre as políticas urbanas que só criminalizavam as práticas de intervenção urbana.

Pra mim era muito claro que era necessário trazer um grupo de artistas e discursos que fossem absolutamente inovadores na cidade. Por outra era claramente perceptível que Lisboa já tinha estes artistas com uma maturidade considerável, apensar de novos. Então caberia a GAU dar uma estrutura para estes artistas, de casa ou de fora, trabalharem. Contudo havia um preconceito muito forte relacionado as práticas de arte urbana, pois os *writers* eram vistos como aqueles que vandalizavam a cidade. Então um dos objetivos das GAU, e continua sendo até hoje, é mudar um pouco essa visão e dignificar as condições de trabalho desses artistas. Eu acho que o mundo esperava esse tipo de estratégia das capitais. Não dava mais só pra punir. Não era aceitável. Pra mim ficou muito claro que Lisboa precisa mudar e tinha que se abrir a isto.¹¹⁵

A resposta a uma “necessidade de intervenção” é o que fomenta a construção de um órgão dentro da câmara de Lisboa, segundo o já citado Hugo (coordenador da GAU em 2019). Quando consegui uma entrevista com ele, me deslocuei até o setor de patrimônio do município. É notável que toda esta articulação na criação de um órgão público também faça

¹¹³ A GAU é produto de articulações entre iniciativas que já ocorriam no Bairro Alto antes de 2008, como a “Visual Street Performance” que é um movimento feito pela LEK Crew que tinha como seus membros vários artistas renomados atualmente, principalmente Vihls.

¹¹⁴ Durante minha estadia em Lisboa tive a oportunidade de conversar em vários momentos com o Prof. Pedro Costa o que representou momentos de rico aprendizado sobre as transformações urbanas em Lisboa.

¹¹⁵ Essa fala foi feita no dia do lançamento do livro “Artes(s) Urbanas(s)” em 2020.

parte de um rol de estratégias em defesa do patrimônio¹¹⁶, fazendo sentindo o local onde a GAU está alocada na divisão administrativa da câmara.

Segundo Hugo a GAU nasce enquanto uma “estrutura de resposta”, pois todos os envolvidos como moradores, artistas, pequenos empresários, gestores públicos, buscavam uma solução para o que acontecera no Bairro Alto. Hugo diz que

Isto obriga-nos a pensar na coisa e a olhar para estes artistas e perceber que, por um lado, há uma intervenção ilegal na cidade, mas que há possibilidade de haver uma intervenção legal. Foi então este caminho que nós tomámos, que é: então se queremos uma intervenção legal, de que forma é que podemos responder a estes anseios? A primeira fase foi isto, o Bairro Alto (com a Calçada da Glória) como estrutura de resposta...Há uma limpeza bruta de tags no Bairro Alto e a construção na Calçada da Glória como primeiro factor de resposta à necessidade de intervenção e, por outro lado, há também o desenvolvimento de algumas iniciativas da GAU, par a par com algumas iniciativas que não eram da Câmara, como por exemplo as grandes intervenções em altura pelo projecto Crono. O projecto Crono faz a pintura na Fontes Pereira de Melo, onde são convidados Os Gémeos, o italiano Blu e o espanhol Sam3.(Entrevista concedida em Janeiro de 2019)

Desde então foram muitos os projetos da GAU em diversos locais das regiões centrais, menos afastadas. Esta foi uma marca do órgão até 2013. Os primeiros projetos desenvolvidos são de pequena escala, em determinados territórios, com uma linguagem muito ligada a graffiti como por exemplo a pintura de vidrões (projeto Reciclando o Olhar), a pintura dos caminhões do lixo, as comemorações do 25 de Abril, o Festival Todos ou os Dias do Desassossego. Todas estas atividades foram relatadas por Hugo com muito orgulho e integrantes de uma trajetória que tinha um destino certo: a descentralização. As demandas que estavam sendo feitas, desde meados de 2008, para gestão das intervenções urbanas, artísticas ou não, muito vinculadas à ideia de desenvolvimento cultural e territorial agora tomava uma nova “cor”, para usarmos um termo contextual. Um resultado deste processo é que Lisboa, gradativamente, se tornou um polo de referência global para o *graffiti*. Em dado momento todo o grafiteiro do mundo gostaria de deixar suas marcas nos muros de Lisboa, e isso era relativamente fácil de se operacionalizar legalmente. O site da GAU¹¹⁷ é instrutivo para tal, sendo o órgão faz um serviço de levantamento de localidades possíveis a serem pintadas legalmente. Isto é constantemente atualizado através de uma interlocução dos

¹¹⁶ O discurso patrimonialista faz parte da narrativa da GAU no sentido de deixar expressamente clara a visão contrária a intervenções ilegais que danifiquem o patrimônio edificado da capital portuguesa.

¹¹⁷ Site da GAU: <http://gau.cm-lisboa.pt/galeria.html>

agentes deste aparelho estatal com moradores e espaços públicos e privados na região central da cidade.

Até meados de 2015 a trajetória da GAU é marcada por esta atuação nas regiões turísticas de Lisboa, e continua assim sendo até hoje. Porém houveram políticas de descentralização da ação da GAU através do que chamaram de “Festival Muro”, que acabará sendo o foco do meu interesse etnográfico a partir de fevereiro de 2019. Entretanto, nos meus três primeiros meses de estadia na cidade busquei fazer uma etnografia da GAU e das atividades de turismo voltadas a *street art*, que não estavam vinculadas diretamente a esta organização e, às vezes eram até avessas a ela.

É sobre a percepção destes conflitos e o relato de um acompanhamento etnográfico junto a uma “micro empresa”, se assim posso chamar, que realiza caminhadas pela *street art* de Lisboa que gostaria de descrever. Se há algo de encantador na etnografia é a instrumentalização que ela dá ao antropólogo para perceber no nível cotidiano da vida como se manifestam questões de políticas globais, como é o tratamento dado à Arte Urbana em Lisboa. Acredito que toda contextualização histórica clame por boas etnografias. Em uma relação de reciprocidade intelectual o ato de contextualizar e o ato de etnografar podem se relacionar criativamente, e é isto que busco trazer aqui.

Como segunda dimensão e encerramento deste capítulo trago duas experiências de acompanhamento que tive a oportunidade de realizar nos primeiros meses que estive em Lisboa. A primeira diz respeito ao feliz encontro que tive com o artista urbano porto-alegrense Jota Pê. Jota, como gosta de ser chamado, foi realizar o sonho de pintar em Lisboa e conto como tive a possibilidade de acompanhá-lo desde os momentos iniciais. A segunda experiência é a de uma caminhada, entre tantas, que realizei junto ao coletivo “Yes You Can Spray” me colocando na posição de fotógrafo e pesquisador interessado no tema. As duas experiências se articulam de inúmeras maneiras, principalmente pela conexão que a produção de imagens no campo possibilita. A descentralização urbana ainda não era algo que visava dedicar minha atenção, logo estes são relatos de experiências iniciais de um antropólogo (ainda meio perdido) que vivia seus primeiros meses em Lisboa.

De Porto Alegre à Lisboa: etnografia da transnacionalização da *Street Art*

Quando fiquei sabendo que, de fato, faria um período de estudos em Lisboa contei a novidade a muitos interlocutores do campo do *graffiti* em Porto Alegre. Expliquei que iria pesquisar um órgão público voltado para questões de arte urbana e que, pelo que tinha entendido, havia possibilidade de lá pintarem se porventura fossem a Portugal. Desde de cedo na pesquisa já tinha percebido o significado da cidade de Lisboa para estes artistas. Muitos já haviam pintado lá, como Celo Pax. O artista criador dos “monstros dentuços”, personagem urbano reconhecido na cidade, disse-me que hoje todos os artistas do mundo querem pintar em Lisboa, pois se tornou um dos maiores polos de arte urbana do mundo.

De certa forma minha ida ao doutorado sanduíche em Portugal se mostrou um certo “atrativo a mais” para estes artistas irem pintar lá. Contar com um conhecido na cidade que articulasse os locais de pintura facilitaria a vivência e o fazer artísticos deles na cidade. Quando cheguei em Lisboa caminhei durante horas e horas fotografando e buscando tirar uma impressão geral do que havia estampado nos muros. Celo Pax havia me dito que pintara perto da Escadaria das Graças e desde então tomei como missão pessoal achar o *graffiti* que Celo havia feito. Mas já houvera passado mais de um ano, será que ainda estava lá? Durante algum tempo me comuniquei por *whatsapp* com o artista, eu em Lisboa, ele em Porto Alegre, buscando reconhecer o local exato da pintura. As referências que Celo me dava pareciam não existir mais, falou em “um beco” perto da escadaria, coisa que nunca vira. O fato de eu viver próximo a região (após o mês de janeiro) facilitou essa busca, mas o encontro com *graffiti* de Celo parecia algo distante.

Ainda lembro de um sábado de sol na capital de lisboeta no qual fui ter um encontro com um colega de doutorado sanduíche em uma padaria próxima a estação de metro do Martim Moniz. Neste caminho, depois de adquirir o viciante costume de ter uma educação atenta, algo talvez ingoldiano, para com os muros da região, percebi uma pintura azul com elementos arredondados amarelos em um local que mais parecia um estacionamento. Me aproximei e ao me aproximar dos elementos visuais de um monstro dentuço, já defasado pelo tempo, se tornaram reconhecíveis pra mim. Enfim, achara o *graffiti* que Celo Pax fez há pelo menos um ano atrás e ainda estava lá, corroído pela ação do tempo, “atropelado” por outros *graffitis* e tapado pelos veículos que estacionam a frente.

Achar o *graffiti* de Celo foi algo importante no momento. Como se houvesse nesse achado uma conexão com Porto Alegre. Como se agora, depois de ver os monstros dentuços em Lisboa, percebesse que fazia sentido eu estar ali, enquanto pesquisador. Em verdade o que percebi nesse momento foi a transnacionalização da arte urbana materializada, e isso me afetou enquanto tema de pesquisa. Após esse achado obviamente tirei uma foto com meu celular e mandei imediatamente para Celo que lamentou terem apagado boa parte do trabalho que ocupava um muro inteiro, mas ficava feliz que ainda tinha um pedaço de sua obra por lá.

Outro artista porto alegreense que entrou em contato comigo (via Facebook) quando estive em Lisboa foi Jota Pê, parceiro de Celo Pax na *crew Pax Art*. Jota, como gosta de ser chamado, estava realizando o sonho de pintar na Europa, me disse que já tinha feito isto uma vez, e que agora iria fazer coisas maiores. Dentro de sua agenda de viagens reservou alguns dias para Lisboa, sendo que me procurou para “agilizamos um lugar pra pintar”. Falei com ele da GAU, mas o mesmo achou o processo muito burocratizado, e como havia pressa nessa organização mandei mensagem a Véronique (a apresento nas próximas páginas) perguntando de algum espaço para pintura.

Este “achar um lugar para pintar” poderia ser feito de muitas formas. A forma mais institucionalizada seria o contato com a GAU, que não sabíamos quando responderia. No site desta organização pública há uma aba denominada “onde pintar” no qual indica vários locais da cidade possíveis para realização de pinturas de média e grande escala. Junto a estas indicações urbanas há a seguinte alegação

Apresentar à GAU do Departamento de Património Cultural uma proposta de intervenção, compreendendo:

Memória descritiva, com menção a:

- Local pretendido (morada, planta de localização, fotografia);*
- Caracterização da intervenção (motivos, paleta, materiais a utilizar);*
- Data prevista para a execução da obra;*
- Pequeno portfólio pessoal, contendo os trabalhos mais significativos (ou link para site, onde possam ser vistos);*
- Maqueta da obra a executar (esboço).*
- Simulação visual (fotomontagem), que deixe antever como será o resultado final, com a integração da obra no local*

(Site da GAU Acessado em Março de 2019)

Tal burocratização de um processo tão informal como fazer uma arte em algum muro desmotivou Jota a irmos por esse caminho. Nesse sentido a GAU se mostrou um aparato do estado de difícil e de demorado diálogo no qual a necessidade de projeto e tempo inviabilizam essa pintura legalizada pela câmara municipal. Véronique já havia alertado para isto em algumas das caminhadas que realizei com ela nos tours de arte urbana.

Muitos artistas não tem paciência com a GAU e por isso me procuram. Como caminhamos muito pela cidade sabemos onde se pode pintar legalmente, sem problemas, e tentar se aproximar a ideia do *graffiti* que é informal e efêmero. Muitas vezes os artistas pintam junto com os turistas que estão caminhando comigo, marcamos no mesmo horário e é muito legal.

Certamente o percurso para conseguir pintar em Lisboa pode ter vias mais informais e é essa possibilidade que Véronique e sua organização de tours pelos *graffitis* da cidade dão a possibilidade. Sendo assim eu e Jota desistimos do modelo proposto pela GAU e criamos um diálogo com Véronique através de um grupo de *whatsapp*. Marcamos o dia da pintura no mesmo dia do *tour*. A ideia era que a Calçada da Glória e seus miradouros fossem o último ponto da caminhada que partia às 10 horas da manhã e chegaria na região por volta das 13h horas.

Um dia antes fui com Jota à loja Montana comprar *sprays* aproveitando para conversar sobre como andava Porto Alegre. Depois disto, combinamos as 8 horas nas escadarias da Glória, pois Jota precisa começar a pintar cedo para o *graffiti* estar praticamente pronto às 13 horas quando o grupo de turistas chegassem com Véronique. Chegando o dia percebemos que haviam muitas escadas e espaços possíveis de pintura na região, sendo que Véronique, antes de encontrar os turistas, foi ter conosco para dizer o local exato. Se tratava de um grande espaço ao lado do início das escadarias de quem desce do miradouro para o bairro. Jota ficou feliz com o espaço e disse que ia dar mais trabalho do que imaginava. A partir daí começou a pintar. Acompanhei todo o processo fazendo fotografias, trazendo um café e posteriormente umas cervejas, pois o dia esquentou.

Quando era por volta de meio-dia a pintura já estava quase pronta. Muitas pessoas passavam e perguntavam o que estava sendo pintado. Jota optou por fazer seu desenho clássico que se trata de uma mulher com inspirações egípcias que desenrolava seu corpo através das escadas. Segundo Jota “a mulher desce junto” acompanhando a descida de quem caminha por ali. Pude fazer muitas imagens boas, pois além de Jota ser um ótimo

parceiro de pesquisa (visualmente falando) o dia estava bom e haviam muitas situações dignas de serem fotografadas, como a de um senhor de costas subindo as escadas com sua bengala passando pelos *graffitis* da região, um encontro do velho com o novo.



Imagem 50: As escadarias da Graças são alvo de intervenções urbanas. Fonte: Acervo José Luís Abalos Júnior

Depois dos turistas visitarem a região, Jota preparou alguns Stencils nos quais as pessoas poderiam intervir também na obra. Retângulos possíveis de serem colocados nessa mulher desenhada, o que gerou um processo lúdico de interação dos turistas com sua arte. Depois de terminado Jota me agradeceu pela parceria e afinamos relações para que, quando eu voltasse a Porto Alegre, pudéssemos dar mais uns “rolês” pela cidade.



Imagem 51: Nas imagens acima Jota, artista porto-alegrense, intervém nas escadarias da Glória em Lisboa. Fonte: Acervo José Luís Abalos Júnior

As cores da Turistificação

Como já relatado, a minha experiência de pesquisa em Lisboa, nos seus primeiros meses, se deu baseada no que Cornelia Eckert e Ana Luiza Carvalho da Rocha chamam de Etnografia de Rua (2013). Essa experiência de caminhar pela cidade, enquanto percurso metodológico, fez-me conhecer Lisboa nos seus (des)caminhos (Diógenes, 2015; Campos & Sequeira, 2019). As várias vezes que me vi perdido entre lombas (termo desconhecido dos Lisboetas e brasileiros ao norte), escadarias, becos, percebi que aí se encontram tags, adesivos, murais, que me surpreendiam enquanto um curioso. Neste sentido era necessário perder-se para encontrar elementos da minha investigação.

Conversando com Ricardo Campos sobre estas experiências de caminhar pela cidade, em algumas ele me acompanhou. Falou-me de Véronique, uma estudante belga que vivia em Lisboa e realizava percursos de arte urbana com turistas interessados. Ricardo já havia orientado Véronique em alguma situação de pesquisa da mesma, fato que me deixou ainda mais curioso para conhecê-la. Logo, procurei o contato dela, que era amiga de Ricardo, na rede social Facebook. Adicionei seu perfil e mandei um recado demonstrando meu interesse em caminhar com ela, descobrindo que havia uma organização pensada pela mesma chamada “Yes You Can Spray”. Véronique foi muito gentil e me convidou para as caminhadas abertas que fazia todas as quartas de manhã, as 10h e 30 minutos com saída da Praça do Martim Moniz.



Tendo a rua como espaço de experiência etnográfica e visual, em uma manhã de dezembro de 2018, juntei-me à caminhada turística organizada por Véronique. Havia um grupo de estudantes de uma escola de artes em Madrid e seus professores. Estava equipado com minha câmera nova e projetei testá-la junto a caminhada produzindo imagens para o ensaio visual que aqui apresento. Pude, durante cerca de 3 horas, percorrer com estes jovens as ruas da cidade, acedendo ao seu olhar sobre uma cidade que para eles é desconhecida – e para mim estava em fase de descoberta.

Imagem 52; Evento feito para turistas participarem das visitas guiadas em Lisboa. Fonte; acervo José Luís Abalos Júnior



Imagem 53: A região do Cais Sodré é alvo de intervenções ilegais.
Fonte: Acervo José Luís Abalos Júnior

Após a reunião do grupo, seguimos para a zona do Cais do Sodré, entre o rio e a linha do comboio, onde Véronique mostrou os murais do coletivo brasileiro “Bicicleta Sem Freio” de Jacqueline de Montaigne, cobrindo as fachadas de antigos armazéns. Véronique chamou a atenção para o contraste entre estes murais tão cuidados e as intervenções de *graffiti* nos comboios, na linha mesmo ao lado – imagem perfeita do que é englobado pela expressão ‘arte urbana’: de um lado, intervenções comissionadas e tecnicamente elaboradas, e de outro, as intervenções abrasivas e rápidas do *graffiti*.

Parámos na Montana, loja de latas de *spray* com um papel central na história do *graffiti* em Lisboa. Começou sendo um espaço no Bairro Alto onde os writers iam comprar as suas latas, servindo também como ponto de encontro e galeria. Em 2016 mudou-se para o Cais do Sodré, partilhando espaço com a *art store* da galeria *Underdogs*. Trata-se de um espaço que não só vende latas e outros materiais para *graffiti*, como também objetos artísticos de artistas de arte urbana, e ainda um café com uma esplanada sobre o rio. O percurso desta loja espelha o da arte urbana: de espaço destinado aos ‘iniciados’ no *graffiti*, a lugar que pretende acolher qualquer pessoa, aproveitando o afluxo de turistas à cidade.

Aqui, Véronique chama a atenção para a parede onde estão expostas imagens das intervenções que a galeria *Underdogs* promove pela cidade. Os estudantes do grupo aproveitaram para comprar materiais para pintura, bem como livros sobre arte urbana e *graffiti*. O grupo seguiu para a zona dos bares do Cais do Sodré, e, cruzando-nos com outros grupos turísticos, percebi que a Lisboa da arte urbana é mais uma de tantas Lisboas que

agora são mostradas. Percorrendo ao início da tarde espaços conhecidos pela animação noturna, como o Cais do Sodré e o Bairro Alto, reconheci os vários ritmos desta cidade, em que o ambiente festivo noturno e a atividade turística durante o dia convivem.



Imagem 55: Jovens turistas caminham no Street Art Tour. Fonte: Acervo José Luís Abalos Júnior



Imagem 54: A produção de imagens é uma das principais motivações de quem faz o percurso. Fonte: Acervo José Luís Abalos Júnior

Ao longo do percurso, os participantes iam tirando fotos, com os seus celulares ou máquinas fotográficas, para depois partilharem no Facebook e Instagram. É um aspecto central da arte urbana na contemporaneidade, a rápida e imensa partilha de imagens a nível global, que resulta numa visibilidade exponencial do trabalho dos artistas de arte urbana.

Esta partilha de imagens é um ponto central na construção de uma imagem de cidade “jovem e contemporânea”, aspecto de que as próprias instituições nacionais e regionais (Turismo de Portugal e Turismo de Lisboa) estão conscientes, promovendo nos seus canais este discurso sobre uma cidade que é simultaneamente um espaço de história e de tradições, e de atividade cultural e criativa efervescente (Campos e Sequeira, 2019), reutilizando os conceitos de “cidade criativa” desenvolvidos por Richard Florida (2012), em que a imagem de Lisboa como cidade aberta à criatividade assume a função de atrair investimento económico e turístico.

Lisboa é exemplo de como o muralismo em grande escala é a forma privilegiada das cidades promoverem iniciativas de arte urbana, o que por um lado é apelativo para as instituições municipais, já que a grande escala contribui para a construção de uma certa imagem de cidade de que falei acima, enquanto tem ganhos a nível da aparência “requalificada” do prédio onde está pintada, e por outro lado constitui uma oportunidade para os artistas de intervirem a uma escala que, em contornos ilegais, seria praticamente

impossível. Os murais que a cidade exhibe são resultado de financiamentos promovidos pela GAU, bem como do trabalho da galeria Underdogs, e também vários de financiamentos comerciais feitos por empresas. Para os artistas, este tipo de comissões permitiu que muitos, provenientes dos contextos subterrâneos e espontâneos do *graffiti* e *street art*, tenham começado a intervir em paredes legalmente, expandindo as suas capacidades técnicas e conquistando daí algum rendimento – potenciando mesmo a possibilidade de construir projetos de carreira (Velho, 2013) através das suas práticas de arte urbana. Para outros artistas, sem prática prévia de rua, permitiu-lhes diversificar os âmbitos em que desenvolvem os seus trabalhos, experimentando criar em exterior (Sequeira, 2016).



Imagem 56: Além de *graffitis* também há interesse visual por intervenções pequenas.
Fonte: Acervo José Luís Abalos Júnior



Imagem 57: Por vezes os turistas debatem as intervenções com seu grupo.
Fonte: Acervo José Luís Abalos Júnior

Ao longo do percurso turístico pela arte urbana nas ruas de Lisboa, notei o contraste entre uma Lisboa que se mostra aos visitantes e uma Lisboa espaço de cotidiano de quem lá vive e trabalha. O olhar de uns e outros (turistas e habitantes) sobre Lisboa e a sua arte urbana é necessariamente diferente. Do ponto de vista etnográfico pude perceber ambos, observando como os olhares dos visitantes se direcionam para as peças que lhes são mostradas, e como os dos que vivem e trabalham na cidade parecem por vezes abstraídos dos grandes e coloridos murais. Metodologicamente, trata-se de deslocar o olhar das práticas em si para as relações que os seus atores estabelecem com a cidade, tentando um “olhar de perto e de dentro” (Magnani, 2002). Neste caso, observando como a arte urbana é também pretexto para compreender como uns e outros estabelecem uma relação com a cidade.

A arte urbana não consiste apenas nos grandes murais; inclui também pequenas intervenções como os stickers, posters ou cut-ups (Sequeira, 2016). Véronique chamou a atenção do grupo para estas intervenções em escala menor, também caracterizadas por

uma certa espontaneidade. Pude ver trabalhos legais e comissionados, mas também ilegais e mais 'livres'. Neste tour não houve primazia de um sobre o outro, embora noutras essa escolha exista e pende geralmente para os murais grandes e financiados.

À medida que a familiaridade com o espectro das intervenções de arte urbana se vai intensificando, também o olhar se vai apurando. Este é um processo que aliás observei nos visitantes, progressivamente mais atentos aos detalhes das paredes da cidade, apontando e fotografando as intervenções em pequena escala que iam encontrando, sem que a guia lhes chamasse a atenção para elas. A arte urbana constitui assim também uma forma de apurar um certo olhar sobre a cidade, permitindo que aconteçam pequenos momentos de comunicação entre artista e transeunte.



Imagem 58: No tour ainda há espaço para realização de intervenções. Fonte: Acervo José Luís Abalos Júnior

No entanto, é transversal no imaginário comum a quem promove os *tours* e a quem as procura, a vontade de vislumbrar trabalhos de certos artistas cujo reconhecimento é inegável. Como Vhils, o artista urbano português com maior reconhecimento internacional. Os seus rostos picados nas paredes dos edifícios são facilmente reconhecíveis, pelo que foi notável o entusiasmo do grupo quando lhe foi mostrada a intervenção que fez para o Pólo Cultural das Gaivotas.

Qualquer *tour*, seja sobre arte urbana ou não, propõe um enquadramento do olhar do visitante sobre o que é objeto de visita turística (Andron, 2018). Ainda que a *Lisbon Street*

Art Tour seja comparativamente abrangente no que refere às expressões criativas nas paredes da cidade que mostrou, há sempre uma opção entre o que é ‘digno’ de ser mostrado e o que não é. Há práticas paralelas que, ainda que façam parte do mesmo universo, dificilmente estarão sujeitas a um enquadramento artístico: as *tags*. Estas assinaturas rápidas, tão omnipresentes nas paredes de Lisboa, não são alvo de contemplação, nem são mostradas aos turistas, que, no entanto, não as podem deixar de ver porque estão simplesmente presentes.

Aqui é possível estabelecer uma outra ligação de práticas criativas urbanas que os visitantes consideraram inesperada, e que é tão específica de Lisboa: o muralismo político que teve lugar sobretudo no período imediatamente seguinte à revolução de Abril de 1974, e que também está na génese do que é arte urbana nesta cidade. Esta reflexão foi feita por Véronique em frente ao mural que existe na Galeria Zé dos Bois, pintado em 2009 por um conhecido muralista político dos anos 70, António Alves, e um muralista atual, RIGO, como forma de revisitar esse passado, fazendo-o dialogar com o presente.



Imagem 59: Jovens turistas se encantam com as intervenções. Fonte: Acervo José Luís Abalos Júnior

A paragem final da tour foi na Calçada da Glória e Largo do Oliveirinha, lugar também paradigmático. Como disse anteriormente, foi aqui que a GAU iniciou as suas atividades em 2008 enquanto agente ativo na promoção de iniciativas de arte urbana na cidade, com a instalação de painéis para intervenção livre. Este foi o ponto alto para os estudantes que participaram na *tour*, entusiasmados com a promessa de poderem, eles mesmos, intervir.

Uma tendência atual no turismo é a que se prende com o turismo criativo, em que os visitantes podem “experimentar” participar em atividades culturais e artísticas, numa alternativa a tipos de turismo massificado (Richards, 2011), criando momentaneamente um “espaço público alternativo” (Edensor, 2000). Após breves instruções de Véronique sobre os painéis onde podiam pintar livremente e as zonas interditas, bem como sobre a escolha das caps para as latas de *spray* consoante a largura do traço que pretendessem, e a distância a que se deveriam posicionar em relação à parede para o conseguirem, os estudantes

puderam botar mãos à obra. Escolheram as suas latas e caps dos sacos que a guia trouxe, ou experimentaram os materiais que haviam comprado na Montana.

Aqui, o entusiasmo dos jovens era palpável. Foi interessante notar que a primeira ação de quase todos foi escreverem o seu nome, quase instintivamente. É inevitável estabelecer ligação com a história do *graffiti* e a sua ligação primordial com o ato de escrever o nome numa parede, marcando presença em uma cidade em que são anónimos (Campos, 2010). Ainda interessante foi notar a adaptação destes inexperientes “artistas de *spray*” a uma técnica tão específica, na forma como os seus gestos (Abalos Junior, 2018) se iam progressivamente adaptando às minúcias de trabalhar com uma lata de *spray*.

Este entusiasmo também deve em parte à sensação de estarem a fazer algo que em outros contextos é ilegal, num certo sentimento de transgressão que neste âmbito é meramente simbólico. Nas palavras de uma jovem, entre sorrisos e com lata na mão: «I love this, this is so funny. I feel like I’m doing something wrong, but I’m not doing anything wrong!»



Imagem 60: A loja de Sprays Montana foi um dos pontos de interesse do percurso, Fonte: Acervo José Luís Abalos Júnior

Terminou assim a tour que fiz pela arte urbana em Lisboa, precisamente no local que está na origem do ‘boom’ da arte urbana nesta cidade – o lugar onde o ilegal e o legal nas práticas artísticas de rua, pela primeira vez, se cruzou e continuam se cruzando: o Bairro Alto.

Capítulo 8

Há vida nas paredes pobres? Etnografia de processos visuais em contradição

Dona Maria Afonsa me serviu um copo de água. Era o que precisava depois de uma viagem de metrô abaixo de quase 40 graus de calor. Disse-me que ontem mesmo estiveram alguns turistas a ver as paredes por ali e foi direta na sua pergunta: “O que vocês querem com as paredes?” A pergunta veio como um tiro seco de alguém que já começara a se incomodar com uma curiosidade acumulada. Pensei, o que queria eu com as paredes? E assim, tão simples e profundo, essa pergunta ecoa em meus pensamentos até hoje. “Estão lindas, não?” Foi o máximo que consegui responder provocando uma interação bonita que se materializaria em todas as vezes que fui tomar café no armazém de dona Maria Afonsina, no bairro Padre Cruz. O maior bairro de habitação da península ibérica.

Depois de relatar a experiência de chegada em Portugal, a elaboração de projeto de pesquisa, a descrição do que é Galeria de Arte Urbana associando-a ao advento da Economia Criativa, o possível desenvolvimento urbano que dialogue com as práticas das intervenções urbanas, chego nos bairros sociais descentralizados da centralidade de Lisboa. E chego por um pedido de Ricardo Campos, que durante um tempo instigou minha curiosidade em perceber os impactos dos grandes projetos de *Street Art* aí instaurados. Por volta de 2015 a GAU investiu em outras modalidades de projetos descentralizados. Pensar o centro da cidade não deixou de ser uma questão, mas há, digamos assim, uma “virada urbana” na quais os investimentos passam a ser feitos em grandes bairros sociais através de um projeto chamado “Festival Muro” que visou e visa uma descentralização das ações culturais da câmara de Lisboa. Segundo Hugo, coordenador da GAU, as inspirações para este festival dizem respeito a experiências anteriores de produção de muralismo na Quinta da Fonte e na Quinta do Mocho (Raposo, 2017).

Foi o Festival O Bairro e o Mundo, em Loures, na Quinta da Fonte e depois na Quinta do Mocho. E também os projectos desenvolvidos na Cova da Moura, pela Associação local. E também alguns projectos desenvolvidos no Brasil, no Brasil, em Vila Madalena. Há uma base que nos aponta o caminho, mas era uma coisa que queríamos consolidar em Lisboa e para a qual ainda não tínhamos resposta. Por outro lado, há também uma necessidade de valorização dos bairros municipais. Estes são bairros com um grande antagonismo, mal tratados e guetizados e era ver de que forma é que podíamos aproveitar o investimento que tenhamos que fazer ao ir para estes territórios.

Já ao caminhar pelos bairros longínquos de Lisboa, um bocado diferente das periferias brasileiras, encontramos estéticas urbanas plurais, que incluem grandes conjuntos habitacionais, fábricas abandonadas e paisagens rurais. Desde a década de sessenta, com a presença histórica do estado novo salazarista, a cidade de Lisboa pensa sua descentralização, mas foi a partir da revolução democrática do 25 de Abril de 1974 que a estética urbana da cidade se alterou significativamente¹¹⁸. Passados anos, percebe-se processos migratórios exógenos, de portugueses vivendo cada vez mais em outros países, e endógenos, de cada vez mais população africana das ex colônias portuguesas, brasileiros e ciganos vivendo na capital portuguesa (Carreiras, 2015).

Nas décadas de oitenta e noventa houve um grande aumento da população urbana, realidade que fez o governo português buscar financiamentos para a construção dos chamados bairros sociais. Em verdade, a criação destes bairros pelo mundo já era uma realidade e, no caso lisboeta, compunham o mesmo perfil: relativamente longe da grande região central, foram uma alternativa de (re)habitação dada pelo estado de bem-estar social para as populações pobres que moravam em “barracas” e locais ilegais. Não é difícil perceber que a estigmatização social das pessoas que viviam nesses bairros, foi e continua sendo uma realidade, contudo, desde o início desta década, percebemos um olhar especial para estes territórios, principalmente no que diz respeito a sua visibilidade social, estética e política.



Imagem 61: Casas Econômicas ainda da época do salazarismo. Fonte: Biblioteca de Arte, Fundação Calouste Gulbenkian

¹¹⁸ Portugal, até meados do século XX, era essencialmente um país rural. Em 1950, 64,5% da população vivia fora de centros urbanos com mais de 10 mil habitantes. A contribuir para este cenário existia uma política econômica protecionista do regime, que controlava com mão de ferro e limitava o investimento estrangeiro no país impedindo, dessa maneira, o desenvolvimento industrial de que o país carecia. “A política oficial era essa, aliás, Salazar dizia que não queria industrialização porque a industrialização significava operários e os operários eram comunistas”. Entrevista dada por Fernando Nunes da Silva no Jornal “Diferencial” Acessado dia 13 de Agosto de 2020 <https://shifter.sapo.pt/2018/01/problema-politica-habitacao-lisboa/>

Quando a Europa descobriu em Portugal um país seguro, com maravilhas naturais e históricas, que depois de quase falir fugiu da crise financeira europeia, as políticas em prol de requalificações urbanas ditaram a rítmica do viver lisboeta. Mas, perseguindo a curiosidade inicial de dona Maria Afonsa, *o que as paredes têm a ver com isto?* Ao contar a história de como os bairros sociais têm se tornado um foco de atenção, principalmente do departamento de patrimônio e cultura lisboeta, necessitamos demarcar esta guinada urbana descentralizadora da GAU. As conexões entre a trajetória histórica dos bairros sociais e da GAU se baseiam na mobilização de categorias como espaço público, estigmatização social e, principalmente, desenvolvimento urbano¹¹⁹. Também, a partir do ano de 2013, há um crescimento massivo de políticas para o turismo na cidade e é avaliada a necessidade de “descentralização turística” na qual a GAU foi um agente político importante.

Essa necessidade evidenciar novos espaços atrativos para o turismo em Portugal também passa por evitar uma crítica cada vez mais recorrente: o turismo exacerbado gera gentrificação dos espaços nos quais está inserido. Nesse sentido a câmara precisava agir permanentemente para fins de criar novas atrações para um público turista interessado nas questões culturais de Lisboa. Interessante perceber como pintar paredes, em grande escala, de bairros sociais fez parte destas “saídas criativas” de situações de desconforto na região central da cidade. Esta solução passa pela ideia de que a pintura faz com que as pessoas se apropriem mais do espaço evitando possíveis conflitos, assim como visa transformar o imaginário de estigmatização de que os habitantes dos bairros sociais são pessoas boas para se conviver.

Segundo Hugo, um dos agentes da GAU, o Festival Muro do Bairro Padre Cruz foi uma primeira experiência para perceber como se daria essa descentralização da cultura através da pintura de grandes empenas.

O que achámos foi que começámos a perceber, em 2014/2015, que esta intervenção na cidade de grande escala de arte urbana, tinham um impacto brutal. E começámos a perceber que havia público para percorrer a cidade à procura destes trabalhos. E achámos que era importante balizar o público e a resposta da cidade para outras áreas. Áreas que, de outra forma, não tinham polo de atracção. Áreas que, de outra forma, não teriam propriamente uma centralidade. Quando vamos para Carnide e Bairro Padre Cruz, que foi a primeira escolha, não há uma centralidade. Não há turista que chega a Lisboa e vá visitar o bairro Padre Cruz. Não era uma escolha.

¹¹⁹ Desde de seu início a GAU já havia percebido o grau de impacto da produção de “grandes murais larga escala em grandes empenas de prédios”. Essas pinturas murais, muitas vezes realizadas por artistas locais, começaram também a ser produzidas por artistas urbanos reconhecidos internacionalmente que vinham a Lisboa com grandes projetos financiados pela câmara. Assim, Lisboa começa a ser vista como uma capital mundial importante no que diz respeito a Street Art e a Arte Urbana em um sentido geral.

Depois de ter tido uma experiência de pesquisa na centralidade urbana lisboeta, relatada no capítulo anterior, fazer uma etnografia nos bairros sociais atingidos por grandes projetos de intervenções artísticas urbanas seria algo como entender esse “enigma” que Ariel Gravano descreve no já clássico *Antropologia de lo Barrial: estudios sobre producción simbólica de la vida urbana* (2002). Para o autor argentino o bairro não pode ser entendido apenas por sua paisagem urbana, mas como espaço simbólico e ideológico, que adquire e constrói valores e como referente de identidades sociais urbanas, o que ele denomina “barrial”. Nesse sentido um desafio por mim colocado entre março e junho de 2019, quando fiz visitas periódicas aos três bairros, foi o de conversar com as pessoas que “fazem-cidade” (Agier, 2015) e entender minimamente a história dos bairros nos quais o Festival Muro foi realizado, buscando os significados das durações presente no modo de vida de cada lugar (Eckert&Rocha, 2013).

Ir para estes bairros foi muito mais que uma tentativa de visualizar a paisagem, mas sim de entender as relações da nova estética urbana que se propunha enquanto política pública urbana e cultural. A ideia de paisagem poderia ser muito profícua para o entendimento das relações entre atores sociais diversos que compunham a cena do Festival Muro. O curioso aqui seria perceber o contorno fantasmagórico de uma paisagem antiga imbricado numa superficialidade paisagística contemporânea. Lembro-me de ficar muito instigado ao ler Simon Schama em *Paisagem e Memória* (1996) no qual o autor diz, poeticamente, que “antes de ser um repouso para os sentidos a paisagem é uma obra da mente. Compõe-se tanto de camadas de lembranças quanto de estratos de rocha” (Shama, 1996, p. 17). Deste modo, antes de botar os pés nos bairros sociais, idealizei uma paisagem nos quais os grandes murais conviviam harmonicamente com a vida do lugar. Nos meus devaneios via pessoas do bairro representadas nos seus prédios e até sonhei em fazer um ensaio visual no qual fotografava as pessoas do bairro junto às suas paredes pintadas.

Evidentemente a realidade que pra mim veio através do processo de caminhada contínua na região me trouxe outros horizontes perceptivos dos bairros. Os chamados imponderáveis da vida real (Malinowsky, 1922) deram as caras, e no esforço de uma habilidade etnográfica, tive que me “safar” de situações que conto muito inspirado na ideia do antropólogo como narrador (Eckert&Rocha, 2005). O Festival Muro é algo que pode reafirmar laços comunitários e pacificar as pessoas? Tal pergunta de pesquisa me acompanhou nos momentos de caminhadas pelos bairros e de interlocuções com

moradores. Já soube de início que não a responderia, mas tê-la como um norte, um direcionamento, foi importante na construção de um desenho de investigação. A resposta para tal questão vai na direção no entendimento de um impacto social curioso de ser analisado, pois quando se fala nas repercussões dos grandes projetos de *street art* em comunidades pobres, fala-se essencialmente disso.

Assim, o que passo a narrar agora é uma experiência sensível que eu vivenciei estando em alguns bairros sociais de Lisboa. Um aprofundamento maior nas dinâmicas internas do bairro foi por mim desejado, mas muitas vezes impossibilitado por uma variabilidade de motivos recorrentes quando um estrangeiro entra em um bairro social marcado por uma certa estigmatização social. Uma investigação mais profunda levaria mais de anos em cada bairro, e o que apresenta-se aqui é uma pesquisa exploratória que visou estabelecer relações com a memória, a geografia, o cotidiano e as sociabilidades dos bairros sociais.

Padre Cruz: o velho, o novo e as políticas da arte vertical

Após dona Maria Angelina me servir um copo de água, sentei-me na mesa do seu pequeno mercado e abri o mapa de Carnide, freguesia maior onde o bairro Padre Cruz está inserido. O meu caminho até ali havia sido confuso. Havia descido na estação de metrô errada e, mesmo depois de acertar, ainda havia um caminho grande a se caminhar da estação “Carnide” até o local onde o bairro estava. Nesse caminho percebi uma variabilidade de estéticas do bairro. Logo na entrada há algo como regiões pastoris onde o verde predomina, o que me fez perguntar “onde estão as empenas pintadas?” para um velho senhor que pegava um ar na frente de sua casa. Ele riu como se já houvessem lhe feito esta pergunta algumas milhares de vezes. Sem dizer uma palavra me apontou o caminho da rua ao lado e por lá segui.

Ainda longe do bairro comecei a ver grandes prédios de cor amarelada que, gradativamente, começavam a apresentar suas cores no meu horizonte visual. Desde de então só segui o que via e no caminho senti um misto de satisfação e medo. Satisfação porque iniciava nesse dia um percurso que, talvez, fizesse muitas vezes nos próximos meses. Medo porque havia, admito, internalizado a lógica de estigmatização da região. Algumas pessoas me disseram “vai, mas tem cuidado”. Eu andava com minha câmera nova

escondida na mochila, mesmo que houvessem coisas maravilhosas a serem fotografadas nesse percurso. Com o tempo, olhando para os lados, fui relaxando e tirando as minhas primeiras fotos de espaços que visitaria outras vezes.

A primeira obra que vi foi a de um boneco feito de papel amarelado. Se tratava da obra do artista Robert Panda e estava com a faixa do clube de futebol Benfica, certamente colocado por algumas pessoas do bairro. Agora eu já conseguia ter uma visibilidade interna da região tendo acesso a muitas obras em grande escala que, realmente, tinham um impacto visual estupendo. Como faziam quase 40 graus foi nessa altura que conheci a dona Maria Angelina na entrada do seu mercadinho/restaurante. Dona Angelina, era negra e tinha por volta dos seus sessenta anos. Depois de sentar na mesa com o mapa aberto me perguntou de onde era num sotaque meio português, meio típico angolano ou de outra região da África. Disse que era brasileiro e que viria ver as artes do bairro. Foi nesse momento que ela fez a pergunta ecoante que até hoje faz parte dos meus problemas teóricos e metodológicos quando penso em Padre Cruz: “o que vocês querem com as paredes?”



Imagem 62: Logo na entrada do bairro pode-se perceber o impacto visual dos grandes murais pintados em 2016. Fonte: Acervo José Luís Abalos Júnior

Segundo Hugo, o agente da GAU, a escolha de Padre Cruz para realização do festival muro foi uma “escolha óbvia” desde o início do planejamento. Óbvia, porque era o maior bairro de habitação social da Península Ibérica. Um bairro exclusivamente de habitação social, criado em duas fases: uma zona antiga que está a ser demolida e a dos prédios. E há uma terceira área que está sendo construída agora que vai abrigar três mil pessoas.

Segundo Hugo

Se olharmos para o mapa, o bairro é o limite de Lisboa. Estamos a falar de uma área completamente fora de Lisboa. Ou seja, no gabinete constatámos isto: é o limite de Lisboa, é o maior bairro que temos e é também o maior da Península Ibérica. E, na altura, até vem no seguimento de um conjunto de notícias de confrontos com a polícia, etc. Há assim uma necessidade de mostrarmos o bairro de outra forma.

Em verdade o bairro possui uma variabilidade de estéticas tendo desde casas de alvenaria em um bairro antigo (que está sendo derrubando) até grandes prédios habitacionais construídos na década de noventa. O Festival muro fez intervenção nos dois espaços. No primeiro as intervenções foram em pequena escala sendo que essa região já convivia com intervenções de artistas locais e muitas *tags* nas paredes. Já a região dos grandes prédios habitacionais recebeu os grandes murais nas suas empenas. Logo, já havia um processo de convivência da comunidade da região do bairro antigo com *graffitis*, sendo que o impacto de um festival só veio a consolidar o que já ai existia. No que se refere aos grandes prédios foi tudo permeado de novidades, seja pelo impacto visual de um mural em um prédio de seis andares, seja pela relação desses moradores que ai viviam com as intervenções. Segundo Paulo Quaresma, morador da região e um dos articuladores do Festival Muro no bairro

O festival Muro fez poucas intervenções nas fachadas de prédios, foi mais na zona antiga do bairro e mais pequenas. Por isso, este projeto tem mais impacto. Porque uma coisa é eu ver no meu bairro arte urbana; outra coisa é eu ver no meu prédio. Que, mesmo não sendo meu e sendo da câmara municipal, é lá que eu vivo e, portanto, é eu ver uma peça naquele muro e outra é ver quando essa peça se aproxima da minha casa e do meu espaço.

Essa fala nos leva a pensar que as intervenções realizadas no bairro antigo foram mais “autênticas” visto que elas dialogavam com uma estética de *graffiti* americano já naturalizada na região. Já os grandes murais foram produto de um longo processo de conversa entre os gestores da GAU e a comunidade. Isso ficou explicitado pra mim quando, em uma das caminhadas que fiz fotografando o bairro, inspirado na etnografia de rua com a

câmera na mão (Eckert&Rocha, 2013), uma senhora me perguntou o que eu ali achava bonito. Naquele dia eu estava fotografando um mural curioso no qual haviam muitos quadrados e dentro deles elementos visuais distintos. Segundo essa senhora “até minha filha de cinco anos sabe fazer isso”, se referindo ao mural que ilustrava seu prédio.



Imagem 63: O mural foi pintado por dois artistas iniciantes e representa um diálogo dos mesmos com os habitantes do prédio pintado.

Fonte: Acervo José Luís Abalos Júnior

Depois de um tempo fiquei sabendo que os artistas que pintaram este mural o fizeram com a proposta de representar em cada pequeno quadrado uma história familiar do prédio. Assim, mais que um desenvolvimento estético e técnicas de pintura em grande escala, os artistas buscaram uma arte dialogada, pois tiveram que ouvir histórias dos moradores do prédio para poder pintar. Talvez essa tenha sido uma experiência de produção de mural mais próxima do que aconteceu no bairro antigo, por colocar este movimento de diálogo artista/morador em um primeiro plano.

Neste dia, uma tarde de março de 2019, resolvi caminhar e tirar muitas fotos da região. Minha esperança era que houvesse alguém disponível para uma conversa e, a partir deste diálogo, eu pudesse constituir uma rede de interlocutores no bairro. O bairro antigo ficava realmente próximo dos conjuntos habitacionais e entre eles ficava a biblioteca e uma praça central. Durante muitos meses meu lugar preferido foi essa praça que estava repleta de pessoas idosas. Imaginei que muitos deles e delas deviam ter vivenciado o centro histórico da cidade sendo obrigados a morar distantes pela turistificação e a gentrificação das áreas centrais lisboetas. Essa teoria veio por terra quando um dia que estava ali sentado um senhor me perguntou “Como está lá em Lisboa?”. A pergunta deixa claro uma distância geográfica entre Padre Cruz e o centro, mas também uma distância simbólica de sentidos do bairro (Gravano, 2002). O uso do “lá” poderia significar uma coisa que confirmei posteriormente: muitos dos idosos que aí moravam não tinham a experiência de conhecer as regiões mais ricas da cidade ficando a maior parte das suas vidas trabalhando nas regiões periféricas. Não pude associar esta situação ao que Roberto Da Matta chamou de momento “Antropological Blues”(1978), momento em que o antropólogo se depara com a ruptura de pré concepções que idealizou no campo.

Na próxima vez que voltei ao bairro, uma semana depois, voltei decidido em direcionar minha atenção ao bairro antigo, que fiquei sabendo estar sendo derrubado para construção de novos conjuntos habitacionais. Esse direcionamento era difícil pois os murais têm grande impacto visual e, sendo assim, te trazem muita curiosidade de ai estar perto deles. Em verdade, senti que deveria “olhar menos” para os murais, pois de uma maneira quase imperceptível eles me desfocavam do que havia de rico (e menor) para ser visto no bairro antigo. Minha lembrança cômica é de chegar em Padre Cruz e me deparar com os grandes murais abaixando os olhos no pensamento de “não quero te ver” caminhando em direção convicta ao bairro antigo.

No bairro antigo não vi ninguém. Talvez ninguém seja uma palavra muito forte, havia uma senhora portuguesa na sua janela a me espiar curiosas. “Boa tarde, há algo nas ruas por aqui?” perguntei tentando estabelecer uma interlocução. Ela me disse que as pessoas já haviam dali saído e se mudado para os novos conjuntos habitacionais, mas que ela queria ficar ali. Disse-me que viveu no antigo bairro de alvenaria a vida inteira, que havia criado sua filha ali e que estes novos espaços construídos pela junta de freguesia eram muito pequenos. Depois de cerca de meia hora de conversa segui meu percurso pelo antigo bairro que estava em processo de destruição. Havia escombros por tudo e as casas, de dois pisos na sua maioria, já não tinham portas, nem janelas. Depois de alguma pesquisa descobri esse bairro, especificamente, foi construído no período salazarista e faz parte das políticas de habitação urbana das décadas de sessenta e setenta. Então assim eram os bairros sociais antigamente e, agora, estavam ser demolidos.



Imagem 64: O antigo bairro social de alvenaria, construído durante o regime salazarista, está a ser demolido para construção de novos conjuntos habitacionais. Fonte: Acervo José Luís Abalos Júnior

“Não tenho dúvidas de que um evento de arte urbana foi usado, entre outros fins, para melhorar a degradação estética” do território”. Isso me dito por Rosário, coordenadora da biblioteca de Padre Cruz e moradora da região. Depois de andar pelas ruínas do antigo bairro voltei à região central e decidi entrar no prédio deste centro cultural. Relativamente pequena haviam muitos livros sobre a história da região e uma sala de estar com computadores para uso da comunidade. Rosário me recebeu muito bem conversando sobre os impactos do Festival Muro. A narrativa de Rosário, que viu o festival acontecer, vai em direção às falas de Hugo e Paulo Quaresma, agentes públicos da GAU e freguesia de Carnide. Segundo a coordenadora da biblioteca

O Festival Muro serviu para dar mais coesão social ao bairro. Tinha e temos aqui um histórico de associações comunitárias, como a Renascer, que tiveram suas atividades encerradas. Há também muita juventude e muitas brigas internas entre os lotes. Antigamente havia uma faixa na entrada no bairro “Respeite e será respeitado”. Todas essas são situações que faziam o bairro ser mal visto por todos, principalmente a área antiga. Assim foi muito bom um projeto de arte urbana ter acontecido aqui, as pessoas se engajaram a conviveram melhor no espaço.

Há uma espécie de memória idílica dos momentos de realização do festival em 2016. Passados dois anos muitas pessoas falam de como aquele Maio de 2016 deixou marcas em Padre Cruz, literalmente. Todas as narrativas que ouvi desse momento vão em direção a uma cena onde artistas e moradores se viam felizes com o que estava acontecendo. Moradores servindo água e compartilhando sua energia elétrica com quem pintava suas fachadas. Creio que realmente tenha sido um momento bonito, mas minha curiosidade se voltava às contradições que envolveram o projeto, indo em direção ao que na minha dissertação chamei de “etnografia de processos em contradição” (Abalos Júnior, 2017). Me interessava perceber o que se desencaixava e as dificuldades envolvidas em uma política urbana/cultural de grande impacto na vida das pessoas. Nesse sentido, através do meu processo de permanência na região, acessei algumas “falas de descenso” frente a uma atraente narrativa majoritária.

A primeira diz respeito a obra do artista Nomen, o mesmo que havia trocado e-mails um tempo atrás. A pintura de um grande mural onde há a representação de uma mulher de vermelho sentada com um guarda-chuva gerou algumas confusões no prédio onde foi realizada. Segundo conta Paulo Quaresma os moradores dessa edificação não gostaram da primeira proposta do artista, nem do artista que parece não ter dialogado muito com a população. Vemos que há uma proposta fixada no projeto de pintura, que envolve uma certa

tradição de estilo pessoal do muralista. Essa tradição teve que ser (re)adaptada através de posturas, mais ou menos reais, de diálogo dos artistas. Neste caso o artista foi convencido a colocar o número “71” fazendo parte da cena pintada, atendendo uma demanda dos moradores.

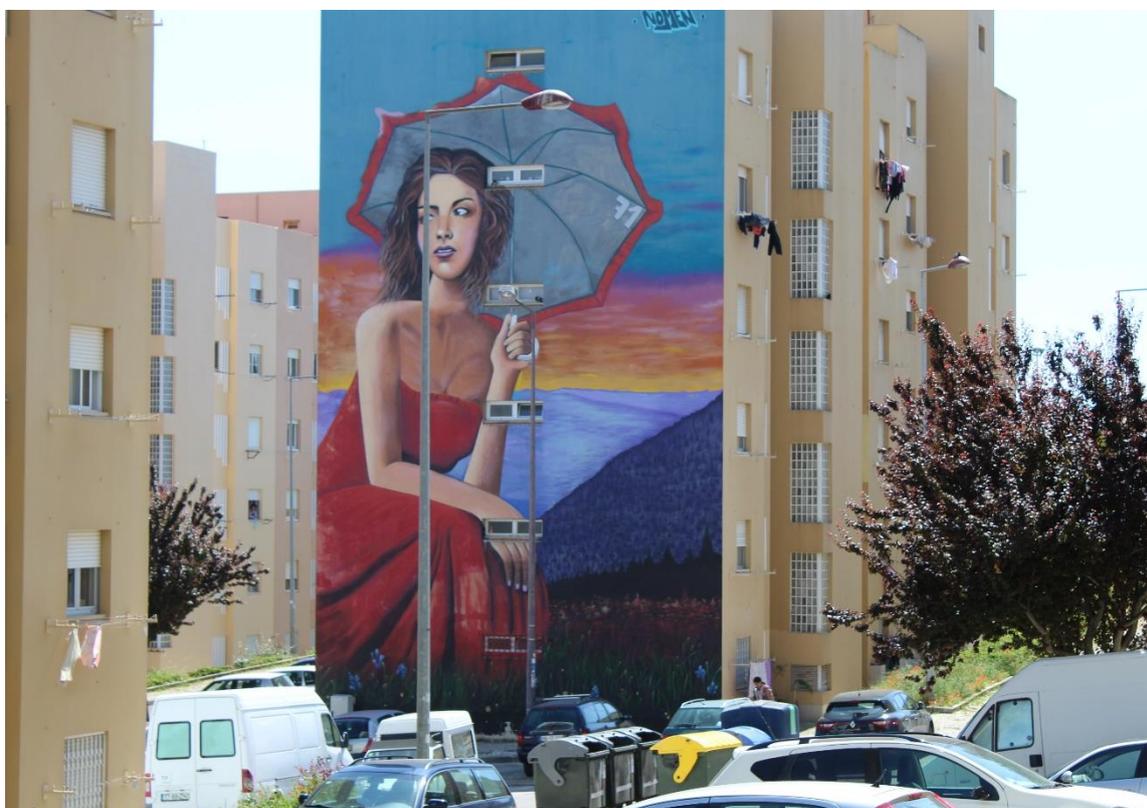


Imagem 65: O artista muralista teve que fazer adaptações na sua obra para que a mesma tivesse aceitabilidade junto aos moradores do território. Fonte: Acervo José Luís Abalos Júnior

Inspirado pelo que Marilyn Strathern chamou de “momento etnográfico” (2014) muitas vezes sentei nos bancos da praça central de Padre Cruz e vi a vida acontecer. Exercício de paciência, de troca de olhares com moradores, de sinalizações indiretas de que estava disposto a ter alguma conversa de qualquer tipo. A rotina de comprar um café de dona Maria Angelina e sentar na praça tornou-se cada vez mais frequente. Em uma tarde destas que conheci Manoel, típico senhor português que mora há mais de quinze anos no bairro e passa suas tardes na praça central. Através de Manoel tive o segundo exemplo de contrassenso vivenciado no Festival Muro em Padre Cruz. Conversando sobre a história do bairro antigo me disse que teve muitas dificuldades em conseguir estabelecer sua vida ali e que, depois de muitos anos, havia conseguido o aval da câmara para morar no último andar de um dos grandes prédios.

Na época do Festival Muro seu Manoel acabara de mudar de para este apartamento e convivía com infiltrações e problemas de todo o tipo. Quando viu tanta gente de fora do bairro, políticos, artistas e tudo mais estranhou a movimentação.

Eu não sabia o que estava acontecer. Sou meio desligado, sabe? Quando fui ver começaram a pintar a empena do meu prédio. Fazia tempo que gostaria de falar com alguém da câmara sobre os problemas no prédio, mas estes gajos nunca apareciam. Então eu disse “ou resolvam minha infiltração ou eu joga um balde tinta preta aqui de cima”. Não tinham dinheiro pra arrumar o prédio, mas tinham dinheiro pra pintar?

A obra que o morador relata estar sendo pintada no seu prédio é a do artista brasileiro Utopia, reconhecido grafiteiro que mora há muitos anos em Portugal. Esta pequena historietta demonstra como a produção do Festival Muro e a ideia de descentralização cultural trouxe com ela um problema. Aqui a Galeria de Arte Urbana representava o estado em um bairro marcado pela relativa ausência dele. Uma pesquisa etnográfica que busque entender os impactos da *street art* em bairros sociais reflete, como antropologia urbana e política, as relações de ausência e presença do poder público em comunidades carentes¹²⁰. Nesse sentido, o Festival Muro teve um impacto inesperado: na resolução de pequenos problemas que surgiam entre moradores e a câmara, em que funcionários da GAU agiram como mediadores.

Para um etnógrafo urbano, analisar impactos de políticas públicas de descentralização urbana e cultural não parece algo evidente. Dados estáticos, cálculos matemáticos, elementos básicos quantitativos parecem estar num horizonte distante das possíveis contribuições da antropologia urbana. Neste sentido Michel Agier (2015) aborda que a “exemplaridade das pesquisas etnográficas podem ser de mais proveito que a representatividade dos dados estatísticos que normalizam o que é ou não cidade” (Agier, 2015, p. 486). Uma pesquisa etnográfica no bairro Padre Cruz levou-me a pensar estes “impactos” de uma maneira mais atenta as narrativas sobre as transformações na região que foram além das imponderáveis estéticas dos grandes murais. Segundo Hugo,

Não há uma avaliação de impactos, o que é há uma avaliação informal. Temos a expectativa de fazer isto de forma muito mais sistematizada, de avaliar o impacto dos festivais todos. Esperamos que se concretize para o ano, porque neste já não temos verba para. Mas temos a expectativa de fazer para o ano a avaliação do impacto real e muito sistémica do que representou para as pessoas, para nós e para a cidade.

¹²⁰ Obviamente é necessário contextualizar aqui a ideia de pobreza, que é muito diferente do que nas periferias brasileiras.

Como agente público da câmara municipal de Lisboa, Hugo traz uma narrativa relacionada a necessidade de percepção da qualidade, ou não, do que ocorreu. Como foi dito aqui a GAU representava o estado em uma comunidade relativamente carente de políticas públicas. Para Michel Herzfeld (2005) a ideia abstrata de Estado, aquele que o compreende como um único ente, personificado pelos grandes líderes ou planejadores, é ingênua. Conceber o estado dessa forma é “ignorar a existência de uma diversificada camada de intermediários e a confusão que o caracteriza (Herzfeld, 2005, p. 375)¹²¹. Neste sentido, busquei acessar outras narrativas dos agentes estatais, como Paulo Quaresma da presidente da Junta de freguesia de Carnide que sempre viveu no bairro.

Para nós, o impacto deste projecto tem muito a ver com um senso de comunidade. A auto-estima dos moradores e como isto ajudou a estimar o espaço público; e a imagem que o bairro passou a ter para quem é de fora do bairro. E isso aconteceu com as visitas guiadas e a construção de merchandise a propósito do bairro, com pins, crachás, sacos e coisas alusivas ao bairro, para mostrar que a arte estava no bairro e este podia ser visto de outra forma. As visitas guiadas ajudaram-nos em muito nisso. Vimos que as pessoas tinham muito estigma do bairro, tinham receio do bairro. Tivemos uma senhora que, a meio da visita, dizia assim: “Eu fui muito burra, porque o meu marido disse para não trazer a máquina fotográfica e agora estou muito arrependida, porque o bairro não é nada daquilo que dizem e gostava de ter tirado imagens disso”. E as pessoas voltaram depois ao bairro. E até hoje não tivemos nenhum problema de assalto ou o que quer que fosse.

A narrativa de Quaresma nos leva a pensar nesse “sentido de comunidade” que o mesmo aborda, sua falta e seu “renascimento” depois do projeto. As contradições que envolveram essa nova estética e esta nova forma de habitar o bairro foram-me narradas por moradores da região no período pequeno, mas muito significativo que lá estive. Vejo dona Maria Angelina, a dona da pequena padaria, e seu Manoel, o morador do último andar, como produtores de cidade (Agier, 2019). São estas pessoas que as principais impactadas pela presença de grandes murais de *street art* na região¹²². Coube a minha ter uma experiência de vivência no bairro, levando em conta suas narrativas que por vezes apresentavam elementos tão importantes como a fala dos agentes públicos.

Não tenho dúvidas que o Festival Muro entrou positivamente para história social do bairro Padre Cruz, o que não quer dizer que os processos para sua realização não envolveram contradições. Creio que a história e a percepção dos moradores do bairro antigo

¹²¹ Para uma abordagem deste Estado “incurably messy” (Herzfeld, 2005, p. 375), o autor propõe perceber os cidadãos e os burocratas como parte do Estado.

¹²² Recordo da inspiradora pesquisa do colega Otávio Raposo sobre a região da Quinta do Mocho que passou por um processo ainda mais invasivo de produção de grandes murais, há uma interlocutora sua que repete “antes não éramos vistos, agora não somos ouvidos” (Raposo, 2018).

não foram bem aproveitadas, assim como poucos jovens da região tiveram participação ativa nesse processo de produção. Esse processo vai ser demonstrar diferenciado e mais maduro um ano depois, em 2017, quando o festival aconteceu no bairro de Marvila. E é sobre essa nova experiência de uma “etnografia das descentralizações”, ou como acho mais afetivo uma “etnografia de processos visuais em contradição”, que narro agora. Conhecer o Padre Cruz foi uma experiência muito interessante pra mim enquanto pessoa e antropólogo. Conhecer Marvila e Lumiar será também.

Marvila: quando as indústrias foram embora e os criativos chegaram?

Há quem afirme que a palavra “Marvila” resulte da articulação de Maré e Vila, o que significa local de descanso e lazer. A primeira vez que estive em Marvila tive uma visão alucinógena onde desconfiei do que era real ou invenção de um pensamento de quem chega a primeira vez em um campo de pesquisa. Na saída dos comboios para o bairro, onde os trilhos cortam a região ao meio, há uma mata e mais à frente iniciam-se os caminhos dos grandes conjuntos habitacionais. Neste dia subi uma elevada caminhando em direção aos blocos que são as marcas estéticas do processo de urbanização da região iniciados com as políticas do PER¹²³ nos anos noventa. Durante o processo dessa caminhada só vi o verde dos campos, algumas pessoas que ao longe trabalhavam em uma horta e muitas ruínas deixadas pelas antigas indústrias da região do Braço do Prata.

A preponderância de uma estética rural, gradativamente, foi transfigurando-se com visão dos símbolos de uma cidade moderna, uma outra Lisboa dentro de Lisboa. Quando cheguei próximo aos grandes prédios já havia circulação de pessoas e o campo de visibilidade já estava tomado por placas, carros e grandes edificações. Foi nesse momento que vi cabras, animais soltos, saindo das entranhas de Marvila, correndo desordenadamente em todas as direções. Eram muitas. Atrás delas apareceu um senhor ranzinza que gritava com os bichos para se ordenarem. Toda essa cena teve como fundo outdoors, murais em grandes escalas, carros buzinando e pessoas engravatadas vendo o fatídico acontecimento da vida cotidiana com a maior naturalidade que uma experiência de vida do lugar pode trazer.

¹²³ Como já foi dito, o Plano Especial de Reabilitação foi pensado na década de noventa pela câmara de Lisboa e angariou fundos para construção de grandes blocos habitacionais em regiões onde preponderavam a moradia no que era chamado de “barracas”.

Um urbano tão rural. Um rural tão urbano. Marvila me confundiu. Já na minha primeira ida à região tive uma experiência visual que me fez (re)pensar essa separação. Em Marvila não é incomum andar pelas ruas, passear pelas praças e ouvir ruídos de galinhas dentro dos apartamentos. Como vivem ali? Pensava devaneando enquanto fazia caminhadas periódicas pelo bairro. Já tinha tido alguma experiência com a pesquisa em Padre Cruz então a ideia de seguir caminhando por bairros atingidos por grandes projetos de *street art* seguia a mesma¹²⁴. Com cerca de 40 mil habitantes, um pouco menor do que o bairro que estive antes, Marvila havia sido palco do Festival Muro em 2017, quase dois anos antes de eu botar os pés ali. Nesse dia havia ido ao bairro para um evento chamado pela Junta de Freguesia de Marvila, que tinha um prédio bonito um pouco distante dos conjuntos habitacionais, razão pela qual me atrasei.

O evento tinha uma chamada curiosa: “Regeneração urbana e Criatividade em Marvila”. Esse título me trouxe ganas de lá estar (como dizem os portugueses) de forma que me organizei pra isso. Dentre os grupos que apresentaram havia o Projeto Rock do qual Ricardo já havia me falado de Vitor, um pesquisador italiano que o coordenava. Também houveram apresentações de outras organizações que pensam essa região, mas interessou-me a apresentação do Projeto Rock que tem atuação em vários bairros de cidades europeias que estejam passando por transformações e estas estejam ligadas a presença de economia criativa. Em um dos *slides* que foi apresentado havia uma imagem indagadora “Moradores de Marvila querem zonas verdes nos descampados do bairro em vez de prédios de renda acessível”¹²⁵. Tudo isso indicava uma presença já duradoura desses pesquisadores na região, coisa que não havia percebido em Padre Cruz.

Falando diretamente sobre o Festival Muro, ocorrido em 2017, percebe-se que a realização dele em Marvila está diretamente relacionada às questões vinculadas a economia criativa em Lisboa e a busca de novos lugares para criar um ambiente artístico e boêmio. Neste sentido não estamos falando somente de um planejamento que visava uma descentralização urbana e cultural, mas também de um sonho, de “cidade planejada” (De

¹²⁴ As experiências de caminhada em Padre Cruz e Marvila foram em grande parte conjuntas. Não houve primeiro um campo, depois outro. O que aconteceu foi que, em algum momento, decidi dar mais foco nas idas para um, noutro momento dar foco para idas noutro. O foco em Padre Cruz foi dado no mês de fevereiro e março, e o de Marvila foi dado em março e abril. Diferente foi a minha atuação no Lumiar que se restringiu as datas do projeto que estava acontecendo.

¹²⁵ Reportagem do Jornal O Corvo: <https://ocorvo.pt/moradores-de-marvila-querem-zonas-verdes-nos-descampados-do-bairro-em-vez-de-predios-de-renda-acessivel/>

Certeau, 1994) por gestores públicos. Nesse desejo de “fazer cidade” (Agier, 2015) Marvila se torna uma “aposta” como relata Hugo, explicando o porquê desse bairro ter sido escolhido para realização do Festival Muro.

Marvila foi escolhida por uma razão óbvia: o Departamento de Cultura fez uma aposta muito forte naquela área. E não estamos a falar de Marvila, da Marvila cool, junto ao Tejo, onde estão as cervejarias... Sempre foi uma zona expectante, que começa sobretudo, em 2016/2017, com a instalação de alguns núcleos junto ao Tejo. Mas depois há a colina e as linhas de comboio, que trancam completamente uma determinada área. E essa área é para onde fomos. E depois outra questão, que é a migração que temos tido em questões de território. As características habitacionais são diferentes, ou seja, em Marvila não vamos para um bairro exclusivamente municipal e social. A sua génese é social, mas na maior parte do território em que estamos a trabalhar, a Quinta do Chalé, a maioria dos fogos são privados.

Depois de escolhida para acolher o Festival Muro havia a necessidade de escolher uma temática, e isso veio a calhar com a escolha de Lisboa como “Capital Ibero-Americana da Cultura”, em 2017. A primeira coisa a se pensar é no que esse tema tem a ver a “cultura de bairro” (Gravano, 2002) deste território. Um modelo dialogado, no momento da escolha de uma temática para o Festival, levaria em conta os pedidos dos moradores? O que as pessoas que moram ali gostariam de ver pintado nas suas empenas? O fato é que esta, por questão de ordem superior, precisava ser impreterivelmente a temática do evento.

Não havendo muita ligação da “necessidade temática” com as questões de representatividade local, a escolha de um tema apareceu como um ponto conflitivo, como um processo em contradição que guia não só o caso de Marvila, mas todos os outros projetos de intervenção em grande escala. Segundo Hugo,

A temática do Festival Muro de Marvila foi uma discussão muito presente, que é a necessidade das galerias que criamos, já que estamos a apontar para crescimento territorial, ter uma temática para poder unificar aquela parte territorial. No Bairro Padre Cruz não há propriamente uma unidade. Neste momento, sentimos uma unidade muito presente em Marvila. Nós discutimos muitas vezes se devemos ir ou não ao encontro das expectativas das pessoas. Mas é sempre uma conversa muito dura, porque não conseguimos. Se pusermos 10 pessoas e perguntar o que querem ver pintado na parede, cada uma vai ter uma expectativa diferente da outra. E no limite nunca vamos ao encontro das expectativas de ninguém. Nunca será consensual e, se abrirmos essa porta (a de ir ao encontro das expectativas de alguém) - e tive essa experiência em Loures, na Quinta da Fonte, em que todos os dias ia uma pessoa ao gabinete pedir uma coisa para pintar diferente...

É nesta de cena de conflitos e oportunidades que a figura de LS¹²⁶, grafiteiro lisboeta e morador de Marvila aparecem. Já havia ouvido falar sobre ele. Já havia feito uma busca nas redes sociais para ver suas obras. Em uma das primeiras caminhadas pelo bairro já havia identificado algumas obras suas relativamente escondidas. Para a GAU esse artista é a representação de um diálogo possível entre órgãos que pensam a cultura municipal e as comunidades. No processo de pré-produção do Festival Muro há uma espécie de “caça” aos artistas locais desconhecidos que possam pintar no evento. No caso de Marvila a aparição de LS foi um “achado”. Mas qual seria a versão dos artistas sobre isto? Tentando responder essa questão consegui uma entrevista com LS na qual ele me falou da sua trajetória e dos seus projetos.

LS nasceu num bairro de barracas, como antigamente eram chamados os bairros sociais, próximo à linha de comboios de Sintra, que divide Marvila. Desde novo começou a pintar os vagões desenvolvendo uma tradição inspirada no *graffiti* norte-americano. Não só um festival de grande impacto que visa a descentralização cultural, o Festival Muro foi pra LS algo que esteve a acontecer na “sua zona”, onde ele conhecia as paredes.

Eu cresci aqui e já pinte todo esse bairro. Essa é minha zona. Eu nasci da linha de comboio, posso te enviar uma foto. A minha barraca é aqui e o comboio passava ali. Eu vejo comboios desde bebê. Já está no sangue. Eu sendo do bairro tenho respeito, sou um dinossauro aqui. Conheço todos os gajos que estão a pintar. Quando apareceu o evento eu disse assim “se não vão pintar na minha zona eu também de pintar”. Naquela altura não sabiam da minha existência. Mas eu sou muito territorial, percebes? Se pintam aqui vou pintar também. Se pintar na minha zona tem que me pedir. E quando a GAU veio aqui me perguntaram se eu conseguia pintar uma empena. Eu nunca havia pintado em grande escala na vida...

Na época da realização do festival LS não tinha registro na segurança social e nas finanças, como ele mesmo relata, coisas básicas para poder receber uma verba destinada aos artistas do festival. Interessante perceber a GAU e o Festival Muro, novamente, como mediadores do estado até quando estamos a falar na trajetória de pessoas que vivem nas comunidades onde o projeto aconteceu. O fato de LS ter acesso a documentos, ter que passar por determinados trâmites burocráticos, representa uma atuação da GAU que vai além das cores estampadas nas empenas e reflete um processo muito vinculado às questões do bairro. São estes os elementos que só uma etnografia atenta aos processos que vão “além da estética” das intervenções artísticas urbanas consegue perceber.

¹²⁶ Chamo o artista assim por um pedido do mesmo.

LS também não tinha redes sociais, outro elemento dito como básico para quem quer pintar uma grande empena por vias do festival. Além de uma inclusão financeira/estatal a GAU foi incentivadora de uma social/tecnológica, solicitando para que o artista construísse um perfil no qual compartilharia suas artes. Aqui entramos na seara do que Ricardo Campos chama de “pixelização dos muros” (2012) no qual a tecnologia afeta a forma como *graffiti* se produz e se dissemina, sendo dirigido a um público cada vez mais vasto. Nesse sentido LS tem uma visão muito peculiar sobre a produção de imagem no universo de sua prática como artista urbano

Foi a GAU que pediu pra mim fazer um Instagram. Disseram-me “tens que por na internet, se não.. não podes participar do Festival”. Eu não sou muito de vender minha identidade, não gosto de produzir uma imagem de mim. Não vou fazer um vídeo a pintar, vão ver meu processo e copiar. Vou te dar as armas pra fazer igual... Como eu não tenho nada garantido, tenho que me precaver. Eu acho feio pintar para internet. Porque estás a vender o que faz, quando foi, onde foi. Porque se está a lutar com o *graffiti* contra um sistema você pode pintar durante anos e não produzir uma fotografia. Você pinta pelo gosto de pintar.

Dentre outras controvérsias envolvendo o projeto há um relato de que na sua pré-produção, quando os moradores de Marvila ficaram sabendo do que estava a ser planejado, fizeram um ofício com cerca de 200 assinaturas contra a pintura dos prédios. Hugo me disse que quando perceberam isso disseram “nós não podemos pintar onde não querem”, mesmo que a jurisdição sobre os prédios seja totalmente da câmara municipal. Aqui duas coisas foram importantes: como a Biblioteca de Marvila estava por ser aberta junto com o evento, isso deu uma legitimidade ao mesmo. Ou seja, se é para o bem do bairro do bairro ter uma biblioteca, é para o bem do bairro acolher o festival também. O movimento da câmara municipal foi de relacionar as duas coisas. Outro elemento importante foi a própria presença de LS, morador local conhecido por todos, na pintura, e também, na organização do evento. LS foi acionado várias vezes para dialogar com os moradores que o conheciam e falar sobre os pontos positivos do projeto.

Das várias vezes que estive no bairro procurando conversar com as pessoas (a biblioteca central foi meu ponto de estadia), tirar fotos, realizar caminhadas em sentidos diferentes, pensar percursos alternativos pelo território, encontrei muitas pessoas que me falaram mais sobre a região. Diferentemente de Hugo e LS (que consegui marcar entrevistas) essas pessoas “apareceram” durante o tempo que acompanhei as atividades na região central do bairro. Nesse sentido gostaria de destacar duas mulheres: Alessandra e Josiane. A primeira é uma assistente social que trabalha em Marvila e faz parte do grupo

“Mulheres sem Fronteira” que realiza rotas pela arte urbana do bairro pensadas dentro de uma ótica feminina, segundo a interlocutora. A segunda é uma mulher negra, mãe de dois filhos, estudante de engenharia ambiental, que nasceu e mora na região da Quinta do Chale, em Marvila.

Antes de conhecer Alessandra conheci o Festival Muro. Ela ajudou-me a pensar alguns pontos de forma diferenciada através do que ela e seu grupo chamam de “Rotas pela Diversidade pela Arte Urbana de Marvila”. O interessante pra mim em participar desta caminhada junto com mulheres era que poderia surgir daí uma visão alternativa em relação a dos agentes estatais com os quais conversei. Afinal, essa rota não está inclusa nas ações da GAU sendo uma atividade autônoma dessa organização.



Imagem 66: Convite virtual do evento organizado pelo grupo “Mulheres sem Fronteiras” em Lisboa. Fonte: Página do grupo indicado na rede social Facebook.

Depois de algumas trocas de e-mails confirmei minha participação na caminhada do dia 18 de maio. Não tive como deixar de associar estas caminhadas para “ver arte urbana” com as que descrevi no capítulo anterior, no centro da cidade. São percursos diferentes, para pessoas diferentes e organizadas por agentes diferentes. Aqui o foco era, especificamente, as obras feitas durante o Festival Muro e o público da caminhada era composto especialmente por mulheres. Tendo a biblioteca como ponto de partida conversamos sobre o que nos esperava numa manhã nublada lisboeta na qual caminhamos bastante.

Uma primeira coisa interessante que Alessandra, a guia da rota, falou é que não há como analisar os impactos do Festival Muro em Marvila sem pensar na constituição histórica desse território. Nessa região se localizava um dos maiores bairros de barracas de Lisboa, o Bairro Chinês. Esse bairro era composto majoritariamente por pessoas muito pobres, muitas de uma primeira leva de imigrantes que vieram das colônias africanas. Outro perfil de ocupantes da região que era e é muito presente é o dos ciganos, que durante muito tempo construíram ali um território cultural. Na década de noventa, depois das políticas de habitação social, foram construídos grandes prédios e são estes que foram pintados pelo Festival Muro. Logo, antes de pensar no impacto da arte urbana em bairros sociais é interessante pensar a própria construção dos bairros sociais, que por si só já tem um impacto significativo na vida local.

Um destes impactos com certeza é a verticalidade, ou a moradia vertical, como me explicou Alessandra. Segundo a assistente social, que já trabalhou com muitas famílias de cultura cigana na região, os ciganos têm uma perspectiva ligada à horizontalidade, tanto que seus acampamentos se alastram por várias áreas. Com as políticas habitacionais os ciganos se viram obrigados a se “verticalizar” assumindo novas formas de viver na cidade, e isso tem uma vinculação profunda com a ideia de Lebre de “direito à cidade” (2009).

Durante muito tempo procurei fotos do Bairro Chinês de Lisboa no acervo fotográfico municipal, mas a foto mais interessante foi a que um morador me mostrou durante outro percurso que realizei na região. Esse morador carrega sua caixa de fotos antigas para todo o lado e quando vê os ainda escassos turistas na região corre para mostrá-las aos turistas, e, por que não vendê-las. Nunca consegui saber seu nome. Alessandra me disse que ele sempre aí está à espera de uma oportunidade. Noutra caminhada por Marvila¹²⁷, dessa vez acompanhado por Ricardo e Vitor Grunvald, o morador novamente apareceu com sua caixa de fotos. Vitor, chocado com a situação, disse-me “veja como o campo está caindo no seu colo”. Brincadeiras à parte, dessa vez parei o morador e fiz uma proposta de compra pela foto, muito baixa por sinal. Não chegamos num acordo. Porém trago uma imagem que encontrei no acervo municipal da cidade.

¹²⁷ Essa caminhada pelas artes de Marvila foi pensada para o evento “Cidades Rebeldes, Corpos Dissidentes” organizado por Paulo Raposo na região.

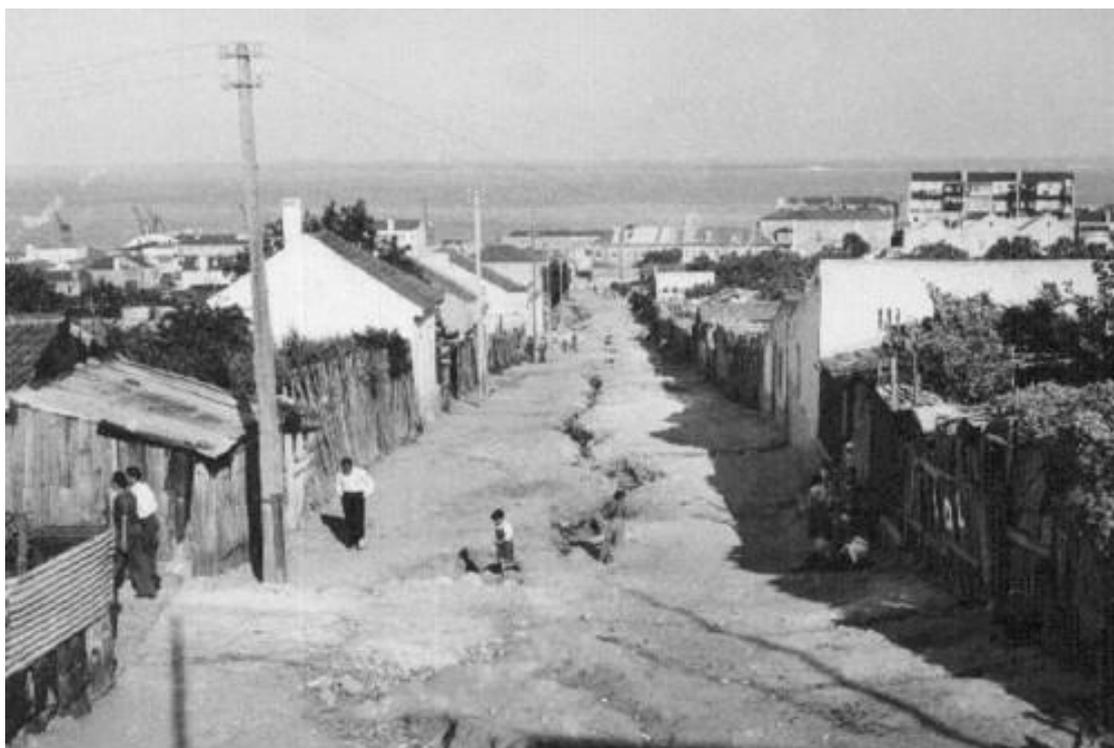


Imagem 67: Fotografia tirada antes da construção dos conjuntos habitacionais na região que retrata o antigo Bairro Chinês. Ao fundo pode-se ver as margens do Tejo. Fonte: Acervo Municipal de Lisboa.

Uma outra pessoa importante que conheci nesse percurso foi Josiane. Porém antes de falar dela preciso mencionar a forma inusitada que caminhadas periódicas pelo território, enquanto método de pesquisa (Eckert&Rocha, 2013), me levaram a conhecer meus interlocutores e interlocutoras. Há duas formas de chegar em Marvila: de comboio a região fica duas paradas próximas à estação central do Oriente, de metrô pegava a linha vermelha e descia na estação Bela Vista. Tanto numa, quanto em outra, era necessário fazer uma boa caminhada para chegar na biblioteca central. Eu gostava muito de fazer o percurso de caminhada da estação de metro Bela Vista, pois esse percurso mostrava-me uma paisagem híbrida onde em alguns pontos preponderava uma estética de degradação com ruínas e muito mato, noutra a cidade cinza dos grandes conjuntos habitacionais mostrava-se preponderante.

Por diversas me perdi intencionalmente a procura de um conhecimento vindo dessa “errância” no território (Debord, 2003; Jacques, 2012; Careri, 2013). Em uma destas primeiras caminhadas, vindo em direção à região da estação Bela Vista para a Biblioteca, me deparei com ruínas de antigas fábricas nas quais fui obrigado a passar pelo meio. Esses espaços eram ótimos para produzir fotografias e eu não perdi a oportunidade de fazê-las.

Quando cheguei ao bairro encontrava alguns núcleos de sociabilidade, havia uma rotina e percebi a importância de repetir os horários de caminhadas para poder presenciá-las. A padaria onde muitos senhores, certamente com mais de sessenta anos, tomavam cerveja era certamente uma delas. Aqui já estou a falar de uma região atingida esteticamente pelo Festival Muro, então era interessante (visualmente falando) perceber essa contradição entre uma sociabilidade que certamente acontece há muito tempo ali tendo como fundo grandes murais.

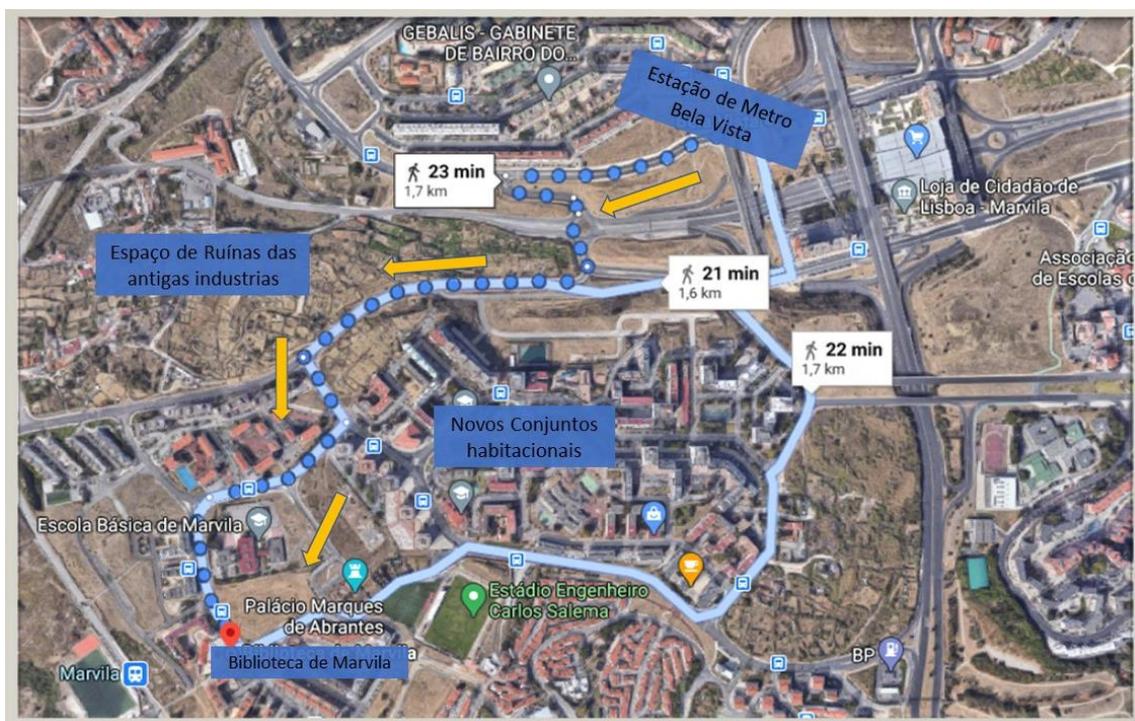


Imagem 68: Mapa do percurso realizado diversas vezes a pé entre a estação Bela Vista e a Biblioteca de Marvila. Fonte: Acervo José Luís Abalos Júnior

Foram nestas errâncias que conheci Josiane que também caminhava perto da região das ruínas. Lembro-me que achei divertido o fato dela caminhar, certamente voltando da aula ou do trabalho, ouvindo música com seus fones e cantando junto em uma voz alta na rua, todos podiam ouvi-la. Quando a perdi de vista lamentei. Também não poderia atrapalhar seu momento de lazer para fazer perguntas “parvas” sobre o bairro, imaginei. Continuando essa caminhada me deparei com um senhor sentado ao lado da padaria, em uma esquina. A cena era relativamente desoladora. Um senhor português com sua boina e sua bengala sentado sozinho em frente a um mural de arte urbana.

- Bom Dia, o senhor vive há muito tempo aqui?

(Depois de algum tempo reticente resolvi tomar coragem e perguntar).

- Bom Dia, não muito. Só há 50 anos.

(O senhor português abriu um sorriso reproduzindo um humor típico que muito me deparei em Lisboa).

- Gosta dos Murais?

- E pah.. As industrias foram embora e os criativos chegaram. Já estou acostumado.

Depois dessa linda resposta comprei um café e continuei sentado ao seu lado trocando ideias sobre o clima, o Benfica e o grupo de idosos. Foi nesse momento que revi Josiane a passar e sentar próximo a mim em frente a padaria. Sem pestanejar fui tentar uma conversa com ela. Josiane foi muito receptiva me falando de sua trajetória de vida no bairro, seus dois filhos que teve muito nova, a graduação em engenharia ambiental que faz no ISCTE e de como o bairro melhorou depois de que fizeram as artes nas paredes. Como ela se demonstrou muito aberta, inclusive comentando sobre a minha câmera que estava pendurada no meu pescoço, perguntei se ela não topava que eu tirasse algumas fotos dela com as artes. Além de me dar o consentimento, ficou muito feliz pois disse estar precisando de novas fotos. Pedi para que ela sentasse em uma mureta que fica de frente para o mural do artista brasileiro Kobra, e desde então comecei a produzir imagens da quais gosto muito, por representarem uma interlocução que tive. No dia posterior mandei as imagens no whatsapp de Josiane, que gostou muito e pediu pra ir mais vezes lá.



Imagem 69: Um trabalhador das velhas industrias da região sentado tendo imagens dos murais ao fundo: Fonte: Acervo José Luís Abalos Júnior



Imagem 70: Josiane, moradora da região, pediu para ser fotografada. Fonte: Acervo José Luís Abalos Júnior

Interessante perceber como caminhadas que seguem o mesmo percurso podem ter referências de campo muito diferentes. Posso dizer que toda a vez que caminhei pela região, no dia ou no fim da tarde, no sol ou na chuva, falando com pessoas ou não, tirando fotografias ou somente observando, eu aprendi alguma coisa sobre Marvila. Dentre estes aprendizados os que mais me interessei foram os das contradições que haviam sobre as obras e nos (des)entendimentos do que cada uma representava. Gostaria de falar dos mais de quarenta murais da região e seus impactos na percepção dos moradores. Mas por uma questão de tempo e espaço (e importante recorte) vou falar de dois. Lembrando que, conforme a temática do Festival Muro, foram convidados artistas latino americanos. O primeiro se refere ao do Coletivo Licuado, uma dupla de artistas uruguaios, pintou a obra “The meeting between the past and present”. O segundo é o mural pintado pelo artista mexicano Cix Mugre denominado “Mi Madre”.

Quando Camilo e Florência, nascidos em Montevideo, foram convidados a pintar em Lisboa pensaram numa obra que dialogasse com a história de Portugal. A obra foi um projeto da pré-produção do Festival Muro que resolveu pintar uma empena primeiro, para ver a reação dos moradores do bairro. Não vou fazer o exercício de descrever a obra, trago uma imagem para isso. Me interessa a percepção da comunidade local sobre os elementos visuais que ela contempla. Mas primeiramente perguntei a Hugo qual era o sentido e o que foi pedido aos artistas.

E esta intervenção era a leitura desse colectivo uruaio sobre a história de Portugal: o homem agarrado ao chão que representa o passado, os Descobrimientos, a caravela, o casaco de navegador, o livro e uma mulher que aponta para o céu, para o futuro, que representa o 25 de Abril, com os cravos na mão. E estão os dois concentricamente ligados por esta peça. Foi muito giro poder discutir isto, porque as pessoas começam a olhar de outra forma.

Já Alessandra, a assistente social que guia caminhadas com mulheres, disse que essa obra teve impacto positivo dentre os ciganos da região por acharem o homem representado muito parecido com um pastor batista. Contudo, questionou: “porque está a mulher de cabeça para baixo?”, na visão de Alessandra era um desrespeito pelas mulheres do bairro. “Não queremos, não gostamos, o que isto representa?”. Mas os ciganos deste lado gostavam muito, porque eles têm uma comunidade religiosa grande. Já Josiane achava muito “gira”, mesmo que não conseguisse entender porque não haviam pintado negros, já que em Marvila há muitos.

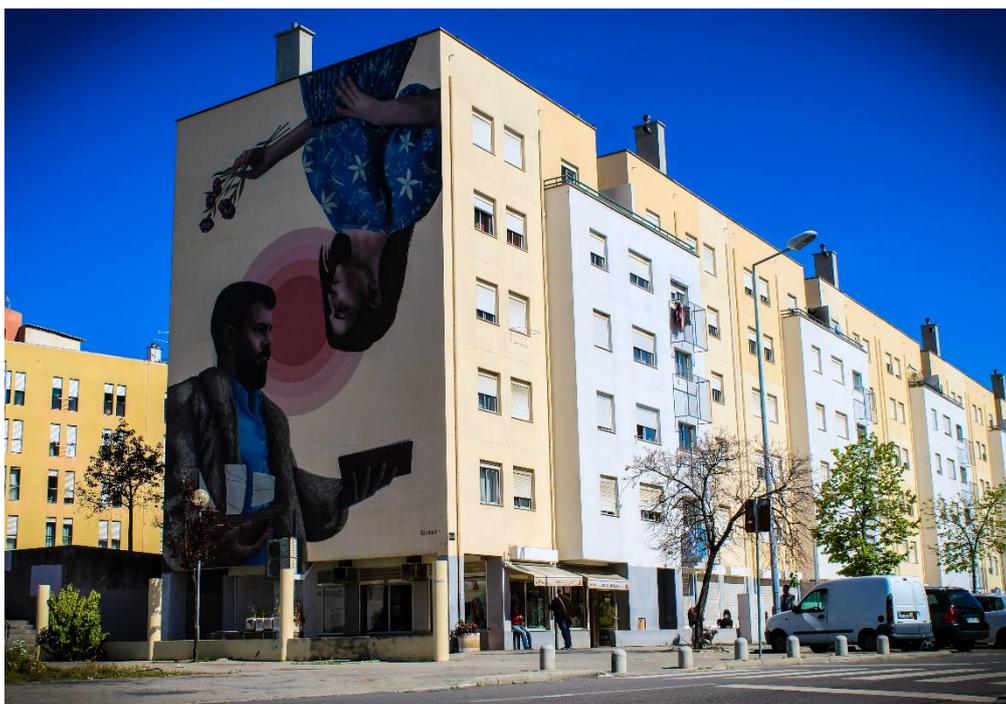


Imagem 71: Mural pintado pelos uruguaios do “Coletivo Licuado” na pré-produção do Festival Muro em Marvila. Fonte: Acervo José Luís Abalos Júnior

Este confronto no espaço público no qual convivem percepções diferentes sobre as obras também fica bem nítido na obra “Mi Madre” do artista mexicano Cix Mugre. No caso desta intervenção, novamente, a questão da religiosidade causou não só um debate, mas práticas interessantes. Desde seu processo de pintura que demorou cerca de duas semanas se passou uma situação curiosa. Seus múltiplos agenciadores religiosos trazem sentidos variados sobre quem é a “Mi Madre”, que no caso, é a representação de Nossa Senhora do Guadalupe, santa mexicana. Através de um contato por redes sociais (Instagram) o artista narrou quais foram seus objetivos e como se deu o processo de pintura.

Gostei muito de pintar em Lisboa e do contato com a GAU que deu toda estrutura. Foi uma obra feita em muitos dias onde foi preciso muito material. Minha intenção foi pintar Nossa Senhora de Guadalupe, santa de devoção muito forte onde nasci. “Mi Madre” foi importante pra mim não só como artista, mas como pessoa. A pintura do mural foi uma forma de passar a mensagem dela, assim eu me sinto um mensageiro.

A narrativa de Cix Mugre vai de encontro a uma visão fantástica da criação da obra onde o religioso é um ponto fundamental do processo artístico. Porém, dois anos após o festival, os moradores da comunidade, nas suas heterogeneidades de pontos de vista, fazem um processo de (re)semantização da obra. Para dona Audelina, moradora do conjunto habitacional onde está inserida a obra, ela foi “uma benção de Nossa Senhora de Fátima”,

santa de devoção da região. A senhora que passa suas tardes sentada próxima a obra me relatou

Fiquei muito feliz quando pintaram a minha santinha ali. Há muita insegurança aqui e desde que ela está me sinto mais protegida. Nossa Senhora de Fátima nos protege e nos dá força. Todos meses acendo uma vela pra ela e fico sentada na frente a admirar. Já me disseram que não é Nossa Senhora dos Remédios, mas pra mim ela é.

Narrativas como a de Cix Mugre e de Dona Audelina comprovam, em primeiro lugar, como podem ser contraditórios os processos de apropriação de elementos visuais da cidade. Também é interessante percebermos, pensando uma antropologia urbana e política, como políticas públicas urbanas, como o Festival Muro, atuam na forma de política estética em culturas de bairro. O estado, representado aqui pela GAU, também tem uma versão sobre estes processos, segundo Hugo, coordenador do Festival Muro.

A peça do Cix Mugre teve um impacto, ele é um artista mexicano, que desenhou a Nossa Senhora da Guadalupe, que não tem nada a ver com Portugal. Foi pintada ao lado da Associação de Moradores, que construiu ali um altar à Nossa Senhora de Fátima e, neste momento, há uma peregrinação com a própria Nossa Senhora da Guadalupe. Há pessoas que nunca tinham passado ali e que agora vão lá ver a peça, que acham fabulosa, numa óptica de fé e não tanto artística.

Seja do artista, da moradora ou do planejador urbano, nesse paradoxo entre uma cidade planejada e uma cidade e praticada (De Certeau, 1994), percebemos os múltiplos processos de apropriação e sentidos que geram a instalação de murais em grande escala em bairros populares. Se o tema do evento associado a cultura ibero-americana não tinha nenhuma relação com as dinâmicas de Marvila, houveram adaptações de significados por parte de quem vive aí.

Creio que aprendi muito nessa experiência de trabalho de campo em Marvila, dentro do tempo reduzido consegui ir muitas vezes à região. Muitas vezes com professores e queridos amigos como Chica¹²⁸, Vitor e Ricardo. Fico feliz de poder ter tido acesso a mais narrativas e mais pessoas, do que da vivência que tive em Padre Cruz. Marvila segue sendo pra mim uma referência de como os processos de desindustrialização se transformam em alvos das políticas criativas. E as ruínas... belas ruínas, um dia espero voltar a caminhar sobre elas.

¹²⁸ Quando Cornelia Eckert esteve em Lisboa para o evento da Associação Portuguesa de Antropologia (APA), em Junho de 2019, fomos caminhar juntos por Marvila. Nessa caminhada foi produzida uma fotografia de capa para a revista Horizontes Antropológicos que teve como tema Arte e Cidade.



Imagem 72: O mural “Mi Madre” do artista mexicano Cix Mugre é uma representação do que chamo de processos visuais em contradição. Fonte: José Luís Abalos Júnior

Lumiar: as políticas da horizontalidade e o apelo a multissensorialidade.



Imagem 73: Abertura do Festival Muro na região de Lumiar, Lisboa, 2019.
Fonte: Acervo José Luís Abalos Júnior

Ao iniciar este subcapítulo com essa imagem busco demonstrar dois elementos. O primeiro está ligado a experiência estética que foi o Festival Muro nos bairros sociais e o papel da fotografia na pesquisa. O segundo é que nesse momento, pela primeira vez, em uma experiência distinta das anteriores, eu estava acompanhando, de fato, o processo de produção do Festival Muro. Portanto, o que foi aqui realizado se trata de uma etnografia urbana e visual da produção desse evento que mobilizou uma gama variada de agentes sociais do bairro.

O bairro escolhido para a realização da terceira edição do Festival Muro foi o Lumiar¹²⁹. Trata-se de um bairro de fácil acesso de quem vem do centro da cidade. Pegando o metrô na linha amarela somente é preciso descer na estação de mesmo nome. O Lumiar tem cerca de 40 mil habitantes e é composto por grandes prédios que nem parecem vinculados a bairros sociais. E muitos, de fato, não o são. A maioria das edificações aqui

¹²⁹ A opção de fazer uma pesquisa etnográfica do Festival Muro no Lumiar e o Congresso da APA foram os dois fatores essenciais que me fizeram postergar a volta ao Brasil. A ideia inicial era ficar 6 meses, tempo que ganhei financiamento da CAPES, com essas novas dinâmicas por vir decidi ficar mais três meses com uma verba que consegui através do Banco do Brasil. Digo isso porque, realmente, foi uma escolha ficar mais tempo em Lisboa e as reflexões sobre esse campo são resultado disso.

não são da câmara municipal, pois com o tempo os moradores compraram seus apartamentos através de políticas de financiamento. Então “chegar” em Lumiar é muito diferente que em Padre Cruz e Marvila, pois não há nada que indique uma estética rural e edificações antigas.

Esse contexto urbano me indicava que teria facilidades de pesquisar a região. Que seria fácil chegar. Um lugar onde haveria um perfil de sociabilidade mais “urbano” e que conseguiria estabelecer interlocuções de forma menos custosa. Todas essas prerrogativas iniciais, em parte, não se confirmaram. Se tratava de um território realmente grande onde não consegui andar por tudo e precisei, por diversas vezes, me guiar via Google Maps visto a confusão das ruas, dos becos e afins.

A primeira vez que fui à Lumiar faltavam cerca de duas semanas para a data de início do Festival Muro, sendo assim procurei artistas que já deviam estar pela região pintando. Essa foi minha intuição. Não haviam garantias. Quando desci do metrô na estação Lumiar encontrei muitos viadutos e uma espécie de eixo central comercial. Isso era em torno de 14h. Sem câmera e me permitindo “sentir” o lugar, caminhei até as 19h. Não encontrei nada que fizesse qualquer referência ao festival. As pessoas simplesmente não sabiam do que eu estava a falar. A dona de um restaurante garantiu que eu estaria no lugar errado, segundo ela “essas coisas nunca aconteceriam ali”. Portanto, essa primeira experiência de “zigzagar” me fez pensar que, por um lado, era importante me dar o “direito desconhecer” esse bairro, por outro, uma auto cobrança muito forte pra não perder tempo com dias “improdutivos” como este.

Numa segunda ida ao bairro, dias depois, desci da estação e sai pelo outro lado do bairro buscando outras referências. No dia anterior o Benfica havia ganhado o campeonato nacional de futebol, então se fez uma grande festa que deixou a cidade toda com as cores do clube. O desafio por ter um “faro” de localização dos projetos de arte urbana perdurava. Por onde começariam o festival? Escolas, praças, áreas verdes, onde estariam os murais? Essa procura se transformou na minha forma de conhecer a cidade. Foi assim que, ao longe, depois de algum tempo de caminhada, ouvi (não vi) o som de uma plataforma de elevação, a Grua, equipamento básico na produção de murais. Comecei a perseguir essa sonoridade que estava distante. Apressei-me para não perder a referência auditiva. Conseguindo achar o lugar deparo-me com uma cena fantástica, no sentido imaginário do termo. Havia quatro grandes empenas a ser pintadas, uma ao lado da outra, e as pinturas dialogavam entre si.

Eram uma obra só. Essa compartilhar empenas para construção de uma obra única ainda não havia visto nos outros bairros. Foi assim que, gradativamente, conheci alguns artistas e pessoas que viviam ali. Tive a associação de moradores que ficava abaixo dessas empenas um ponto de referência para sempre estar.

Uma associação comunitária é sempre um lugar interessante. Nas periferias de Lisboa vai encontrá-las com uma placa de identificação caindo aos pedaços, certamente posta ali em meados da década de noventa. Algo parecido com os botecos brasileiros. Um breu escuro na entrada, paredes com infiltração e uma cor que salta aos olhos. A cerveja e o café são mais baratos que no centro. Custam o que a comunidade pode pagar. Uma senhora com seus setenta anos sempre há de estar atrás do balcão. Penso comigo “quem é essa mulher? Há quanto tempo vive ali?” Deixando as perguntas só no pensamento, peço um café e sento-me. A cadeira em falso e a mesa engordurada reafirmam a popularidade da cena. “Não és daqui pois?” Como um tiro, direto e seco, a pergunta vem do outro lado do bar da associação. Não havia como ser diferente para quem carrega a estética do estrangeiro. Mochila, câmara e caderno denunciam o perfil exógeno. Se tratava de um representante dos moradores, o seu Fernando Baião, um velhote muito receptivo que gostava de falar. Conversamos durante algum tempo sobre as dinâmicas do bairro, política, e, claro, sobre o Festival que se aproximava.

Foi dentro desta associação da comunidade que passei a maior parte dos meus dias em Lumiar. Segundo seu Baião “A GAU não deu estrutura.... eu que dei energia e água pros artistas” falando sobre questões necessárias no momento de produção dos murais. Por vezes os artistas ficam pintando até o dia anoitecer e precisam de iluminação para isto. Todas estas dinâmicas da fase de preparação do festival, que iniciaram até três meses antes, se concentraram em algumas organizações e pessoas do bairro, mas não tiveram contato com essa associação mais popular, digamos assim. Segundo Hugo, o Festival Muro, aconteceu em Lumiar por que

O Lumiar é uma resposta a uma curva social, misto, mas com base social. Todo o processo de urbanização da Alta de Lisboa é de base mista. Em Marvila a base é social, mas neste momento é misto. Aqui não, a base é mista. O Plano de Urbanização da Alta de Lisboa já previa desde início construção social e privada, sempre no mesmo espaço. E para nós há uma resposta a isso, que é a de desmistificar a ideia de que estes festivais só vão para bairros sociais. Começamos a perceber que havia esse preconceito. “Só fazem empenas em bairros de pobres e degradados”.

Depois de alguma pesquisa histórica sobre a região descobri que o antigo bairro que ficava ali alocado era a “Musgueira”. Bairro que Eduardo, filho de seu Baião, tinha nascido. Conheci Eduardo em uma tarde na qual estava na associação e ele me convidou para dar uma volta no bairro. Demonstrando um conhecimento local incrível me contou sobre o que era a Musgueira e como ela está presente na memória daquela comunidade. Inclusive enquanto caminhávamos algum passante ouviu conversamos sobre o tema e gritou ao longe “a Musgueira nunca morre”. Assim como o bairro Chinês de Marvila, a Musgueira era um bairro de barracas. Com as políticas de desenvolvimento urbano na região “alta” de Lisboa, onde Lumiar se encontra, muitos desses apartamentos construídos puderam ser comprados por quem os ocupou, tornando assim o bairro com uma característica de prédios privados.



Imagem 74: Imagem da Musgueira (na alta de Lisboa) de 1976, antes do início da construção das edificações privadas. Fonte: Acervo Municipal de Lisboa.

Visto estas diferenças sociais, econômicas e culturais de onde o Festival Muro acontece há sempre que fazer um planejamento estratégico com pré-produção, produção e pós-produção. O que consegui acompanhar nesta terceira edição em Lumiar foi acompanhar a pré-produção e a produção, estando atento às dinâmicas que não pude ver em Padre Cruz e Marvila. Após uma análise relacionada a pré-produção, quando fiz a entrevista com Hugo, há algumas considerações interessantes da GAU sobre esse território

A primeira constatação é que o território é completamente diferente. Não temos propriamente empenas. Há só 6, se calhar. A proposta vai ser diferente. Estamos a trabalhar em muros, mais horizontais, e em dispersão. Temos um artista que vai intervir em 25 caixas de eletricidade, que vai fazer um percurso à volta das outras obras todas. Estamos a responder mais e a mergulhar mais no território. Fomos lá e percebermos onde e como intervir. Um dos lugares de Lumiar tem 8 prédios. Nesses prédios, a arquitectura do espaço é muito marcada. Vamos impor ou integrar as intervenções? Essa é a primeira pergunta. Isso porque também somos do departamento de Património Cultural e devemos ter em atenção que uma das grandes identidades que a GAU tem é a valorização cultural da cidade: azulejaria, cantaria, os tectos, a arquitectura, o espaço público... e não nos devemos impor. Devemos reconhecê-los e trabalhar com todos e respeitá-los.

Após duas experiências relatadas anteriormente, o Festival Muro de Lumiar parece ter uma GAU mais madura nessas questões de diálogo com as comunidades. O primeiro elemento a se constatar é a ideia de que ocupar o território com grandes murais (foram cerca de 50 murais em Padre Cruz e 20 em Marvila) é algo forte para os bairros. Haveria forma de fazer uma ocupação mais amena? As “políticas da horizontalidade” e a multimodalidade de intervenções aparecem como vias alternativas desta ocupação territorial. A horizontalidade das intervenções vira política após a avaliação interna na GAU de busca de outras formas de estar nos bairros, assim a pintura de grandes muros ao chão, ou “do tamanho das pessoas, não maior”, aparece como ferramenta de diálogo com a comunidade. A busca por pensar o Festival Muro além da tinta também é parte dessa reavaliação. O Festival Muro de Lumiar teve como temática a Música, assim toda a obra realizada teve esse núcleo de sentido. Na região central do bairro há um quiosque com fones de ouvido onde as pessoas podem ouvir “o som dos murais”. Esse “apelo a multissensorialidade” aparece como uma ferramenta de reinvenção do festival, que trilha novos planeamentos em Lumiar.

Dito isso, minhas caminhadas pelo território procuraram onde estaria essa horizontalidade. Afinal, diferentemente das outras experiências de percurso etnográfico pelos bairros, nesta eu não precisaria olhar para cima? Não haveriam murais onipotentes aqui, segundo a pré-produção. Foi assim que, ao caminhar, conheci a obra de RAF, um artista local que foi convidado a pintar no projeto. A trajetória de RAF como artista destoava dos artistas de bairro que tive contato anteriormente. Ele já tinha uma carreira relativamente consolidada e com atelier de pintura localizado perto da sua casa na região. O dia que o conheci foi curioso pois eu estava estarecido com o tamanho (em termos de largura) da obra que faziam numa praça central, que não era alta, mas contemplava todo o tamanho da praça que era grande. Ao passar na frente de uma lancheria para tirar algumas fotos dessa intervenção alguém fala “o artista está aqui”. E ali estava RAF e seus enumeráveis

assistentes de pintura. Sentei-me com eles e tomamos uma cerveja. Pediram para que lhes tirasse uma foto e assim, no próximo dia a editei e a imprimir, dando retorno ao artista e estabelecendo uma relação de interlocução que veio de demonstrar muito interessante nos próximos dias.

No dia em que retornei com a imagem impressa não achei o artista e sua equipe num primeiro momento. Mas ouvi a música Rap a tocar na parte superior da praça, subi as escadarias e lá estava RAF e sua equipe numa clássica “sociabilidade de festivais” no qual havia a preparação de um assado, cervejas, música e muitas risadas num período de intervalo da pintura da praça. Quando me viram me convidaram para entrar e ouvi algo inesperado: “é o brasileiro da GAU”. Fiquei pensando em que momento chegaram nessa conclusão e que elementos eu tinha apresentado para acreditarem nisso. Ao entrar no espaço percebi uma certa vergonha por parte deles de eu vê-los bebendo. Pedi para relaxarem que eu não era GAU, só estava ali para saber mais do que estava a acontecer. A partir de então RAF e AD, seu assistente, me falaram do sonho que foi realizar essa obra.



Imagem 75: – O senhor idoso passando pela obra de RAF pode ser entendida como uma imagem ícone dos impactos estéticos do Festival Muro nos bairros em que aconteceu.
Fonte: Acervo José Luís Abalos Júnior

Se tratava do “maior *graffiti* da Europa”¹³⁰. RAF disse-me que desde de pequeno sonha em pintar a “sua praça” e que vai deixar essa pintura a sua filha. Novamente associo essa narrativa ao que Agier (2015) denomina de “fazer cidade”. O sonho de bairro de RAF (assim como o do LS em Marvila) é o de fazer grandes intervenções no local onde nasceram, e a GAU, através do Festival Muro, foi quem deu ferramentas para isto. Logo percebi que um dos interesses de RAF ter contato comigo era de vir pro Brasil pintar. Me deu seu cartão pela segunda vez e me convidou para ver a obra do alto de um prédio. Surpreso com o convite aceitei-o. Em frente a praça ficava um grande prédio no qual já havia uma empresa de propaganda produzindo imagens, de todas as formas, sobre o processo de produção dessa obra. É da área do topo desse prédio que deu pra ver o bairro como um todo.

Apesar do meu medo de altura fui com AD em direção ao último andar do prédio para ver como eram as coisas lá de cima. No caminho conversei com o auxiliar de RAF, que também tem uma experiência no *graffiti* e é produtor de uma organização que faz projetos de arte urbana. Quando o disse que fazia antropologia ele me disse “Meu pai entrevistou o Levi-Strauss” e que também teve uma namorada de Porto Alegre. Trocamos risos, e conversamos mais sobre a GAU. Demonstrando uma visão crítica o artista me comentou que

Eu sou contra a legalização do *graffiti* e acho que há de haver uma contracorrente forte e organizada. Entre nós artistas chamamos a GAU de “Gatunos da Arte Urbana”. Se vais ver ninguém da GAU tem experiência, de fato, em fazer arte urbana. Podes ver que na organização desses festivais ligam para associação três meses antes e perguntam se tem artista e prédio, cooptam para um projeto e acontece. Eu tenho vontade de pegar um pau e correr com esses gatunos do *graffiti* daqui.

Em verdade, mesmo com algum tempo lendo e conversando com pessoas, ainda não tinha acessado uma narrativa tão crítica às práticas de legalização do *graffiti* assim, ainda mais com uma fala direcionada a GAU. Segundo AD ele já conhece essa história, pois viu isso acontecer em Londres e Berlim. Aqui fica explícito o quanto a Arte Urbana é um campo em tensão e complexo. AD estava participando de um festival organizado por uma organização na qual discorda das práticas, mas que pode trazer algumas mudanças “de dentro”. Segundo o artista “eles (a GAU) nem sabem bem quem eu sou e muito menos que

¹³⁰ Um dos maiores *graffiti* da Europa fica na Alta de Lisboa <https://www.sabado.pt/gps/palco-plateia/artes-plasticas/detalhe/um-dos-maiores-graffiti-da-europa-fica-na-alta-de-lisboa>

estou aqui... só conhecem o campo *mainstream*” refletindo sobre os contatos que a GAU faz para pintar grandes obras que envolvem grandes financiamentos.

Depois desse bate papo terminei o dia de trabalho de campo lendo notícias na internet sobre o Festival Muro que viria. Pensei comigo que só com essas notícias já poderia ter um bom material para construção deste capítulo, pois realmente haviam muitas. Nesse momento senti falta de uma metodologia mais específica de trabalho com tais documentos que apareciam em abundância só com uma pesquisa simples no Google. Foi por estas reportagens que fiquei sabendo de um outro empreendimento do Festival Muro: um “Parque de *Street Art*” onde toda a comunidade pudesse pintar alguns espaços ali pensados para isso¹³¹. Foi aí que retornei a entrevista que realizei com Hugo, mais especificamente no momento que ele me fala sobre as expectativas do festival.

Vamos ter outra coisa. Vamos construir um street art park, o primeiro parque de pintura livre construído só para isso. É um equipamento no território em que passamos a ter. As expectativas são relativamente grandes, porque vamos ter intervenções diferentes. Vamos motivar a regeneração de uma praça, com acumulação de lixo muito grande. Fizemos uma reunião magna com os nossos serviços, em que dissemos que era preciso dar resposta a isso, e estão a ser construídos cinco ecopontos grandes naquele território. É uma resposta que não aconteceria se não estivéssemos a intervir ali. Havia outras zonas do espaço público que precisavam ser olhadas de novo, seja com regenerações, replantações e também motivámos esse lado. E isso é importante para nós. E, por outro lado, consolidar um equipamento, que são os parques de pintura livre, algo que já queríamos a algum tempo e que vamos estar a implantar na cidade toda a partir de Junho para o próximo ano.

Dos pontos interessantes desta o narrativa o que me chama mais atenção é esta “força tarefa” que envolve vários setores da administração municipal. O que caracteriza o Festival Muro como uma política pública de descentralização cultural e urbana é essa articulação com outras dimensões da vida cotidiana do bairro que vão além das pinturas. Inclusive, seu Fernando Baião havia brincado comigo que “nunca tinha visto tantas lixeiras no bairro” e que isso só esteve lá agora. Então não foi raro que ao andar pelo bairro visse diariamente funcionários da câmara a limpar e a montar andaimes. Isso ficou bastante expresso nesta praça central onde se fez o show de abertura do Festival.

¹³¹ “Aqui toda a gente pode pintar: Lisboa vai ter um parque de street art Lumiar, que recebe de 23 a 26 de Maio a terceira edição do Muro” <https://www.publico.pt/2019/05/16/p3/noticia/galeria-arte-urbana-cria-parque-rede-muros-pintura-livre-lisboa-1872932>

O dia de abertura do Festival Muro do Lumiar foi um dia muito bonito. O bairro todo parecia estar curtindo esse momento “diferente” para o território. Principalmente as crianças que pintavam na região dos murais feitos para elas pintarem. No palco tocava boa música, com jovens locais. Encontrei Eduardo, o filho do seu Baião, e tomamos um café afastados do palco central. Perguntei “e agora, como o bairro fica?”. A pergunta foi motivos de risos. “O bairro vai ficar o mesmo”. Caminhou comigo até a escola pública que ficava próxima e me mostrou como as salas de aulas estavam deterioradas. Não havia teto em algumas partes. Em compensação havia pinturas lindas no seu muro feitas nas últimas semanas. Eduardo não precisou dizer mais nada. A resposta da pergunta era clara: o Festival Muro não mudou profundamente a realidade da região. Essa mudança mais profunda se faz com tempo e com vontade política.

Creio que essa última experiência de etnografia em um bairro atingido por políticas públicas de descentralização cultural foi bastante gratificante. Em Lumiar conhecer a associação de moradores, RAF, AD e as diversas pessoas com as quais conversei foi uma forma de entender melhor o que é a pesquisa na cidade, e, porque não, uma forma de me entender melhor como estrangeiro em terras portuguesas... Status que já estava por acabar na próxima semana quando voltaria ao Brasil.

Capítulo 9

Os impactos da *Street Art*

Cronologicamente passei cerca de cinco meses entre Padre Cruz, Marvila e Lumiar. Afetivamente esse tempo pareceu maior. Maior porque me dispus a conhecer, o mínimo que fosse, no cotidiano destes territórios. Maior porque procurei ver as contradições e benfeitorias relacionadas ao Festival Muro. Com certeza uma avaliação de impactos, vinculada a uma política de pós-produção do festival é necessária e a contribuição que a etnografia pode trazer é demonstrar uma visão cotidiana de como podemos perceber os impactos desta política pública de descentralização cultural e urbana.

Em “Paisagens paulistanas: transformações no espaço público” (2000) Antônio Arantes coloca como é imprescindível para o etnógrafo urbano a fuga de uma ideia de paisagem “como exterioridade”. O autor se pergunta “onde estão as práticas humanas no planejamento paisagístico?” (Arantes, 2000, p. 84). Talvez essa tenha sido o grande combustível que me fez caminhar durante alguns meses por estes três bairros: a procura de onde está a ação humana das pessoas do bairro nestas paisagens que se transformam. Creio que a melhor contribuição que uma pesquisa etnográfica possa dar é demonstrar a visão de personagens urbanos, sejam eles artistas, agentes estatais ou moradores, colocando essas narrativas “na mesa”. Trazendo os processos em contradição que elas carregam e suas assimetrias¹³².

O antigo bairro de alvenaria de Padre Cruz, o Bairro Chinês e a Musgueira são três referências simbólicas dos territórios estudados. Posso dizer, que pelo tempo de estudo que dediquei aos bairros, que o Festival Muro não dialogou com tais referências territoriais. Em Lumiar, tal processo foi mais respeitado tendo em consideração o tema da música, que segundo os agentes da GAU, faz parte da cultura local. Tais referências históricas são aqui refletidas no sentido de uma Etnografia da Duração (Eckert&Rocha, 2013), de pensar as permanências e nas memórias destas localidades nas produções sociais destes territórios. Porém, a minha descrição etnográfica não se aprofunda tanto em questões vinculadas a

¹³² Neste sentido vejo uma continuidade temática presente entre minha dissertação e a produção da pesquisa nos bairros sociais. Percebo uma linha de pensamento na qual sou formando do Núcleo de Antropologia Visual (NAVISUAL) e no Banco de Imagens e Efeitos Visuais (BIEV) presentes em ambos os momentos relacionadas a uma forma de interpretação da pesquisa no meio urbano.

memória, se inserindo no que podemos entender como uma pesquisa exploratória relacionada a etnografia “da” e “na” cidade (Eckert&Rocha, 2003)¹³³.

Pensando em como esses velhos lugares são inseparáveis dos eventos que neles aconteceram e como “as lembranças se apoiam nas pedras da cidade” (Bosi, 1979) seria muito relevante aqui uma pesquisa mais aprofundada relacionada a memória desses bairros já “inúteis” para quem planeja o urbano e a descentralização cultural. Na relação dialética entre lugares e acontecimentos o Festival Muro trouxe uma renovação paisagística que buscou levar cultura e humanizar as relações nos espaços públicos dos lugares onde esteve. Um objetivo inicial também foi pensar os bairros sociais como merecedores de ações culturais que eram somente realizadas nas regiões centrais do núcleo urbano lisboeta. Esse processo teve como objetivo mudar o imaginário da cidade sobre estas regiões.

Como já relatei, antes mesmo de colocar o pé em um bairro social, li reportagens relacionadas a assassinatos ocorridos nas regiões e amigos avisaram para tomar cuidado ao caminhar por estes lados. A verdade é que nunca me senti numa sensação de insegurança como me sinto no Brasil. Obviamente haviam rapazes a olhar na esquina. Olhar de estranhamento para um caminhante desconhecido, mas nada tão brutal. Esta estigmatização dos territórios de bairros sociais era um problema enfrentado pela GAU, que buscou contribuir para que essa visão fosse mudada a partir do momento em que as pessoas percebessem que haviam projetos culturais nessas regiões. Segundo Quaresma, articulador da Boutique da Cultura, no bairro Padre Cruz

Há duas coisas. Por um lado, percebemos que a pintura faz com que as pessoas se apropriem do espaço público e sintam orgulho dele. É uma constatação, que as pessoas - as que vivem lá e o público em geral - passam a olhar para esse território de outra forma e com outra responsabilidade. Ou seja, o território tem mais visibilidade, mais pessoas a entrar e, como tal, outro tratamento. E isso nós percebemos, porque sempre que desenvolvemos uma actividade, esta vai recuperar ou ganhar aquilo que é o espaço público. E isso é válido para o bairro social como para um parque de estacionamento. Se pintarmos um parque de estacionamento, a verdade é que a apropriação daquele espaço atinge outro grau. As pessoas vêem-no como um espaço de obras de arte e passam a ter outra relação com ele.

Ter um mural de um artista internacional, com técnicas aprimoradas, em um prédio faz com as pessoas tenham mais humanidade? Esse poder de “humanização” que os

¹³³ O tempo e o fato de ser um estrangeiro no lugar certamente foram dois elementos que condicionaram o fato de não incluir tanto as questões de memória dos bairros na pesquisa. Havia poucos meses de estudo, o doutoramento sanduíche passa muito rapidamente. Creio que dentro das possibilidades fiz o que foi possível, e dentro das dinâmicas da memória sempre tive uma atenção pra adentrar tais questões quando surgissem.

grandes murais trouxeram aos bairros sociais foi (re)afirmado por vários agentes, inclusive moradores. Segundo José, coordenador da Biblioteca de Marvila, o bairro está mais limpo e as pessoas “vão mais às ruas” desde que o festival ocorreu. Contudo ao atravessar a rua e conversar com a senhora que serve café na padaria se utilizou do humor português “não mudou muita coisa, as pessoas não bebem mais café por isso”. Certamente aqui há uma referência de como o festival não mudou as coisas para os comércios das regiões, que vendem o mesmo que antigamente.

Interessante perceber como a resposta a uma demanda social de “levar cultura” à bairros sociais e a luta pelo fim da estigmatização se transformaram no decorrer dos planejamentos do Festival Muro. Este era um ponto muito colocado na primeira experiência em Padre Cruz, o maior bairro social da ibero-américa, mas em Padre Cruz já se fala em um “risco da guetização” possivelmente aprofundada pelo festival. Neste sentido, pintar empenas em bairros pobres reafirmaria algo que Alessandra, a assistente social de Marvila, já havia me colocado: “a cidade começa a perceber que o lugar das empenas pintadas é o lugar dos pobres”. Hugo, o agente da GAU, tem o pensamento no mesmo sentido quando explica o porquê do festival ter se deslocado de bairros totalmente sociais para bairros habitacionais com prédios privados, como Lumiar.

Porque acaba por guetizar esses próprios bairros. A partir do momento em que o Festival Muro só vai para aí, estás a guetizar e a chamar atenção. No limite dizes que só fazes intervenções em bairros degradados e para o ano vais para o Bairro 2 de Maio. E tu dizes “o bairro 2 de Maio é “degradado” mesmo que não seja necessariamente. Hoje é importante ver o outro lado. Intervimos nas Olaias, na Fontes Pereira de Melo, bairros mais elitizados... e isso não é visto. São 60 obras no Padre Cruz e 20 em Marvila, mas isso também tem resposta. Achámos que não devíamos ocupar de forma maciça o território. Chegámos ao território e percebemos que não podíamos ser dominantes no território.

A busca por mais “horizontalidade” em Lumiar aparece como uma resposta aos impactos da verticalidade dos festivais. Neste sentido a verticalização da pintura de grandes empenas é uma forma brutal de ocupar territórios, que causa muitos impactos nas regiões onde são pintados. O caminho seguido parece ser o de repensar essa ocupação massiva partindo para projetos mais ligados a intervenções “do tamanho das pessoas” e ligadas a outros sentidos que não os de impactos visuais, como as questões sonoras de Lumiar. O que não impede de algumas empenas serem pintadas sem ocupação total do espaço e dialogadas com outras produções ao redor.

Comparações e Dissonâncias entre as três edições do Festival Muro					
Processo de Produção	Categorias de Análise	Padre Cruz (2016)	Marvila (2017)	Lumiar (2019)	
Caraterização	Estética e Histórico	Moradia Social Pouca estética rural O maior bairro de social da Ibero América	Mescla de Moradia Social e Privados Predominância da estética rural Investimento da Economia Criativa "Entre" regiões Oriente e Centro	Alta de Lisboa Bairro Social com muitos prédios privados	
	Bairros Antigos (Todos derrubados)	Antigo Bairro Social de Alvenaria	Bairro Chinês	Musguera	
	Habitantes	60 mil	40 Mil	45 Mil	
	Como chegar	Estação de Metro Pontinha ou Carnide, caminhar cerca de 15 min até o bairro	Estação de Metro Bela Vista (15min do Bairro) ou Estação de Comboios de Marvila (Linha Sintra)	Estação de Metro Lumiar	
Pré-Produção	Motivos para escolha do lugar	Descentralização Mostrar outra cara do bairro	Investimentos privados na região Economia criativa	A fuga "queetização" Busca da Horizontalidade	
	Associações	Boutique da Cultura	Biblioteca Municipal	Associação de Moradores do Bairro da Cruz Vermelha	
Produção	Artistas Locais	Dois jovens grafiteiros que não se envolveram muito no projeto	Um artista que teve grande influência do projeto	Um artista local com carreira consolidada	
	Dimensão do Projeto	60 Empenas de Larga escala + Muro escola	30 Empenas de larga escala e pintura de espaços de transição	Mudança de perfil com poucas empenas e projetos mais ligados a ideia de "instalações"	
	Articulações com organizações da comunidade	Associação Boutique da Cultura e Biblioteca	Nova Biblioteca que inaugurou junto com o Festival	Vinculações mais institucionais com justa de freguesia	
Pós-Produção		Manutenção de Roteiros de Arte Urbana através da Associação	Permanência da Biblioteca, sem caminhadas institucionais	A ver	

Tabela 5: Aproximações e afastamentos possíveis entre as três edições do Festival Muro em Lisboa.

Os impactos dos grandes projetos de *Street Art*: um debate inicial

A análise de impactos do Festival Muro pode ser um percurso difícil por alguns elementos ligados à gestão e organização de um órgão público como o GAU. Acredito que as investigações que aventam resultados deste evento passem por quatro componentes: a geração de dados, o tempo que uma avaliação ocupa, os custos envolvidos nesse processo e a necessidade de autocritica. Todas essas dimensões relacionadas à análise de impactos direcionam uma pós-produção mais humana dos festivais que, literalmente, deixaram marcas nos bairros.

Primeiramente é difícil fazer tais análises de impactos porque elas geram dados, significam produção de conhecimento e números às vezes não tão bons para órgãos institucionais públicos que necessitam de uma avaliação do poder público para continuar a existir. Outro desafio é a metodologia para aquisição destes dados, que passam de ferramentas quantitativas, como *surveys*, até qualitativas, como entrevistas abertas com os moradores. Portanto, uma análise de impactos que leve em conta uma diversidade de maneiras de analisar e de formatos de informações surge como uma dificuldade a ser resolvida.

O tempo dedicado para este fim também é um problema, visto que a equipe da GAU não é grande¹³⁴. Um dos agentes desse órgão já havia me dito que o Festival Muro gerava uma dedicação de quase um ano inteiro contando pré-produção, produção e pós-produção o que inviabilizava, inclusive, o desenvolver outros projetos de *Street Art* interessante que o órgão poderia gerir. Nesse sentido, a realização do Festival Muro é uma opção desse órgão que vê nele o “carro chefe” das ações públicas relacionadas a *Street Art* em Lisboa.

Questões financeiras de custeio para tal projetos de intervenções urbanas também aparecem como obstáculos. Não obtive sucesso na busca de saber o quanto custou a realização dos festivais, porém é nítido que a produção toma conta de boa parte do orçamento através de compra de material e algum cachê aos artistas. Analisar impactos seria mais um item (talvez não tão pequeno) nessa planilha de custos e o que altera o desenho do planejamento financeiro dos Festival Muro. Talvez haja aqui uma preferência de

¹³⁴ Se não me engano em 2019 essa equipe girava em torno de cinco pessoas, de áreas diversas, que faziam o Festival Muro e outras tantas atividades da GAU acontecer.

investir em novos projetos do que gastar em análises dos anteriores, mas segundo agentes da GAU há uma vontade de fazer tais análises de maneira “profissional”.

Por fim, essa análise de impactos exige uma autocrítica das pessoas envolvidas na gestão do festival e da própria GAU enquanto equipe. Elemento que pode parecer difícil para um órgão público que precisa se reafirmar enquanto instituição que faz trabalho muito importante para as comunidades. De forma geral, creio que há essa vontade de (re)avaliação por parte das pessoas que tive contato na gestão do Festival Muro, o que pode representar um processo muito bonito e um rico aprendizado para futuras edições do festival.

Tais debates sobre os impactos de grandes projetos de descentralização cultural através da *street art* se fazem cada vez mais presentes. Estas e outras informações pude ter acesso através de participação em eventos que contaram com presença de uma diversidade de atores sociais que participam, em maior ou menor medida, da pré-produção, produção e pós-produção de festivais como o Muro. Em todos eles chega-se no consenso que a análise de tais impactos pode ser vista, genericamente, em quatro dimensões: no campo artístico, nas autarquias (organizações públicas, privadas, e suas parceiras), através dos moradores e suas associações e, finalmente, esse impacto se vê na produção intelectual sobre o tema no universo acadêmico. Essa última dimensão creio que já abordei em grande escala nos capítulos anteriores, sendo que destaco uma obra muito relevante lançada em 2020 por Ricardo Campos e Sílvia Câmara chamada “Arte(S) Urbana(s)”.

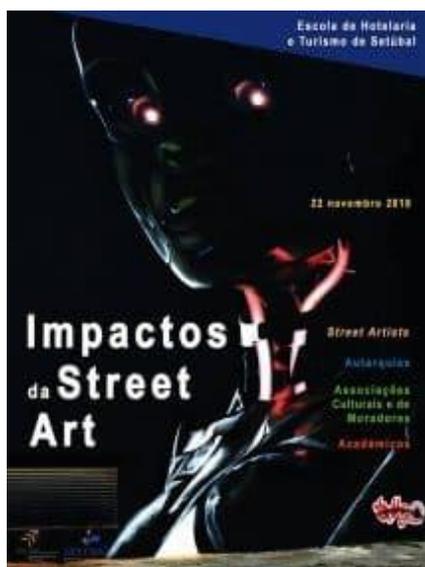


Imagem 76: Divulgação do Evento “Os Impactos da *Street Art*” realizado em Setúbal.

Fonte: Acervo José Luís Abalos Júnior

Nesse caminho o primeiro evento que participei, em Novembro de 2018, ainda não havia deslocado minha atenção da região central para os bairros sociais. A convite de Ricardo fomos a Setúbal¹³⁵ participar do evento “Impactos da *Street Art*” que foi um momento interessante de conhecer as dinâmicas do que estava a vir a estudar. O evento foi dividido em quatro mesas exatamente direcionadas para as quatro dimensões aponte. Também foi nesse dia que tive a oportunidade de conhecer Pedro Soares Neves, que vim a entrevistar depois, e alguns interlocutores da pesquisa de

¹³⁵ Também foi um momento interessante de conhecer a cultura do sul de Portugal, suas cidades, seu clima e claro de comer o “Choco”, uma espécie de Polvo frito, típico da região.

Otávio Raposo na apresentação comentada de seu documentário etnográfico “Na Quinta com Kally”.

Outro evento que participei já estava em um momento muito diferente. A conferências “Muros e Murais da Cidade: arte, vandalismo e mercado” ocorreu no mês de maio de 2019 no Lumiar e fez parte da programação do Festival Muro, evento que estava etnografando. Diferentemente do primeiro, aqui as questões do direito apareceram como uma dimensão dos impactos dos grandes festivais de *street art*. Foram convidados juristas para debater o assunto o que deu um carácter novo as discussões visto que o debate no campo jurídico foi sempre marcado pela criminalização de tais práticas, e aqui o evento apresentou novos caminhos de interlocução entre direito e arte urbana¹³⁶.



Imagem 77: Divulgação do evento Muros e Murais da cidade que fez parte da pré-produção do Festival Muro de Lumiar. Fonte: Acervo José Luís Abalos Júnior

Dentro de uma análise sobre possíveis impactos de grandes projetos de *street art* como o Festival Muro há muitos atores sociais a serem ouvidos. Como uma espécie de fato social total (Mauss, 1974) esse impacto se faz presente na vida social das comunidades de forma geral, sendo difícil captar heterogeneidades internas de cada campo de análise. Portanto, a mínima tentativa de trazer alguma generalização sobre tais processos não visa

¹³⁶ Não posso deixar de citar que nesse momento estive em constante diálogo com a pesquisa da colega e amiga Cristiane Penning Menez (FEEVALE) que se interessa nos estudos que articulem o tema do *graffiti*, arte urbana e as leis nacionais de Brasil e Portugal.

desconsiderar controvérsias no interior do campo artístico, associações públicas e privadas, comunidades e ambiente acadêmico.

Além das diversidades dentro de cada campo, podemos dizer que as dinâmicas dos impactos da *street art* são muito transversais. Um exemplo básico é o que vimos sobre a produção do Festival Muro em Marvila que afetou o campo artístico através do incentivo a carreira artística de LS. Também vimos um reflexo disso nas dinâmicas de sociabilidade dos moradores através de movimentos contrários a consolidação do festival. O campo acadêmico também é afetado quando muitos pesquisadores começam a relacionar os estudos sobre *graffiti* e *street art* associando-os ao da economia criativa (Campos, 2017; Sequeira, 2016). Por fim, há um impacto nas autarquias e nas suas parcerias público-privadas que se (re)inventam nas buscas de investimentos.

“Estamos a ser colecionados nas ruas”: a *Street Art* e os impactos no campo artístico

Como um campo cultural heterogêneo, com uma diversidade de práticas e praticantes, com um histórico vinculado à ilegalidade, à efemeridade e ao não financiamento, o *graffiti* é um berço de muitos artistas de *street art* que pintam em grandes festivais. Mas não só. Há também toda uma leva de acadêmicos de design, arquiteturas, artes visuais que não tem a “experiência da rua” (Abalos Junior, 2019) e investem tempo, dinheiro, formação e afeto na *street art*. Em verdade, e isso já é bem debatido, para entender o processo artístico de quem pinta murais seria interessante questionarmos, ou ao menos mantermos certa cautela, com a dicotomia que separa o legal e o ilegal (Telles, 2010) visto as ambivalências e atravessamentos entre práticas de *graffiti* e *street art*.

No que se refere aos artistas que têm uma trajetória vinculada ao *graffiti* e são convidados e financiados para pintar em festivais há dinâmicas muito interessantes e a própria trajetória LS, que pintou em Marvila, é um bom exemplo. Para esse perfil de artistas há uma “necessidade de pintar fora dos festivais e o retorno a comunidade do *graffiti*” como ressaltou LS, se não há uma perda de vínculos com uma “comunidade original”. Essa necessidade de retorno, uma espécie de prestação de contas, acontece de variadas formas, seja pintando legalmente de dia e ilegalmente à noite, seja não cumprindo alguma questão relacionada ao que foi pedido a se fazer nas pinturas, etc. Esse processo de retorno a

comunidade toma outras formas quando falamos de artistas locais pintando seus bairros, como é o caso da narrativa de LS

Eu fiquei chateado de não pintar na parte onde cresci no bairro, tive que pintar em outro lado. Eu cresci na região do Alfinetes e ali não fizeram nada. Mas eu ainda vou fazer dos prédios do bairro dos Alfinetes a minha galeria. Vou pintar todas as empenas só com trabalhos meus. Estou a sonhar com isso faz tempo. Eu já nem cobro mão de obra, só preciso que me aluguem a grua e me ajudem com os materiais.

Os Gêmeos, dupla brasileira de grafiteiros renomados, são um bom exemplo de como artistas que vem de uma tradição de intervenção ilegal se vinculam as práticas de legalização (Abalos Junior & Cabreira, 2018). Quando cheguei em Lisboa (ouvi histórias sobre isso em outras cidades também) todos disseram que enquanto a dupla pintava um mural clássico financiado pelo Projeto Cronos, vinculado a GAU em 2013, havia algumas “escapadas” nas quais a dupla partia diretamente em direção às linhas de comboios para deixar suas marcas. Certamente acharam parceiros para isso em Lisboa, visto que a tradição americana permanece através da Escola de Carcavelos e de outros tantos brasileiros que se encontram na capital portuguesa a pintar.

Um outro perfil de artistas que se aprimoraram nas técnicas da grande escala do muralismo são os de um público que passou por formação acadêmica¹³⁷. Se, por um lado, há um processo de “academização” do *graffiti* no qual cada vez mais grafiteiros com “experiência de rua” vão formar-se em instituições universitárias (Abalos Junior, 2018), há também um processo paralelo de “grafiteirização” dá pra pratica de muitos artistas urbanos que, não tendo contato com tais práticas artísticas na sua trajetória, começam a se interessar pelas dinâmicas do ilegal e do efêmero. Geralmente aqui não há uma necessidade de retorno a grupos que “praticam o proibido” no meio urbano, pois a vinculação de acadêmicos ao ilegal não passa de um “gosto de classe e estilo vida” (Bourdieu, 1983) não representado grupos de sociabilidade.

Durante os eventos já citados que participei foram convidados muitos artistas que pintaram grandes empenas para que também falassem de suas experiências. As narrativas

¹³⁷ Não quero excluir daqui o fato de que muitos grafiteiros, que fazem intervenções na cidade desde muito novos, também não tenham tido acesso as instituições universitárias. Muitos grafiteiros brasileiros que conversei fizeram algum tipo de formação acadêmica e acessaram esse novo ambiente principalmente através de políticas públicas de inclusão dos mais pobres nas universidades brasileiras.

vindas de artistas sobre a produção dos festivais geralmente são positivas, pois os festivais além de representar uma oportunidade de desenvolvimento de suas artes no espaço público, de possibilitarem um diálogo entre artistas e uma cultura local, acabam por se tornar financeiramente atraentes pelos seus cachês. Mas nem tudo são elogios. Há críticas interessantes como a artista portuguesa Vanessa Teodoro que se refere não só aos festivais, mas a um fenômeno global de “usos” da *street art*

Estamos na rua e estamos a ser colecionados... Hoje os departamentos de marketing de empresas perceberam que pode ser mais produtivo e lucrativo ter um grande mural pintado em um bom espaço de visibilidade, do que ter uma propaganda na TV. Ainda assim há mais liberdade de produção artística com entidades públicas de que com empresas privadas¹³⁸

Outro elemento que parece ser consensual é que os festivais de *street art* popularizam a arte contemporânea. Daí o sentido utilizado por muitos gestores e curadores destes projetos que proferem um objetivo claro: a criação de “museus a céu aberto”. O uso massivo dessa expressão vinculada aos projetos de *Street Art* pelo mundo é algo curioso. Em uma rápida pesquisa há movimentos nesse sentido no Brasil¹³⁹, no Chile¹⁴⁰ e na Bélgica¹⁴¹. Contudo, na visão de muitos artistas, há elementos relacionados a “união” e “organização” característicos do universo do *graffiti* que os grandes festivais de arte urbana não apresentam.

Não foi raro andar por Lumiar durante a realização do Festival Muro de 2019 e ver artistas pintando sozinhos, isolados. Não tenho dúvidas que durante o período de realização dessa etnografia a solidão foi um aspecto importante. A imagem ícone de um artista a pintar ao longe com seus *sprays*, pincéis e tintas, muitas vezes de fone de ouvido, mais ou menos receptivos a falar com alguém, me acompanhou em Lumiar. Essa questão nos leva a pensar que o quanto falar desse campo artístico múltiplo que é o *graffiti* e a *street art* é falar de modelos que se aproximam e distanciam o tempo todo, não cabendo as caixas de interpretação.

¹³⁸ Não há como não associar este uso da *street art* como uma “nova cara” do velho muralismo político e o caso histórico que envolveu Diogo Rivera e as organizações Rockfaler.

¹³⁹ São Paulo pretende criar maior museu brasileiro de grafite a céu aberto no Largo da Batata <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2020/08/09/sao-paulo-pretende-criar-maior-museu-brasileiro-de-grafite-a-ceu-aberto-no-largo-da-batata.ghtml>.

¹⁴⁰ Museo a Cielo Abierto en San Miguel <https://www.museoacieloabiertoensanmiguel.cl/>

¹⁴¹ PARCOURS Street Art da Cidade de Bruxelas <https://parcoursstreetart.brussels/en/>

Por fim, a percepção inicial é a de que o impacto dos grandes projetos de *street art* no campo artístico são aparentemente muito positivos, mas difusos e complexos. Difusos por que a própria ideia de campo artístico (Bourdieu, 1996) é heterogênea sendo um campo composto por uma diversidade de agentes que fazem movimentos permanentes de consenso e conflito. Complexo porque nem a própria categoria de *Street Art* é estável, passando por uma série de usos. Não foi raro ver notícias nas quais apontam o Festival Muro enquanto um projeto de *graffiti*. Tais articulação de sentidos impactam o campo de variadas formas sendo a participação de artistas de rua em festivais são um grande tema de lutas, perdas e glórias.

“Fazemos o efêmero durar”: a *Street Art* e os impactos nas gestões municipais

Como em toda grande cidade as autarquias, para bem ou para mal, são sempre um fator chave na transformação de territórios. Em Portugal o termo “autarquia” é relacionado, sobretudo, às gestões públicas municipais que podem ser municípios ou freguesias. Nesse sentido as três edições do Festival Muro aconteceram no município de Lisboa, respectivamente, nas freguesias de Carnide (Padre Cruz), Marvila e Lumiar. Portanto, a realização do festival nessas localidades passou por uma pré-produção que levou em consideração o interesse das freguesias no que propunha o projeto da GAU e os presidentes das juntas de freguesia tiveram um papel importante no planejamento dos eventos.

Nesse sentido podemos perceber de forma factível o quanto os grandes projetos de *street art* trilham outros caminhos distintos ao de um *graffiti* tradicional. Não só pela legalidade enquanto política pública, mas, também, pela sua “necessidade de permanência”. Segundo ouvi no evento Muros e Murais da Cidade “não se pode investir tanto em algo que não dure”. Nesse sentido Quaresma, agente da Freguesia de Carnide é claro

O que é que nós sempre defendemos? Nós não gostamos de projectos paraquedistas. O que isto quer dizer? Projectos em que eu venho para um território, faço a intervenção enquanto tenho dinheiro, venho-me embora e as pessoas ficam lá abandonadas e sozinhas. Acreditamos em projectos que terminam, mas que depois têm continuidade. Por isso é que, após três anos, o projecto continua a ter visitas guiadas e etc. E não tem a lógica do Muro, em que tu fazes a intervenção durante um período e, acaba o festival, ficam as paredes, mas a intervenção social e com os moradores não fica.

Percebe-se que tanto a ideia de efemeridade, quanto a de permanência, vão além de conceitos: são discursos. Trata-se de narrativas agenciadas por uma série de agentes sociais que buscam estabelecer posições frente aos impactos do Festival Muro. Não é raro ouvir “trabalhamos com efêmero”, fala de muitos representantes da GAU que dizem travar uma “luta contra o tempo” nos momentos de pós-produção, pois os grandes murais acabam deteriorando-se com as ações da chuva, do sol e as demais intempéries naturais. Nesse sentido, em todo processo de produção são feitas algumas tratativas técnicas com os artistas visando a manutenção dos murais como uso de uma tinta base antes da produção da obra e uso de verniz no final da pintura¹⁴².

O discurso da durabilidade das obras também gera custos. Se há muitas visitas guiadas a responsabilidade de manter as obras em bom estado aumenta fazendo com que uma boa parte dos recursos do festival seja concentrada nesses períodos pós festivais. Talvez seja por isso que as obras do Festival Muro em Padre Cruz, após três anos de realização do evento, estão em relativo bom estado de conservação e as obras de Marvila, após dois anos do evento, já se encontram mais danificadas. O olhar mais cuidadoso advindo das juntas de freguesia e os guias de *street art* institucionalizados pela junta de freguesia precisam atentar mais para tais questões em Padre Cruz, diferentemente de que em Marvila onde não há circuitos oficiais acontecendo.

Após ouvir muitos gestores, não há dúvidas que o festival “O Bairro e o Mundo” realizado em 2014 na Cova da Moura, município de Lourdes, foi uma referência para o Festival Muro. Tão estigmatizado socialmente como os bairros onde o Festival Muro ocorreu, a Cova da Moura incluiu a *street art* na agenda das dinâmicas da renovação urbana e turismo cultural (Raposo, 2018). A experiência de gestão deste projeto serviu como base para muitos articuladores do que ocorreu principalmente em Padre Cruz, evento que se concretizou dois anos depois. Segundo gestores da GAU as experiências desse projeto são interessantes pois “não só mostram o bairro ao mundo, mas como também mostram o mundo ao bairro”.

¹⁴² Podemos perceber uma relação direta da ilegalidade com efemeridade e da legalização com a duração. Não que obras ilegais não durem e que obras legalizadas não sejam efêmeras, mas há um sentido de tempo presente nas práticas de legalização.



Imagem 78: A obra do artista brasileiro Kobra é um exemplo desse processo gradativo de deterioração do que foi realizado no festival de Marvila em 2017. Fonte: Acervo José Luís Abalos Júnior

Nos eventos mencionados os gestores municipais convocados a falar sobre os impactos da *street art* tinham vinculações com as secretarias de cultura, e, não surpreendentemente, secretarias de turismo¹⁴³. A *street art* como forma de cidade participativa que “fomenta investimento para a região” aparecem no centro das narrativas das administrações municipais com um histórico de atuação no tema. Outro elemento mais vinculado às secretarias de patrimônio é do que as pinturas realizadas em edifícios degradados geram mais impostos municipais, pois prédios que eram desvalorizados economicamente, com a produção de murais, revalorizam-se.

Outros dois fatores que são muito mencionados pelos gestores e gestoras, membros de juntas de freguesia, é o de que os impactos da *street art* podem ser vistos na segurança e na economia. Certamente a pauta da pacificação de comunidades localizadas em bairros sociais aparece como um elemento central no debate sobre a segurança nestes bairros, sendo as políticas voltadas a *street art* um modo de “acalmar” os moradores, como disse um agente estatal no evento de Setúbal. No que diz respeito às questões econômicas a etnografia que realizei, as pessoas com quem conversei, não apontaram melhoras significativas entre antes e depois dos festivais de Padre Cruz e Marvila. Mas creio que seria interessante uma pesquisa mais aprofundada, principalmente no que se refere a uma análise quantitativa de dados em plataformas do poder público.

Por fim, dentro da análise impactos de festivais de muralismo sempre surge o inesperado. A nível de curiosidade em Lisboa comenta-se sobre a experiência de um prédio pintado na Alta de Lisboa pelo renomado artista argentino Felipe Pantone que, literalmente, “esquentou”. Após suas pinturas os moradores fizeram reclamações formais à junta de freguesia do Lumiar por não haver possibilidades de habitar os apartamentos visto a retenção de calor que a obra proporcionou aos moradores. Nesse caso a obra de *street art*, por mais que contribua com sua beleza para a estética da cidade, não levou em consideração os imponderáveis da vida cotidiana do lugar onde se instaurou.

¹⁴³ Algumas falas de profissionais ligados ao turismo deixavam explícita a importância da comunidade ver o projeto acontecer. Nesse sentido uma comunidade que acompanha os processos de criação de um mural no seu bairro se sente mais próxima dele. Ou seja, se as pessoas acompanham um processo artístico os impactos vão ser mais positivos e “a maioria de quem critica é quem não viu a coisa acontecer”, como disse uma gestora da região de Carcavelos. .



Imagem 79: Nas imagens acima o mural de Felipe Pantone foi alvo de críticas a junta de freguesia da região. Fonte: Shifter em <https://shifter.sapo.pt/2017/03/felipe-pantone-lisboa/>

“Nosso bairro é como um bebê que a gente viu nascer sem roupa”: a *Street Art* e os impactos na vida dos moradores.

De todas as dimensões de análise de impacto talvez a que verse sobre os moradores seja a mais importante, socialmente falando. Isso porque um projeto de festival de *street art* ideal é aquele que inclui as pessoas da sua pré até sua pós-produção. Dada essa característica social do Festival Muro certamente os impactos não são coisas que possamos ver de uma hora para outra, mas após alguns anos de presença das pinturas nas regiões. Esse processo já está “analisável” em Padre Cruz e Marvila que trazem elementos importantes após pelo menos dois anos de realização dos eventos.

Neste sentido, um primeiro elemento a se analisar pode ser a relação que o festival teve com os artistas locais e o quanto estes tiveram suas carreiras transformadas pela participação nele. O caso de Padre Cruz é menos relevante neste quesito, pois os jovens locais que pintaram não estabeleceram um vínculo com a GAU. Já em Lumiar, RAF, o artista local, sonhava há anos com um projeto que o Festival Muro fez possível, por mais que houvesse discordâncias sobre a produção do “maior *graffiti* da Europa” dentro da gestão do festival. Por fim, Marvila parece ser o melhor exemplo de impacto positivo do festival no que se refere a inclusão de artistas locais no campo artístico. A trajetória de LS é marcada pela presença da GAU na região, como aponta o artista

Eu como cidadão de Marvila achei muito giro... Festival Muro pra mim abriu portas. Mas o projeto não mudou muito o bairro. É só estética. Se vais a estação de comboio não há uma placa a dizer onde estão as obras. Nesse momento não há ninguém a fazer visitas guiadas aqui. É um pouco da visão pequena das pessoas do bairro, fizeram até o abaixo assinado para pintar empenas aqui. Eu que comprei essa briga com a GAU para aqui pintarem. Também acho que deviam fazer um projeto só com novos talentos que estão a surgir. Em Portugal parece que são sempre os mesmos a pintar empenas. Ou é gente de fora.

Na programação dos eventos mencionados havia um espaço de fala para moradores de bairros que foram atingidos por projetos de *street art*. Em Setúbal ouvi a fala de Kally da Quinta do Mocho, narrativa que ouviria inúmeras vezes como um mantra toda a vez que o colega Otávio Raposo apresentava sua pesquisa e seu documentário: “antes não éramos vistos, agora não somos ouvidos”. Em verdade, o processo que aconteceu na Quinta do Mocho ainda não foi manifestado dessa forma nos bairros aqui pesquisados, ou pelo menos ocorreu em menor intensidade. A experiência de formação (e até contratação) de guias locais podemos ver presente em Padre Cruz através da associação cultural Boutique da Cultura que faz caminhadas regulares. Já em Marvila as caminhadas guiadas são raras e não partem do poder público, mas sim de organizações como a das Mulheres Sem Fronteiras. Em Lumiar, pelos outros caminhos que o Festival Muro tomou referente a uma preocupação maior em não ocupar o território e fazer menos empenas verticais, as visitas guiadas podem ter outros sentidos.

Quando falamos nos impactos nesta dimensão, outro tema muito curioso (etnograficamente falando) é a apropriação que os moradores fazem dos murais. No capítulo anterior narrei como elementos visuais em grande escala podem ter significações distintas para pessoas, grupos, gestores, artistas, acadêmicos, e denominei a pesquisa sobre estes processos como etnografia de processos visuais em contradição. São ricos os exemplos de idiosincrasias e contradições que envolvem esse processo de recepção das obras. A nível político, religioso, de cultura local, entre outros, a GAU sempre incluiu algo do local no seu planejamento dos festivais, mesmo que esse processo não seja consensual, e etnograficamente é interessante que não o seja.

Ainda dentro do evento de Setúbal as narrativas provindas dos moradores tiveram alguns elementos muito bonitos como “vocês podem trazer a arte, a tecnologia e o mundo..., mas quem mora aqui somos nós” ou “nosso bairro é como um bebê que a gente viu ele nascer sem roupa”. Todos estes elementos atiçaram minha curiosidade de fazer uma

pesquisa etnográfica profunda nos bairros, porém desde então (dezembro de 2018) já sabia que não seria possível por questões de tempo. De forma geral houve uma avaliação muito positiva do Festival Muro por parte dos moradores, o que não nos impede de pensar nos contrassensos da ideia de construção de “um museu a céu aberto”. Nesse sentido finalizo com uma um discurso afetivo de um morador de Setúbal sobre o seu entendimento do que ocorreu no seu bairro: “antes de ver essa galeria a céu aberto é meu bairro... com ou sem ela continuará sendo”.

Projetos de *Street Art* e as tendências para a próxima década

Após mais de doze anos de atuação em Lisboa, seja na região central, seja nos bairros sociais, a GAU se demonstrou um equipamento público importante para a cidade e para o campo globalizado da *street art*. A realização do Festival Muro teve uma série de impactos e dimensões aqui apontadas e são projetados novos festivais, pelo que pude conversar com seus gestores. O grande problema aqui é que estes eventos concentram muita atenção e financiamento, não sobrando fôlego para outros projetos possíveis. Para que seja possível mais ações como estas são necessários investimentos, parceria público-privadas, aumento de equipe de profissionais, etc.

A descentralização cultural certamente é um tema controverso no qual o “levar cultura” aos bairros sociais pode ser percebido como uma forma assistencialista, colonizadora, revitalizadora, pacificadora, modernizadora, etc. Mais interessante nesse sentido é a percepção da GAU como um órgão institucional que tem um papel na urbanização da cidade. Sim, urbanização envolve saneamento, mobilidade e, também, cultura. Abordei que essa descentralização iniciou em meados da década de noventa com as políticas do Programa Especial de Realojamento (PER) e teve impactos culturais, econômicos e políticos desde então.

Também não se pode deixar de mencionar o quanto esses projetos podem estar vinculados à iniciativa imobiliária das regiões, o que pode ver de forma mais factível na região do Beato, próxima de Marvila. Se não diretamente vinculados à descentralização da cultura, grandes empreendimentos imobiliários utilizam-se da economia criativa para vender novos terrenos na região e fazem propagandas como “Venha morar num lugar *cool*” com gente jovem criativa que fala inglês e cobra dez euros num copo de cerveja. A esses processos de

“hipsterização” (Alcantara, 2018) caminham de mão dadas com projetos de grandes intervenções artísticas urbanas o que nos leva a pensar em quais as aproximações possíveis entre *street art* e gentrificação.

Não há dúvidas de que o Festival Muro (re)atualiza o que é descentralização das ações do poder público. Se trazer cor as grandes empenas de prédios é uma forma de ocupação territorial os bairros de Padre Cruz, Marvila e Lumiar foram espécies de laboratórios sociais nos quais a câmara municipal de Lisboa visou perceber novas formas de desenvolver a cidade. Das diversas ferramentas possíveis de manutenção de uma rotina cultural envolvendo o festival, a atuação de associações nas localidades é um fator fundamental. Isto porque as associações comunitárias locais garantiriam uma sustentabilidade dos projetos e permitiam a GAU ver de longe como as coisas estão acontecendo e, eventualmente, pensar outras atividades para regiões atingidas pelos festivais.

Capítulo 10

Graffiti, Arte Pública e políticas urbano-culturais: os laços da memória

Política e memória são dois conceitos que andam juntos com o de criatividade. Neste percurso da história contada até aqui percebemos o quanto a criatividade voltada a intervenções artísticas urbanas tem um vínculo com a história de grandes centros urbanos. A aparição desse tipo de experiência estética na urbe levou seus planejadores a (re)pensarem formas de lidar com o algo imponderável que foge ao poder do disciplinamento da cidade planejada (De Certeau, 2003). Também vimos um exemplo, em Portugal, de como algo tão criminalizado cruza um caminho alternativo através do que chamo de políticas da criatividade. A trajetória do graffiti e de uma diversidade de modos de expressão marcados pela ilegalidade tomou e toma rumos complexos nas cidades.

Já tendo abordado as questões de memória genericamente o objetivo desse capítulo final é apresentar uma experiência de memória vinculada a uma espacialidade: Porto Alegre. Creio que as pesquisas sobre intervenções urbanas, de modo geral, tendem a ter um caráter presenteista focando nas dinâmicas de artistas, coletivos e políticas urbanas. A possibilidade de análise que busco trazer aqui é uma tentativa de relacionar criatividade, política e memória através de um caso urbano empírico. Aqui o pensar da memória das políticas criativas na cidade de Porto Alegre vai em direção ao que vimos em Portugal: a descentralização da urbano/cultural como uma marca de quem pensa cultura e cidade.

Para contar essa história busco trazer três gerações de artistas urbanos, assim como é feito no caso de São Paulo, e através do diagnóstico da produção criativa destas cenas, entender o papel da pesquisa histórica quando falamos de arte urbana, de modo geral. Como já abordei anteriormente me vinculo a uma etnografia da duração (Eckert&Rocha, 2013) e por isso não percebo essas gerações como homogêneas, mas com diversidades internas que tornam difícil pensá-las enquanto produtoras de rupturas, mas de (des)continuidades. As diferenças e aproximações entre uma e outra são representadas pelo que Bachelard (1994) chamou de tempo do mundo e tempo da vivido, que creio ser um campo teórico bastante útil na escrita do que pretendo desenvolver enquanto perspectiva geracional das intervenções urbanas.

É ao entrarmos nas searas da memória que o conceito de arte pública se apresenta aqui como mais, entre tantas, políticas criativas de intervenção no espaço da cidade. As

trajetórias sociais de grafiteiros e grafiteiras que tive a oportunidade de escutar estão marcadas pela criminalização de suas práticas, mas também por uma aceitabilidade crescente do que fazem no mundo das artes e de algumas instituições públicas voltadas para o tema da cultura. Em tais organizações, como é o caso do Atelier Livre de Porto Alegre, buscou-se um vínculo maior com artistas urbanos pelo entendimento de que estes tinham o espaço público como foco de ação principal. Quem pensa arte e espaço público (Habermas, 2012; Deutsche, 1996). não pode deixar de pensar nas ações de um grafiteiro que incrementa e complexifica a própria noção de arte pública.

Segundo Campos e Câmara (2020) a ideia de arte pública está vinculada com a ideia de espaço público: um tipo de arte voltada para um tipo de espaço. Logicamente aqui há uma contraposição ao tipo de arte produzida em espaços privados como museus e galerias de arte, que carecem de uma relação mais profícua de sentido com a comunidade dos bairros onde estão inseridas e com a cidade de modo geral. Ou seja, a arte pública ontologicamente foge de uma perspectiva contemplativa. Essa fronteira entre o público e privado, tão pleiteada por instituições jurídicas, se mostra tênue e sinuosa: se a verdadeira arte pensada no e para o espaço público contrapôs-se a que se realizada em ambientes privados, há que se pensar novos atores sociais nesse âmbito, como artistas, gestores, mediadores e organizações.

Dito isso, o que se espera de uma arte chamada de pública é uma relação direta com seu público: os habitantes da cidade. Nas palavras de Nuno Faria em artigo dedicado ao assunto, “toda a arte é pública, na medida em que ela pressupõe uma visibilidade e uma relação. A arte sem público não chega a existir” (Faria, 2005 *apud* Campos e Câmara, 2020. p. 47). Mesmo que a arte pública tenha inúmeras modalidades (e que a produção de monumentos públicos em escultura talvez seja a maior delas) o objetivo aqui é pensar nos momentos que esta se associou com a pintura urbana, mais especificamente as questões do *graffiti*. Não há dúvidas que a história do muralismo e seus principais expoentes são parte importante dessa história, mas o que me interessa aqui é pensar como esta arte pública – e suas instituições - influenciou e faz parte da memória de quem pinta na rua¹⁴⁴.

¹⁴⁴ Neste sentido há muitos trabalhos que vêm pensando a relação de monumentos públicos com intervenções como a pixação. Como é o caso de Emerson Giumbelli (2013) que tratou do tema das pixações no monumento do Cristo Redentor no Rio de Janeiro. Eu mesmo já fui chamado para fazer comentários sobre esta relação entre pixação e patrimônio em alguns espaços como rádios e encontros acadêmicos. Muitas vezes estes espaços de debates acalorados se tornavam muito conflituos, principalmente levando em conta quem estivesse na mesa de debates, o que tornava impossível qualquer abordagem mais socioantropológica do

A herança da “tradição autoritária brasileira” (Schwarcz, 2019) se associa ao conceito de arte pública - e de intervenções artísticas urbanas de forma mais geral - de diversas formas históricas. Em períodos ditatoriais todo tipo de intervenção urbana podia ser encarado como subversão por parte do estado, colocando a etiqueta do antipatriotíssimo em todo e qualquer sujeito ou coletivo que fomentasse esse tipo de expressão na cidade. Com a redemocratização não houve uma ruptura com esse modelo, mas ele começou a conviver politicamente com uma perspectiva mais democrática de gestão urbana, e, mais especificamente, de políticas urbanas e culturais. Nesse contexto, o florescimento do orçamento participativo em Porto Alegre, nos finais da década de oitenta, culminou na operacionalização de novas políticas vinculadas à gestão popular (Baierle, 2007).

Políticas, arte e memória: do Orçamento Participativo ao o Atelier Livre

O Orçamento Participativo foi e é (há controvérsias sobre seu estado atual) um processo dinâmico, pelo qual a população decide, de forma direta, a aplicação dos recursos em obras e serviços que serão executados pela administração municipal (Fedozzi, 2008)¹⁴⁵. Esse modelo de gestão democrática (re)criado na capital gaúcha sobre administração de Olívio Dutra e de posteriores prefeitos do Partido dos Trabalhadores, se tornou referência em democracia participativa para o mundo¹⁴⁶. Isso é importante de se dizer, pois a década de noventa em Porto Alegre foi marcada por esse tipo de gestão, o que influenciou determinantemente a produção de novas gerações de artistas urbanos na cidade. Segundo Cornelia Eckert e Ana Luiza Carvalho da Rocha em artigo sobre a arte pública na cidade

assunto. Confesso que nos últimos anos tenho negado alguns convites para debater o tema justamente por esse desgaste que ele traz.

¹⁴⁵ Segundo dados do IBGE (2011) Porto Alegre tinha cerca de 1 milhão de habitantes nos finais dos anos oitenta e se aproxima dos dois milhões em 2020.

¹⁴⁶ . Conforme a ONU, é uma das 40 melhores práticas de gestão pública urbana no mundo. O Banco Mundial reconhece o processo de participação popular de Porto Alegre como exemplo bem-sucedido de ação comum entre Governo e sociedade civil. Acessado em

http://www2.portoalegre.rs.gov.br/smgj/default.php?p_secao=86

Em Porto Alegre, como em outras cidades brasileiras, a comunidade urbana vive o momento da redemocratização do país, e, por outro, a ascensão (ao total foi uma série de quatro gestões) do Partido dos Trabalhadores na administração do município e da instalação de novas formas de gestão de políticas públicas na área de saneamento, limpeza urbana, educação básica, saúde pública e habitação popular, sendo um dos exemplos a criação do Orçamento Participativo (1989), com seus conselhos setoriais de políticas públicas como espaços de controle social. A passagem dos anos 1990 aos anos 2000 significou, para a cidade, a consolidação da governabilidade da esquerda, com franca negociação com os partidos tradicionais de centro. (Rocha ; Eckert. 2017, p. 416)

Dentre as estratégias de gestão pública da cultura a criação dos conselhos municipais de cultura (frutos dos debates feitos nas conferências municipais de cultura) aparece como um ponto significativo. Durante a década de noventa foi realizado um debate sobre cidade e cultura muito profícuo que fez parte das questões sobre arte pública em Porto Alegre, e, também, culminou na realização de Bienais e de duas edições do Fórum Social Mundial na cidade. Desde então não é raro perceber o reconhecimento de Porto Alegre pelo mundo nesse sentido. Como apontarei, esses eventos tiveram um impacto na cena do *graffiti* até então muito centrado dentro da própria cidade.

Mas como se deu o link entre uma gestão pública dita democrática e um campo cultural heterogêneo do *graffiti*? A relação profícuo entre *graffiti* e arte pública é um caminho de solução para essa questão. A resposta passa pela ideia de fomento em organizações culturais e a participação de agentes sociais, aqui entendidos como mediadores, que fazem uma ponte entre o campo das artes e o campo das ruas. O exemplo que trago aqui refere-se a uma instituição cultural importante na cidade chamada Atelier Livre. Sendo um espaço ligado ao campo das artes oficiais até a década de noventa são poucos os relatos de participação de artistas urbanos nas atividades dessa organização pública. É a partir da criação da secretaria de cultura e da secretaria de descentralização cultural (antes tudo compunha a secretaria de educação) que se vê a participação cada vez maiores de artistas de rua, na sua maioria jovens de classe popular, neste espaço.

O Atelier Livre nasce na década de cinquenta e na década de oitenta, através da criação da secretaria municipal de cultura e descentralização, fomentadas pelo governo do Orçamento Participativo na cidade, inicia um processo de abertura de suas portas para um mundo da arte não oficial¹⁴⁷. Oficinas artísticas voltadas a pintura (não tanto ao *graffiti* em

¹⁴⁷ Importante realçar que a Secretaria Municipal da Cultura (SMC) de Porto Alegre foi criada em 1988 por um projeto de lei elaborado pelos funcionários da antiga Divisão de Cultura, vinculada à Secretaria Municipal de Educação.

si) começam a fazer parte da programação cultural do espaço que abrigava cada vez mais jovens de classes populares dando aos mesmos passagens, lanches e formação artística. Principalmente na gestão de do artista Claudio Eli esse tipo de proposta se materializou, o que se refletiu numa nova geração de “pintores urbanos”, com maior ou menor grau vinculação ao *graffiti*, que transformou a estética da cidade. Segundo Cláudio¹⁴⁸:

Quando eu entrei no como diretor no Atelier Livre, por volta de 1996, começamos a fazer Oficinas de *Grffiti* por pedido das secretarias de cultura e descentralização cultural. A cidade convivia com o problema da pixação e estas oficinas foram pensadas como uma ação para melhorar isto. Então chamamos o Trampo para ser o oficineiro e, eu lembro até hoje, as oficinas tiveram muita gente. O Atelier Livre ficou repleto de jovens grafiteiros que pintavam tudo por lá. Isso gerou alguns problemas internos dentro do Atelier. Alguns professores não gostavam dessa presença. Então foi um desafio seguir fazendo estas oficinas.

A fala do artista nos faz refletir sobre todo o impacto que uma cultura de rua traz quando entra dentro de um espaço de arte institucionalizado. Como mediador Cláudio teve driblar as resistências advindas de outros professores que não gostavam de ver as dinâmicas que esse tipo de acesso representava. Contudo havia uma certeza de que esta relação com os jovens grafiteiros era o que havia de mais valioso na arte pública: a relação dos artistas com as comunidades.

O que a gente sempre buscou é uma relação com a comunidade onde estávamos fazendo alguma ação. Por exemplo, pintamos da FASC que é um Centro de Assistência Social no bairro Menino Deus. Os moradores da região não gostavam que esse lugar estivesse ali. Diziam que traziam mais criminalidade pra região. Ai nós chamamos os jovens da oficina de *graffiti* e pintamos todo um grande muro desse estabelecimento. Após esse trabalho os moradores do bairro aceitaram melhor esse espaço como vizinho. Eu acho impressionante como a arte pode sensibilizar as pessoas e o investimento nessas oficinas se justificava por isso.

Neste histórico de articulação entre artes e desenvolvimento urbano podemos falar do “Festival Arte e Cidade” que teve sua primeira edição no ano de 1986. Este festival se mantém até os dias atuais através da proposição de oficinas, da internacionalização artísticas com artistas trazidos do exterior e de composição de atividades relacionada a diversidade de formas de intervenção com escultura, gravura e pintura. Também se destaca o concurso “Espaço Urbano & Espaço Arte” que se consistiu numa iniciativa da prefeitura de

¹⁴⁸ Consegui o contato de Cláudio por intermédio de Trampo, que houvera me dito que ela tinha sido uma pessoa importante no Atelier Livre. No final de 2020, enquanto escrevia este capítulo, entrei em contato com Cláudio por Facebook e o artista me acolheu muito bem. Conversamos mais de uma hora por chamada de vídeo. Cláudio me trouxe memórias muito bonitas do Atelier Livre, material que espero debruçar-me e refletir em outras oportunidades.

Porto Alegre que se propunha a realização de concursos públicos (que passaram a ser realizados de forma anual) abertos a artistas que quisessem executar obras de arte em parques, jardins e áreas públicas da cidade. O grande projeto era revelar talentos no campo das artes visuais e plásticas a partir da inclusão de novos alunos que não necessariamente estariam conectados com o campo das artes oficiais.

Nota-se uma grande preocupação do Atelier Livre relacionada a locais degradados da cidade sendo estes merecedores de intervenções urbanas ligadas à arte pública. Nesse sentido, onde quer que ocorra, os projetos de arte pública vão em direção a ideia de requalificação urbana. E isso tem uma memória. Se olharmos os antigos locais degradados da cidade, há muitos anos há projetos de intervenção artística nesses espaços, como é o espaço do centro da cidade de Porto Alegre. Desta forma havia um esforço do poder público em dar mais vida a espaços urbanos abandonados (centrais) através da arte, mas não só os velhos espaços eram (re)projetados. Da mesma forma, os novos territórios que, mais recentemente, estavam sendo incorporados à paisagem contemporânea da cidade, tornaram-se foco de uma política cultural de promoção de arte pública com a intenção de levar a comunidade local a aderir à sua nova feição (Rocha; Eckert. 2017).

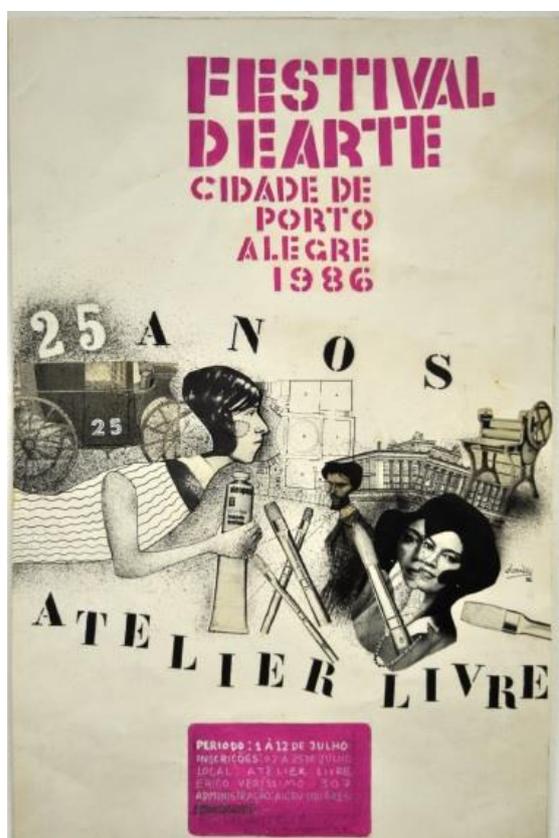


Imagem 80: Cartaz de divulgação da primeira edição do Festival Arte e Cidade realizado em 1986. Fonte: Acervo Atelier Livre.

De fato, oficinas de grafite aconteceram no Atelier Livre a partir dos anos noventa com a mediação de Sylvio Ayala, um dos principais jovens ligados ao campo do *graffiti* nessa época na cidade. Trampo, outro grafiteiro histórico e interlocutor importante, traz um relato sobre o início de suas práticas de pintura na cidade na qual as oficinas do Atelier Livre foram uma dimensão presente.

Eu conheci o Sylvio pintando nas ruas. Ele e o Gariba (outro grafiteiro de primeira geração) foram minhas principais referências. O Atelier chamava a gente para as oficinas e quando havia um show na cidade, principalmente no Araújo Vianna a gente fazia pinturas que compunham as atividades culturais. O tempo passou e eu acabei sendo chamado pela prefeitura de Porto Alegre, mais especificamente pela secretaria de descentralização da cultura, para participar de um evento chamado Mural Global na Alemanha. Eu não tinha dinheiro. Pagaram tudo pra mim desde de que quando eu voltasse desse uma palestra no Atelier Livre relatando a experiência. Então eu que sempre fui ligado a um tipo de intervenção na rua, não tanto ao mundo das artes, tive a oportunidade de conhecer outra cultura, outra língua, financiado pela galera que pensa cultura em Porto Alegre.

Trampo traz uma experiência ligada à internacionalização de arte urbana realizada por um artista urbano de classe popular e financiada por políticas públicas de cultura. O contato com o Atelier Livre, espaço que condensa a memória das artes na cidade, foi fundamental para que ele fosse reconhecido e projetado como um personagem importante a representar a cidade num evento de arte urbana global. Talvez essa tenha sido uma das últimas iniciativas públicas da secretaria de cultura nesse sentido, visto que na virada do século a administração municipal trocou de partido de gestão, quebrando um ciclo de dezesseis anos do Partido dos Trabalhadores.

Como esse movimento do poder público sistematizado em políticas públicas para a cultura afetou e foi afetado pelo crescente campo das artes de rua em Porto Alegre? Para entender essa questão realizo um acompanhamento de artistas urbanos de diferentes gerações na cidade. Essa proposta está em consonância com a Etnografia da Duração (Eckert&Rocha, 2013) que busca perceber as continuidades e descontinuidades espaço-temporais de culturas urbanas através de narrativas de personagens articuladas a uma memória do urbano. Portanto, o que busco descrever agora é como os discursos e testemunhos de artistas urbanos se articulam no tempo do mundo e no tempo vivido na perspectiva bachelardiana, buscando construir geracionalidades específicas caracterizadas por dinâmicas próprias.

As memórias do *graffiti* em Porto Alegre: o tempo do mundo e o tempo da vida em experiências geracionais.

Certo dia os artistas urbanos chamaram-me para participar de um evento denominado “Tragos e Traços” no qual se reuniram para confraternizar tomando cerveja e desenhando. Havia uma mesa grande no pátio onde se desenvolvia atividades. Canetinhas. Lápis de cor. Adesivos. Black Books. Muita gente sentada desenhando. Também sentei para desenhar. Envergonhado por minha baixa desenvoltura na arte dos rabiscos me coloquei ao lado de “Nathan”, um grafiteiro de segunda geração que por volta do ano de 2003 havia montado a loja “Arte na Lata”, uma das primeiras lojas pensada para grafiteiros em Porto Alegre. Nunca havia falado com ele, mas reconheci pelas fotos antigas que tive acesso pelo Fotolog de outro artista urbano. Me aproximei. Olhei o que desenhava e me surpreendi. Desliguei-me no entorno e só tive atenção para seus dedos. Ele rabiscava uma tag. Em cada novo traço não tive dúvidas: já havia visto em algum lugar. Onde havia visto? Como não lembrava? Essa pergunta me atormentou toda a noite.

Mesmo sem falar com Natham eu sabia o quanto ele, e outros grafiteiros e grafiteiras que aqui trago, tiveram oportunidades de desenvolver-se enquanto artistas urbanos. A segunda geração de artistas urbanos em Porto Alegre é uma geração especial. Foi formada na década de noventa quando a cidade passou pela administração dos Partidos dos Trabalhadores que criou inúmeros espaços de cultura onde estes sujeitos tiveram a possibilidade de estar e aprender. O “Orçamento Participativo” e as políticas de descentralização da cultura, e, principalmente, a criação dos “Ateliês Livres” foram de extrema importância na trajetória de Nathan e dos artistas.

Enquanto as mãos de Natham rabiscavam o papel eu, do seu lado, fiquei paralisado olhando e pensando no mundo que existia na formação daqueles traços. Os espaços de aprendizado coletivos compartilhados por uma geração. Nesse momento senti a necessidade de fazer relação inúmeras vezes suscitadas e veementemente insistida na minha formação nos grupos de pesquisa: a relação entre o “tempo do mundo e o tempo da vida”. Foi através da observação do gesto de Natham que me inspirei em pensar o quanto de cidade, de política, de geração e de outros elementos que estavam sendo compartilhados na dimensionalidade do papel e das paredes. Esta experiência empírica de pesquisa é uma das coisas que mais impulsionam a escrita de um capítulo que verse sobre o tema da duração. Não havia possibilidades de não o escrever.

Nesse mesmo dia voltei para casa com a imagem dos rabiscos de Nathan muito presentes nos meus pensamentos. Não só por sua estética, que teria certeza de ter visto em algum lugar da cidade e gostaria de lembrar, mas também pelo o que a observação do seu gesto me suscitou. Um tempo de mundo do mundo imerso em um tempo de vida. Um tempo de vida marcado em um tempo do mundo. Algo a ser decifrado. Um sentido a ser perseguido. A cidade, como dimensão material, era a chave para entender essa gênese recíproca de vidas particulares e políticas do mundo. Ainda no trajeto de volta à casa, a pé, parei na sinaleira fechada. O prédio que residio ficava do outro lado da quadra. Olho para frente e ali estava uma das respostas dos questionamentos da noite. A tag que vi Natham fazer no papel, mesmo que um pouco apagadas pela ação do tempo, viviam nas esquinas de onde vivo.

(Trecho diário de campo, 2018)

Se o tempo é uma unidade de interpretação para uma pesquisa etnográfica que busque entender a dimensão cultural do *graffiti* em um centro urbano, aqui sinto a necessidade de conceituar este tempo, categorizá-lo em gerações demonstrando os processos políticos diferenciados que cada uma delas passou. Realizando tal processo busco acessar os pontos de conexão intergeracionais que fizeram durar, que causaram a permanência no tempo elementos da cultura do *graffiti*. Não penso em termos de “rupturas” entre a primeira, a segunda e a terceira geração do *graffiti* em Porto Alegre, mas sim em continuidades e descontinuidades narradas pelos próprios sujeitos que intervêm na cidade. Logo, as recordações relacionadas aos tempos pelos quais o *graffiti* passou em Porto Alegre se relacionam aos jogos da memória coletiva e a uma tênue relação entre o tempo do mundo e o vivido.

Tal fluxo está associado ao campo transcendental que os jogos da memória desenham para as formas do viver a cidade, delimitada como espaço fantástico construído no cruzamento entre o tempo subjetivo e intransitivo das lembranças e o tempo do mundo.... Com G. Bachelard, a dialética do tempo se dá na dialética da duração, nos arranjos tecidos entre o tempo vivido e o tempo do mundo, com os quais os jogos da memória apelam para a estética das lembranças, das reminiscências e recordações (Eckert&Rocha, 2013, p. 70).

Interessante perceber como as continuidades e descontinuidades de um tempo vivido podem emergir nas narrativas de quem intervêm na cidade sem perder de vistas as

circunstâncias históricas de suas produções. A cena cultural de uma cidade, administrações urbanas que legalizam e criminalizam, apoio público ao advento das novas tecnologias da informação e comunicação, estes são elementos presentes em um “tempo do mundo” articulados na biografia de gerações de grafiteiros. Não há como versar sobre a memória social de uma cultura urbana sem perceber os graus de afetações que tais política, para bem ou mal, tiveram na trajetória destes sujeitos.

Ao determos um olhar especial para a questão do tempo veremos que as dimensões da legalização, da criminalização, da globalização e da comercialização do *graffiti* se fazem presentes de diferentes formas em trajetórias individuais de grafiteiros, porém a classificação por gerações é considerada aqui uma invariável estruturante. Não quero dizer com isso que, ao participar vivenciar os mesmos tempos do mundo, grafiteiros de segunda geração tenham experiências idênticas. Homogeneizar experiencialmente uma geração de escritores urbanos seria invisibilizar dissonâncias relacionadas aos marcadores sociais da diferença como gênero, etnia e classe social. O que tendemos a perceber são os pontos em comum que conectam uma geração de grafiteiros, com o recorte e uma atenção especial para a segunda geração de Porto Alegre. Seguindo os escritos de Gaston Bachelard, grande inspirador da etnografia da duração

...o tempo pensado é tempo vivido em estado nascente, ou seja, que o pensamento é sempre, em alguns aspectos, a tentativa ou o esboço de uma vida nova, uma tentativa de viver de outro modo, de viver mais ou até mesmo, como queria Simmel, uma vontade de ultrapassar a vida. Pensar o tempo é enquadrar, localizar a vida; não é tirar da vida uma aparência particular, que se captaria de modo tanto mais claro quanto mais se tiver vivido. É quase fatalmente propor que se viva de outro modo, que se retifique antes de tudo a vida e em seguida que se a enriqueça. (Bachelard, 1988)

Por mais que gerações diferentes tenham experienciado tempos do mundo distintos, o que busco aqui é a percepção das permanências nesse campo da cultura urbana do *graffiti* porto-alegrense. Pensando em uma ruptura epistemológica com o tratamento interpretativo linear do tempo – que é outra marca fundamental nos estudos da Etnografia da Duração - poderíamos traçar uma memória do *graffiti* na cidade iniciando pela terceira geração, a mais atual, ou pensando os projetos de vida destes indivíduos no meio urbano. Parte dos estudos sobre sobreposições temporais (se encontram no interior dos conjuntos de imagens) se dá não somente na percepção das discontinuidades dentro da matéria perecível do tempo,

mas também nas fabricações de percursos de “continuidade do efêmero” (Eckert&Rocha, 2013).

Como entender a duração dentro do *graffiti*? Ou seja, como refletir que intervenções urbanas costumeiramente tratadas como efêmeras e descontínuas carregam em si traços de continuidades e permanências? A resposta desta questão passa pelo entendimento de que é preciso ir além da estética, e essa fuga de um “reducionismo estético” (Abalos Junior, 2018, p. 8) não significa, necessariamente, um abandono. Há um mundo de gestos e de matérias a serem considerados. É neles que moram as invariâncias geracionais do *graffiti*. O aprendizado de uma técnica, a vivência em um campo cultural, a relação estabelecida com uma cidade, o sonho da globalização de uma prática, os projetos de vida de comercialização, artificação (Shapiro, 2014) e legalização compartilhados. Todos estes são elementos, que apesar de suas variabilidades e dissonâncias, são compartilhados por muitas gerações do *graffiti*. Segundo Eckert&Rocha,

Ao tratarmos da narração do tempo vivido e da estetização da vida cotidiana na pluralidade de formas sociais que concebem as práticas e saberes dos seus habitantes, seguimos o movimento constante de evocação de suas imagens, de suas experiências de viver as paisagens urbanas no fluxo do tempo. (Eckert&Rocha, 2013. p. 190)

Vejamos agora então como estas dimensões do saber-fazer do *graffiti* estão relacionadas no tempo do mundo e no tempo vivido. A divisão por gerações é uma ferramenta para vermos como as continuidades e discontinuidades temporais perpassam o tempo. Não precisamos necessariamente partir para uma lógica de história linear para chegarmos ao momento presente. Faremos o inverso, iniciando falando da terceira geração podemos perceber como a primeira e segunda são tão atuais como a geração formada nos dias de hoje

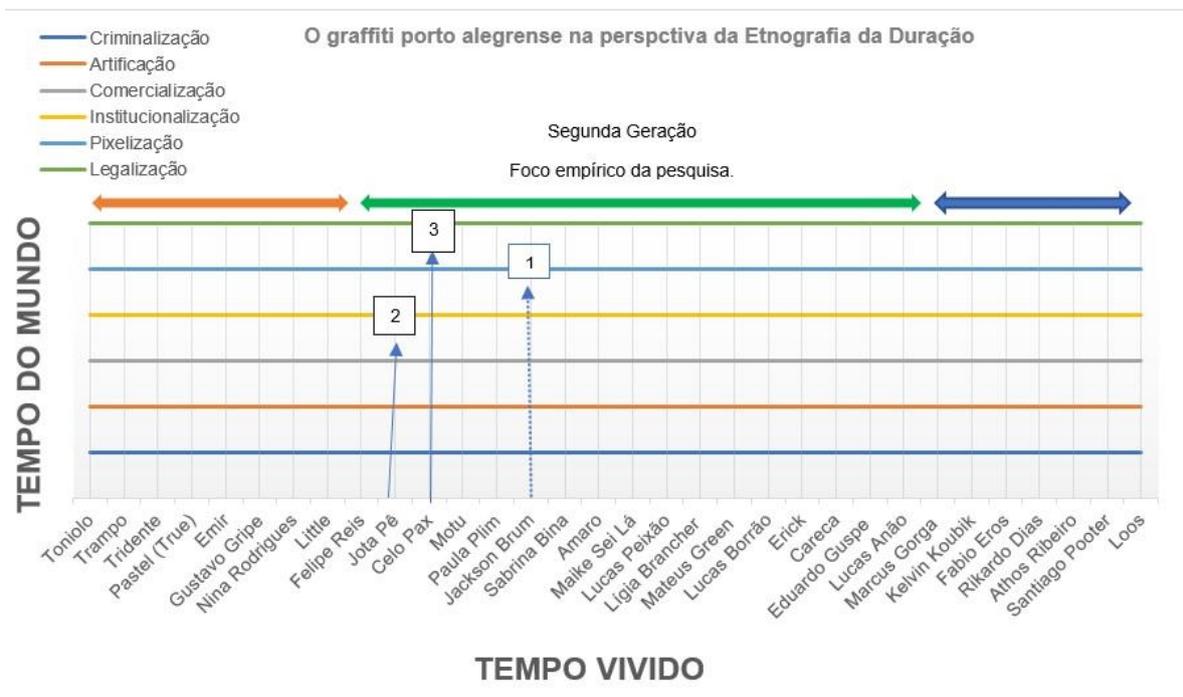


Gráfico 6: O graffiti porto alegreense na perspectiva das narrativas sobre suas dimensões.

Nesta tabela é representada uma breve sistematização de como o tempo do mundo e do tempo vivido podem articular-se no que se refere a uma rede de grafiteiros de primeiro, segunda e terceira geração. Os pontos marcados no gráfico aparecerão no decorrer do texto quando as narrativas dos grafiteiros apontarem para as dimensões políticas indicadas como pertencentes a um tempo do mundo (as linhas coloridas na vertical demarcam).

A terceira geração e a internet enquanto política do mundo.

Uma questão frequentemente trazida nos estudos de memória coletiva é que eles iriam contra a um trabalho que tivesse o tema juventude como escopo de universo empírico. Ou seja, há possibilidade de pensar memória e juventude, em uma pesquisa etnográfica? O trajeto de uma terceira geração *graffiti* passa, necessariamente, pelo estudo do tema da juventude, da crise e do advento da internet. Não é meu objetivo aqui adentrar este campo nesse momento, apenas trazendo umas reflexões iniciais gostaria de ressaltar que os jovens grafiteiros e grafiteiras que tive contato até então trazem à tona novas formas de entendimento do *graffiti* na cidade, mas também tem na sua narrativa, assim como da segunda geração, uma relação estreita com a figura e o personagem de Trampo.

Outro elemento interessante nessa terceira geração é que apesar de uma vinculação muito mais forte com as tecnologias digitais, ainda há uma vinculação com a dimensão da rua enquanto espaço de intervenção. Isso de alguma forma é uma variação frente a geração que veio anteriormente: a terceira geração do *graffiti* nasceu conectada, sendo que a segunda geração descobriu a internet no decorrer do seu processo de formação. Segundo Ricardo Campos (2012) o processo de disseminação de dispositivos técnicos e da internet culminou no que o autor denomina de “pixelização dos muros” representada por uma articulação entre o *graffiti* urbano, as tecnologias digitais e a cultura visual contemporânea. Para o autor “a tecnologia afeta a forma como esta atividade se produz e se dissemina, sendo atualmente dirigida a um público cada vez mais vasto” (Campos, 2012, p. 556).

Este aspecto do surgimento de novas gerações é narrado por grafiteiros e grafiteiras de segunda geração de forma problemática. Para tais há uma mudança no perfil dos novos personagens do grafite, e isso nem sempre é positivo. Jackson Brum, por exemplo, ao ser questionado sobre o tema reflete que

Hoje a galera começa a fazer grafite sem a necessidade básica de fazer grafite. E aí eu acho que internet é um pouco culpada por isso. Por que no momento que a gente tem muita informação a gente não tem formação nenhuma. A informação vem a rodo. Isso é um problema dessa geração de hoje né... essa questão do momentâneo. De ter que ser agora, agora, agora, e não tem o tempo parar e viver, pensar, escutar, estudar de fato, isso a galera dessa geração de hoje em dia já não tem isso aí.

(Fala relacionada ao ponto 1 do gráfico 6).

Trazendo o tema das novas gerações de um modo geral Jackson não se delimitou ao *graffiti* propriamente dito, já Marcelo Pax fala “da falta de desenho novos pela cidade” e se pergunta onde estão os novos grafiteiros.

Eu não sei. Inclusive eu fico bem chateado por que acho que hoje a gente está no pior momento do grafite de todos os anos que eu conheço a cena. Tipo, já vi um monte de coisa afudê acontecendo e hoje não vejo nada. O que me leva a pensar isso é que não tem trampo na rua, eu não vejo gente nova aparecendo, eu não vejo nomes novos. Vou na Zona Sul e na Zona Norte e não vejo novos escritores fazendo. Isso me deixa um pouco de cara, por que na época que eu comecei surgia muita gurizada. No mínimo gurizada curiosa querendo saber o que é, e hoje não tem nem curioso.

Contudo quando vamos falar com os próprios sujeitos grafiteiros pertencentes há uma terceira geração percebemos que visão pessimista é narrada de outra forma. Santiago Pooter, Athos Ribeiro, Rikardo Dias e Loos são exemplos de grafiteiros e grafiteiras que nasceram enquanto a segunda geração desenvolvia-se. Para Santiago, um dos grafiteiros de terceira geração com quem tive um breve contato, a existência de nova geração vai existir ou não “conforme a pessoa que tu falares”. Para ele sua geração está presente de diferentes formas no *graffiti* contemporâneo na cidade, formas que podem ter continuidade com as da segunda geração. Santiago reflete que os espaços de intervenção continuam os mesmos como o Centro Histórico, Cidade Baixa, Zona Sul, porém as possibilidades de acesso e publicização de trabalhos na internet pode trazer uma “aparência errada de que a nova geração não está nas ruas”. Nesse sentido há complementaridade entre as dimensões da cidade e das telas, porém não um processo de inibição da primeira frente a segunda.



Imagem 82: Athos, Lucas, Santiago, Lucas e Rikardo. Grafiteiros de terceira geração em Porto Alegre. Fonte: Acervo do artista Rikardo.



Imagem 81: Trabalhos de grafiteiros de terceira geração. Fonte: Acervo do artista, Rikardo

A primeira geração e as territorialidades dos mitos fundacionais

A memória social da arte urbana de Porto Alegre é rica e se confunde com a cena dos grandes eixos culturais da capital gaúcha vinculados a espacialidades como o Bom Fim, a Restinga e a Cidade Baixa. Ao andarmos pelas ruas da cidade nos finais da década de oitenta perceberíamos inúmeras manifestações vinculadas às culturas juvenis localizadas no extremo sul do Brasil. Em um tempo onde os *sprays* ainda não tinham chegado, artistas tinham como ferramentas a cola, canetões e rolinhos. Nesse contexto se destacavam

artistas como Toniolo¹⁴⁹, um dos primogênitos mais lembrados das intervenções urbanas na cidade, Garibas, Trampo, Gripe, Pastel (True)¹⁵⁰ e Little¹⁵¹.

Enquanto no centro do país a estação de São Bento em São Paulo e as periferias do Rio Janeiro, como São Gonçalo, já vivenciavam de forma significativa a cultura Hip Hop e a manifestação do *graffiti*, Porto Alegre estava nos seus primórdios do que diz respeito a intervenções urbanas. Durante algum tempo procurei entender os “mitos fundacionais” do *graffiti* em Porto Alegre. Ocorrendo de forma descentralizada a origem dessa manifestação pode ser narrada de formas plurais. Um relato interessante é o que traz Trampo

Em meados de 1985 eu tinha uns 14 anos e trabalhei na Oswaldo Aranha, no Bom Fim. Nessa época o bom fim, 1986 até 1989, era uma efervescência cultural muito marcante, não só pra mim mas pra toda a classe artística de Porto Alegre, então eu fui contemporâneo de grandes músicos e artistas que se encontravam ali no Bom Fim... As paredes do Bom Fim tinham as suas marcas né, o Gariba foi um cara que pintou muito, com stencil, ele fazia punks, darks, e ícones da época pelas paredes. Eu olhava aquilo e dizia, eu peguei uma vez um papel vegetal e passei por cima assim, tipo pra imitar, isso eu tava ali com meus 15/16 anos, anos mais tarde depois ele ficou meu amigão, então eu fui chegando no meio, foi se estreitando esse caminho, né, fui gostando dessa cena.

Na narrativa de Trampo podemos perceber o quanto o bairro Bom Fim¹⁵² representava uma efervescência cultural nas décadas de oitenta e noventa. Intervenções artísticas urbanas ali teriam surgido nesse contexto sociopolítico, porém é sabido que um pouco antes, os Muros da Mauá e o Viaduto da Conceição, obras advindas das políticas urbanas da época da ditadura, já sofriam toda espécie de intervenção. Não tenho material para escrever mais sobre este momento histórico, mas gostaria de pontuar que uma futura

¹⁴⁹ Toniolo é outro artista urbano, visto como um mito da arte urbana em Porto Alegre, que merece uma atenção especial na versão final da tese. Projeto a construção de um capítulo que englobe a primeira geração do *graffiti* na cidade e sua biografia certamente ali estará presente. Há uma dificuldade de comunicação com o artista que já possui cerca de setenta anos e não gosta de dar entrevistas. Contudo, entre 2018 e 2019, espero conseguir entrevista-lo. Trampo me falou que pode tentar falar com ele para que assim nosso bate papo seja facilitado.

¹⁵⁰ Sobre a questão da reinvenção no uso de materialidades no *graffiti* uma história interessante a se narrar é a True, o antigo Pastel, um dos primeiros grafiteiros de Porto Alegre. O artista era conhecido no meio por fazer seus próprios canetões e ensinar uma geração de escritores urbanos a fazer o mesmo.

¹⁵¹ Em um cenário marcado pela presença de homens Little foi a mais antiga grafiteira porto alegreense que tive notícias até então.

¹⁵² Há um filme chamado “Um filme sobre o Bom Fim” dirigido por Boca Migoto que aborda a historicidade de bairro que foi muito importante para primeira geração do *graffiti* na cidade. Espero entrar em contato com o diretor conversar sobre o processo de construção do filme e ver o que ele tem de imagens da época.

entrevista com Toniolo e outros escritores urbanos de primeira geração, me dariam muitos elementos para pensar nesse período.

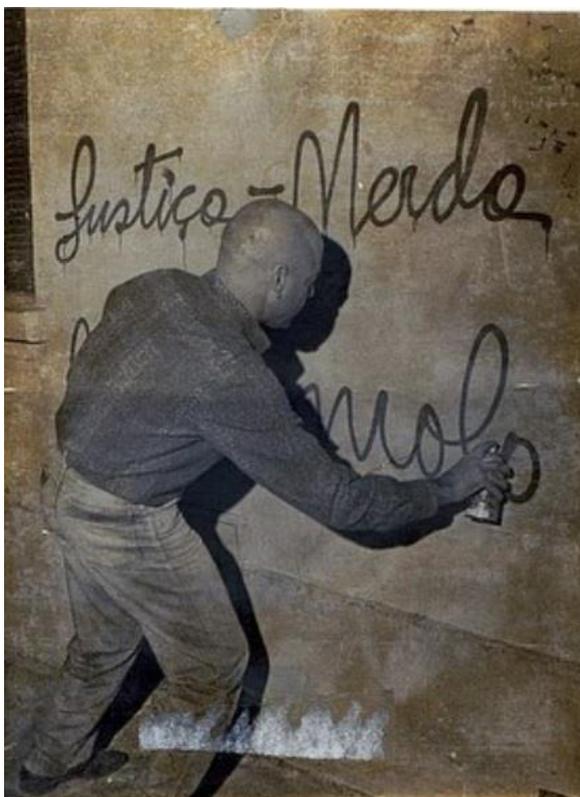


Imagem 83: Uma das raras imagens em Toniolo, um mito das intervenções urbanas de Porto Alegre, aparece realizando a pixação na década de 80: Fonte: Acervo do artista



Imagem 84: Nas imagens acima a expressão “Deu pra ti anos 70” pixada nas paredes de Porto Alegre era uma chamada para um show do Nei Lisboa. Depois, virou filme Super 8 dos cineastas Néilson Nadotti e Giba Assis Brasil. Fonte: Blog do Solano Reis. (<http://ssreis.blogspot.com.br/2012/12/deu-pra-ti.html>)

Uma outra versão da memória do *graffiti* em Porto Alegre é a que associa ele determinantemente ao Hip Hop e configuração de espaços negros na cidade. Distintamente do Bom Fim, espacialidade marcada pela presença de uma classe intelectual, outros bairros como a Restinga, localizada no extremo sul da cidade, também viviam tempos de efervescência cultural. Como narra Jackson Brum que se criou neste bairro, seu momento de formação inicial no *graffiti* se deu em um contexto que tinha muita abertura para isso

Eu sou de 1982 e eu cai na Restinga no início da década de 1990 quando ela era um espaço de efervescência cultural. Essa parte cultural funcionava muito. Pagode, Rap, Funk, não era só o carnaval, a parte cultural funcionava como um todo... Então no meio dessa cena aí, um dia eu cai no meio da reunião da URT que era a “União Rapper da Restinga” ... A URT juntava toda a galera do Rap de Porto Alegre, pois tinham umas reuniões mensais que galera ia, era uma sala gigante cheia de gente, gente cantando, gente dançando, o grafite não aparecia muito, mas aparecia o tal do Hip Hop. Tinha muito essa parte do social. A galera passava a noite inteira trocando ideia sobre muita coisa. Naquela época eu novinho, cheguei e vi a galera girando, dançando, fazendo uns Rap. No meio disso aí eu descobri que tinha o grafite e pensei “Bah isso é legal, isso eu já faço na real”, desenhar eu desenho.

Seja em um espaço de ocupação da classe intelectual da cidade, seja em um espaço periférico no qual há uma inserção na cultura negra urbana, o *graffiti* nasce em meio a vários contextos. Há um terceiro espaço no qual muitas narrativas direcionam-se quando falamos da manifestação da pixação: a Cidade Baixa. Este bairro merece uma atenção especial, pois ao mesmo tempo que tem uma historicidade referente a um centro cultural de negritude¹⁵³, diz respeito há um espaço ocupado pela boêmia branca e intelectualizada¹⁵⁴. Seguramente a pixação é narrada como algo que faz parte dos estágios iniciais de formação de grafiteiros, isso aparece bem representado quando o artista urbano Jota Pê narra memórias do bairro em que se formou nos inícios da década de noventa.

A Cidade Baixa era um bairro que era central, mas tinha muita gurizada na rua. A “Sorveteria Joia” era onde a galera de gangs se encontrava. Lembro que eram os “DCB”, que significava “Demônios da Cidade Baixa”... Então eu acompanhei muito a questão da pixação e como ela evoluiu. Isso por que ninguém pichava prédio, era tudo na lixeira, no contêiner, na parede de algum lugar... a gente não usava spray por que era caro, então usava muito a graxa de sapato. A Cidade Baixa sempre foi um circuito de pichação. Rolava muita treta na Oswaldo Aranha no domingo, na saída do Bar Opinião. Uma confusão legal de contar era a que rolava entre o Peixe (Dano) e o Man, que era um grafiteiro das antigas aqui da Cidade Baixa. O Man era todo underground, não falava, todo magrinho. E aí começaram umas treta com tags nos orelhões. O Man assinava “Fresh”, fresco, aí o Peixe e ia lá e respondia “Filhinho da mamãe”, porque morava com a mãe. Aí tu via os orelhões lotados de xingamentos deles, mas não se atropelavam. Tudo adesivado, tudo pixado. Ficava mais ou menos na rua atrás do muro do La Salle Pão dos Pobres. Ali era o point onde nasceu na Cidade Baixa o grafite. É ali que os caras que se encontravam pra pizar e grafitar.

¹⁵³ A dissertação de Olavo Ramalho denominada “Entre a Avenida Luís Guaranha e o Quilombo do Areal: memória, sociabilidade e territorialidade negra em Porto Alegre/RS” (2006) demonstra o quanto o espaço do bairro Cidade Baixa, antigo Areal da Baronesa, é marcado pela presença de negros que lograram seu lugar político na região.

¹⁵⁴ A partir dos anos 2000 o bairro Cidade Baixa começou a catalisar, mais significativamente, o lazer e a boêmia da cidade. Historicamente o bairro sempre teve esta característica, porém houve um aumento da procura por lazer de jovens, principalmente de classes populares, pela região. Isto impactou a região que teve muitos de seus antigos casarões transformados em casas noturnas. Também causou impacto trazendo danos e positivities que toda região boêmia traz para um bairro eminentemente residencial. O fenômeno é complexo e espero falar mais sobre o assunto no eixo “Matéria” no qual trarei o tema do turismo cultural e da gentrificação.

A estética de um bairro marcado pela presença de uma cultura juvenil dividida por gangues de punks¹⁵⁵, torcidas¹⁵⁶, etc, é uma informação importante trazida por Jota Pê. A memória da pixação¹⁵⁷ e a memória do *graffiti*, mesmo sendo manifestações estéticas de espaços-tempos (Diógenes, 2017) diferenciados, tem muitos pontos de convergência. Isto fica explícito nas narrativas da segunda geração nas quais, mesmo não sendo homogênea, a pixação é uma constante do passado e do presente para muitos grafiteiros.

Dito isto o Bom Fim, a Restinga e a Cidade Baixa aparecem como epicentros de uma cultura urbana nos quais o *graffiti*, como ferramenta de intervenção urbana, desenvolveu-se. Ao buscar o entendimento de um mito fundacional do *graffiti* em Porto Alegre deparei-me como estas territorialidades que impedem o pesquisador de dizer “o *graffiti* começou aqui”. Dizê-lo seria omitir outras espacialidades importantes na construção da memória dessa intervenção na capital gaúcha. O que podemos afirmar é que a primeira geração de grafiteiros que aqui interviram na urbe, entre os finais da década de setenta e início de oitenta, tiveram estes três territórios mencionados como referências simbólicas, visuais e políticas.

Segunda geração e as vivências das políticas do mundo

Ao contar uma história sobre intervenções artísticas urbanas na cidade de Porto Alegre há um relativo consenso de que foi nos finais da década de noventa, e início de dois mil, que houve uma grande explosão de expressões visuais pela cidade. Não quero dizer com isso que Porto Alegre não tenha sido marcada por intervenções anteriormente e sim que andar pela cidade nos finais da década de oitenta e nos finais da década de noventa representava, visualmente, experiências estéticas distintas. Quais foram os processos históricos que ocasionaram tais mudanças estéticas relacionadas ao *graffiti* nesta paisagem urbana?

¹⁵⁵ A pichação que carrega os traços do movimento Punk, relacionada diretamente ao movimento anarquista, e ao movimento negro que é do próprio Hip Hop. O caso de Toniolo é nitidamente voltado a primeira vertente.

¹⁵⁶ As torcidas de futebol se tornaram um fenômeno em todo Brasil, América Latina (ver clubismo na Argentina) e a nível global. Em Porto Alegre representam algo muito importante na sociabilidade de jovens de periferia. Arlei Damo se debruça sobre o assunto em sua dissertação “Para o que der e Vier: o pertencimento clubístico no futebol brasileiro a partir do Grêmio Futebol Porto Alegrense e seus torcedores” (1998).

¹⁵⁷ O filme “Dano 163” de Luciano Spinelli, antropólogo que foi pesquisador do Núcleo de Antropologia Visual nos inícios dos anos 2000, é um dos primeiros registros audiovisuais da pixação em Porto Alegre.

Não há dúvidas de que em meados de 1990, quando a cidade era administrada por um governo de esquerda, houve um “boom” de novos grafiteiros e grafiteiras. A eles conceituo aqui como pertencentes a uma segunda geração. Os “tempos do mundo” desta geração foram distintos da posterior terceira geração marcada pelo advento dos dispositivos técnicos, internet e acesso a materialidades propícias para realização de intervenções urbanas. Diferente também foi o contexto da primeira geração marcada por uma dificuldade maior no que diz respeito a materiais, comunicação¹⁵⁸ e abertura política para debate do tema.

Esta segunda geração, foco do meu interesse empírico até então, é a de que possui mais elementos a falar. Nascida nos finais dos anos oitenta cresceu em uma cidade que passava por uma experiência de gestão pública do chamado “orçamento participativo”. Apesar de dificuldades no que diz respeito à criminalização de suas práticas, viu ser construído um diálogo com o poder público. Dos problemas de comunicação relacionados a uma pequena metrópole do sul do Brasil, globalizou-se através de eventos públicos como Bienais¹⁵⁹ e Fóruns Sociais Mundiais. Da troca de cartões, tags, adesivos, por correio, viu surgir a internet e o “fenômeno dos blogs” (Máximo, 2008) através do advento do Fotolog (Abalos Junior, 2018) como plataforma virtual de produção e publicização de artes urbanas.

O tempo vivido por Jota Pê, Marcelo Pax e Jackson Brum, principais interlocutores que julgo representar esta segunda geração, está muito associado a um período político, que pensou a cidade e políticas urbanas de forma diferenciada. Diferenciada principalmente por três fatores que indico como politicamente essências para este período ser conhecido como uma “fábrica” de grafiteiros e grafiteiras.

Um primeiro fator é o da construção de uma política de cultura para a cidade. Dentro da formação de um estado que começou a pensar cultura, lograr financiamentos para tal, surgiram redes de apoio às manifestações artísticas urbanas. Através do que foi denominado de políticas de “descentralização cultural” a administração pública de Porto Alegre buscou levar pontos de cultura para não só para regiões centrais, mas, principalmente, para bairros

¹⁵⁸ Antes do advento e popularização da internet e a forma de comunicação entre artistas urbanos de todo Brasil baseou-se no uso dos Correios para envio de adesivos, projetos de desenhos, etc. Trampo conta que usa os Correios até hoje, como forma de comunicação prazerosa, para contatar amigos grafiteiros de outros estados.

¹⁵⁹ Jota Pê narra que o espaço do Cais Mauá abrigou uma Bienal nos inícios dos anos 2000 na qual muitos grafiteiros de uma nascente segunda geração participaram com a construção de painéis.

da periferia da cidade. Um dos grandes produtos dessa política e que tiveram mais efeitos na geração de grafiteiros e grafiteiras que estava sendo gerida foram os “Ateliês Livres”.

Segundo o artista urbano Jota Pê não podemos ver o Ateliê Livre separadamente das outras coisas que aconteciam em prol ao grafite na cidade. Esse espaço, especificamente, juntou grafiteiros e grafiteiras, que não tinham uma vinculação direta com a academia¹⁶⁰, com um público que já era artista ou estudavam artes visuais.

Teve o Atelier Livre que juntou muito grafiteiro e a galera das artes plásticas no Teatro Renascença. Teve vários momentos... o Trocando Ideia, o Fórum Social Mundial junto com o Atelier Livre que já acontecia, o próprio Atelier Livre numa segunda fase que proporcionou diversos momentos. E aí o Fórum Social Mundial de 2005 que veio os alemães muralistas pintar em Porto Alegre. Eles pintaram na UFRGS, no Planetário, onde tem uma menina boneca grande de frente com a Ipiranga. Então tinha um alemão que coordenava um projeto chamado “Mural Global” chamado Klaus Klinger. Ele é um cara que fazia mural em todo mundo já, muralista mesmo. E aí teve esse caminho: a galera que era gurizada ficou mais adulta no sentido de experiência, foram mais inteligentes, em função dos cursos e das oficinas, que eram gratuitas, tudo de graça, ganhava alimentação e passagens, e os sprays de graça. Então era um suporte, eles davam não só um muro pra pintar, mas também tinta, lanche, festa de encerramento. Tinha uma organização com um início, meio e fim dos projetos. Era muito inspirador e instigante participar disso.

(Fala relacionada ao ponto 2 do gráfico 6)

Imagem 85: Fórum Mundial do Turismo/ 2006. Na foto (Natan, Jota Pê, Jackson Brum, Sirilo, Celo Pax, Lucas e Careca. Fonte: Acervo pessoal Jackson Brum. Fonte: Acervo Jackson Brum.



¹⁶⁰ Muitos grafiteiros que têm suas referências de aprendizados na prática de rua começaram a ter mais possibilidades de estudar na universidade pública ou com bolsa em privadas. É o caso de Paula Plim e Jackson Brum.

Já Jackson Brum traz a narrativa do Ateliê Livre como algo que compunha as políticas de descentralização na cultura. Um dos locais das oficinas era no bairro Restinga, marcado pela presença da cultura Hip Hop vivida por jovens de periferia.

Eu fui filho dessas oficinas descentralizadas que rolavam lá na Restinga. Tinha o Atelier Livre de lá. Eu participei dos pontos de cultura durante muito tempo. Passei por um e escrevi uns projetos de pontos de cultura na Restinga. Sei que é por causa das administrações do PT que fizeram diferença para a cena. Não tem como negar que na parte cultural eles foram importantes. Então o Atelier Livre foi bem importante pois oferecia cursos de pintura, escultura, grafite. Um dos oficineiros era o Trampo, tinha o Caboclo de Goiânia também. A gente conseguia trabalhar de uma forma muito tranquila nestas oficinas, era um Atelier Livre como o próprio nome fala. Muito material acabava chegando através das oficinas então esse espaço foi espaço de acesso a materiais. Não era só o período que tinham as aulas. A gente tinha uma certa flexibilidade de usar os espaços do Atelier em outros momentos.

Dentre os projetos instaurados dentro do Atelier Livre estavam as oficinas de grafite, que aos poucos ia se inserindo como manifestação artística no campo das artes, denotando o que a socióloga francesa Roberta Shapiro (2004) chamou de “artificação”. Contudo foi o projeto “Arte Cidade” foi uma das políticas públicas da cultura pelos quais grafiteiros e grafiteiras de Porto Alegre tiveram condições e estrutura para serem formados.

As políticas do mundo e o tempo vivido pela segunda geração do graffiti em Porto Alegre/RS

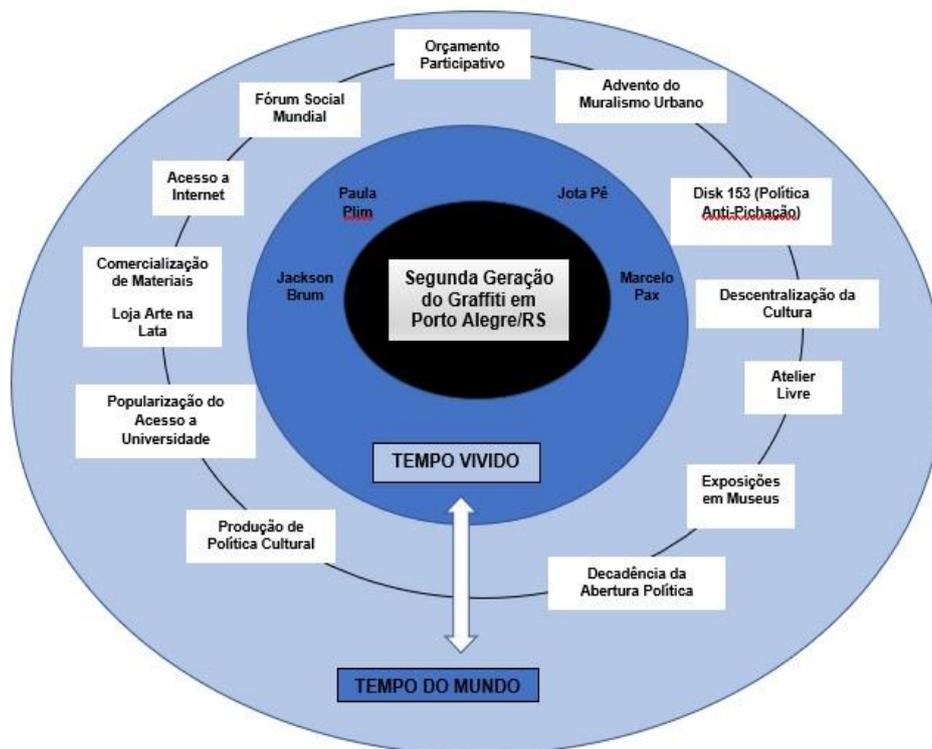


Gráfico 7: Gráfico que representa as dimensões do tempo vivido em uma gênese recíproca com o tempo do mundo vivenciado por grafiteiros e grafiteiras de segunda geração. Fonte: Acervo José Luís Abalos Júnior

Um segundo ponto importante que diferencia esta segunda geração das outras foi ter visto o advento e um gradual fim destas políticas culturais. Em 2004 Porto Alegre já não era mais administrada pela gestão do Partido dos Trabalhadores, que havia ficado 15 anos no poder, e houve um relativo desinteresse da nova prefeitura em incentivar oficinas, eventos públicos, exposições e festivais de arte urbana. Nesse contexto, grafiteiros e grafiteiras que foram formados neste período áureo tiveram que se reinventar na criação de eventos, de espaços de formação, e, principalmente, no acesso a materiais para realização de sua arte urbana.

É este o contexto do surgimento da loja “Arte na Lata” idealizada pelo grafiteiro Nathan no ano de 2003. Neste momento não haviam chegado em Porto Alegre as lojas de *Spray* mais reconhecidas mundialmente, como a Montana. Neste ano Nathan realizou uma viagem para São Paulo em busca de parcerias para abertura de uma sede da multinacional na capital gaúcha. Segundo relata o grafiteiro “a Arte na Lata foi a primeira loja de *sprays* da Montana no Brasil, eu e um grafiteiro de São Paulo disputamos para ver quem abria primeiro, eu abri uma semana antes”. Depois de aberta a loja serviu não só como espaço de acesso a materiais, como também um espaço de sociabilidade importante entre os escritores urbanos na cidade. Como relata Jotapê

A primeira loja de grafite na cidade que foi a Arte na Lata que era do Nathan. Ficava ali no Centro na Salgado Filho numa galeria. As primeiras latas de Spray eram a “Pró-Line”, “ColorGim”. A real é que não tinha um local de encontro dos grafiteiros. Eram os eventos, então era muito esporádico. Nisso a Arte na Lata foi importante. Com a loja começou a ter um centro de encontro da cena do grafite em Porto Alegre. Eu ia lá comprar Spray, mas se eu ficasse meia hora lá eu ia encontrar outro grafiteiro, e esse ia ver o que eu tava desenhando e ia dizer “então tu que é o cara que faz a mosquinha”

Jackson Brum tem uma narrativa que vai no mesmo sentido de Jota Pê. Se pensarmos em uma historicidade das materialidades do *graffiti* podemos traçar uma “genealogia do *spray*” que certamente conteria muitos elementos técnicos e políticos. As políticas de acesso a materialidades de intervenção urbanas dizem muito sobre a biografia de grafiteiros e grafiteiras de segunda geração. Esta geração conheceu o *graffiti* sem *spray*, e quando o acessou foi “um amor à primeira vista”. Brum relata seus primeiros passos enquanto grafiteiro que não tinha acesso ao *spray* e comenta a importância da loja Arte na Lata nesse contexto

De dois mil pra frente a gente começou a ver mais grafites por Porto Alegre. Não sei se é por causa da sociedade que estava mais aberta pra isso, se foi por causa de mais gente que começou a fazer a grafite, o fato é que gente via mais. Outra coisa importante foi a loja Arte na Lata. Antes dela o acesso a materiais era em ferragem, material não próprio pra coisa. A ferragem que eu comprava mais era lá na Bento Gonçalves depois da PUC que vendia umas tintas automotivas vencidas. Mais não era muito divulgado porque não tinha muito. Dessa que eu te disse acho que era eu no máximo mais uns dois que sabiam. Então foi nessa época que eu comecei a ter contato com spray. No Fórum Social Mundial de 2001 eu lembro que eu pintava muito de rolinho ainda. Não tinha dinheiro pra comprar o spray e curtia fazer os detalhes com rolinho. Eu pinto há vinte anos e os meus primeiros dez anos foram sem spray. O Spray sempre foi mais e era difícil de usar e foi só a loja Arte na Lata que fez o spray se popularizar com os grafiteiros daqui. Essa loja centralizava muito a galera, era um espaço de convivência também. Na época todo mundo conhecia os trabalhos na rua, mas não conhecia quem fazia e lá acaba se conhecendo.

A criação de coletivos¹⁶¹ pelos próprios artistas urbanos também é um ponto a se ressaltar. No decorrer do tempo, percebendo a perda de apoio do poder público para com essas manifestações visuais pela cidade, grafiteiros e grafiteiras se juntaram em grupos agora institucionalizados, com CNPJ, com espaços de casas alugadas, etc. Cito aqui apenas três coletivos costumeiramente relatados pelos artistas urbanos: Núcleo Urbanóide, Beco RS e Pax Art.

O Núcleo Urbanóide foi idealizado por Lucas Anão, Trampo e Guspe por volta de 2008. Nessa época foi alugada uma casa na rua Lopo Gonçalves no Bairro Cidade Baixa e, também foi criada uma loja de sprays e utensílios para o grafite chamada “Donalsts”. Esse coletivo foi um espaço de sociabilidade recebendo inúmeros grafiteiros e grafiteiras de outros estados e países, resistindo aos tempos difíceis que os grafiteiros passaram após o fim da administração pública do Partido dos Trabalhadores.

A Arte na Lata fechou, os grafiteiros ficaram um tempo sem ter onde comprar spray, algumas pessoas começaram a vender em casa. Passou uns três anos e o Guspe abriu a Donalsts. Na verdade era o Núcleo Urbanóide que estava surgindo aí junto com a nova loja. Isso foi em 2007. A gente ficou pelo menos três anos sem loja de spray na cidade. Então de um ápice da cena, passou pra uma decadência, por falta de acesso a materiais e outros fatores. Então o Trampo e o Guspe alugaram essa casa na Lopo Gonçalves, Cidade Baixa, e a galera voltou a se reencontrar. O primeiro evento eles chamaram a Jamaica, a Ligia e a Plim. Começou a ter essa movimentação de chamar as minas pra grafitar.

¹⁶¹ Considero a criação e a disseminação de coletivos de arte urbana como elementos de um “tempo do mundo” porque eles surgem em um contexto de proliferação de manifestações visuais pela cidade. Os três coletivos relatados existem até os dias atuais, sendo assim, acompanharam os ciclos de altos e baixos da arte urbana na cidade.



Imagem 86: Lucas Anão, Jota Pê, Eduardo Guspe e Trampo idealizaram o Núcleo Urbanóide. Imagem de meados de 2010. Fonte: Acervo pessoal Lucas Anão.

O Beco RS foi outro coletivo formado por Matheus Green, Pedra, Erick e Careca em meados dos anos dois mil. Localizados na Zona Norte da cidade estes grafiteiros estavam relativamente distantes de uma região centrais do grafite¹⁶². Jota Pê conta que “o Careca, o Erik, esse grupinho cresceu ali perto da Nilo Peçanha. Então eles eram diferentes da gente da Cidade Baixa, mas eles eram um grupo de Skate que andava por becos, por isso que virou o Beco RS”.

Já a Pax Art nasceu um pouco depois do Urbanóide e hoje é um dos coletivos mais atuantes da cidade. Investi muito no novo muralismo urbano realizando projetos de pintura de grandes fachadas. É composta basicamente por Jota Pê, Marcelo Pax e Paula Plim que trouxe as narrativas biográficas, a eles se junta Motu, que é outro grafiteiro que tem experiência no campo das artes visuais. Quando há projetos grandes geralmente chamam outros amigos para trabalhar juntos, então é normal ver grafiteiros como Trampo e Amaro trabalhando junto na Pax Art. Um outro movimento que este coletivo faz é uma aproximação do empreendedorismo e da economia criativa, buscando parcerias com novos administradores públicos e privados. A região do quarto distrito de Porto Alegre nesse sentido é vista com um alvo das intervenções, como relata Marcelo Pax sobre o cotidiano do coletivo

O coletivo é de 2005 e já passou uma galera por ele. Quando eu e o Jota Pê saímos da Urbanóide em 2012 estávamos trampando direto e decidimos acrescentar o “Art”. Então hoje a gente é a “Pax Art”. Nessa primeira época a gente não tinha espaço físico, gurizada né? Se encontrava, pintava e ia embora pra casa. Desde que começamos a ter atelier coletivos em casas colaborativas vimos que, entre nós, temos formas diferentes de trabalho... Daí a galera achou melhor manter o espaço como escritório, para reunião, para receber um cliente, e o atelier não vai rolar por que tem gente que não curte o lance da sujeirada. E eu curto o lance da sujeirada. E aí a gente ficou nessa daí e eu disse que era melhor eu trampo na minha casa. Cada tem seu jeito de trabalhar num atelier e dividir um espaço pequeno é difícil. Mas foi de boa e todo mundo entrou em um consenso tranquilo de manter a Pax Art e deixar esse espaço para escritório. (Fala relacionada ao ponto 3 do gráfico 1)

Um terceiro fator que considero fundamental e presente na segunda geração foi a verticalização da *graffiti* e o acompanhamento do surgimento do novo muralismo. Trampo, grafiteiro que um dos principais formadores de grafiteiros de segunda geração na cidade, relata como o muralismo não é uma coisa necessariamente nova. Na década de noventa a

¹⁶² Vale um estudo mais aprofundado sobre a história desse coletivo que nasce descentralizado dos circuitos de *graffiti* institucionalizados. Ainda não consegui marcar entrevistas com seus principais agentes, porém admiro muito seus trabalhos.

prefeitura solicitou a pintura de diversos locais públicos com *graffiti*. Na narrativa de Trampo podemos perceber com esse tempo da política que abriu as portas para essa manifestação visual se sucedeu em uma história concreta.

A prefeitura antiga, então era um tapume super feio, tava lá aquele tapume, me liga o cara da secretaria da cultura e me diz: “O trampo, tudo bom? A gente pintou aqui um projeto X e temos tinta a rodo. Vocês pintam pra nós lá a frente da prefeitura?”, aí eu peguei pensei, hum, uma boa, a gente tá sem tinta, a gente quer tinta... “não, a gente pinta sim”... então fui eu e o Caboclo lá, convidamos o Pedra, que pintava e pinta ainda, hoje é tatuador e faz parte do grupo Doente pelas Cores, que é o Mateus Grim, o Felipe Reis, o Pedra – Felipe Pedroso, então o pedra pintou aqui, o caboclo com o estilo dele, eu fazia umas velas, porque daí era o Trampo já pesquisando outras coisas, eu não queria mais escrever Trampo na rua, eu começa criar outros ícones pra jogar na rua, então eu fazia algumas velas, essa perspectivinha aqui, o Caboclo com o estilo dele já super original, o amigo Ted, dançarino pintou aqui, o nosso amigo punk, Lampião, anarco, fez essa loucurança aqui no canto, que a gente queria muito ele, que ele já tinha o habito de pintar na rua... O Sr. Tarso Genro, que por sinal era, na época, prefeito de Porto Alegre, passou lá na frente, olhou e disse: “bah gurizada, lindo, tá lindo isso aqui, tá maravilhoso, as cores, a expressão”, ah, político, e bem viajado né, ele já viajou pra vários cantos do mundo e tal, e pegou e fez um contato lá com a cultura, ou melhor, ele entrou no gabinete dele e disse “bah, que coisa mais linda, quem é que organizou isso aí?” “Ah foi o fulano”, “meu, grande iniciativa hein, tá ótimo, como é que vocês remuneraram”... “não, a gente não remunerou, a gente simplesmente convidou”... “Como assim? Se a gente quer um encanador a gente... não não, pera aí um pouquinho, eu quero que vocês”... ah, um detalhe, ele pegou, na volta indo pra casa, a gente levou uns 3 dias pintando isso aqui, estrategicamente, porque nós queria pegar cada vez mais, a gente levava garrafas vazias, e enchia de tinta assim sabe, pra poder pintar na rua, então, a gente saiu ali da prefeitura mesmo, e fomos nos pilares do Aeromóvel, que nunca se moveu, sempre paradinho lá com seus pilares, aí a gente pegou e pintou, primeiro dia nós pintamos 2 pilares, aí um outro amigo lá, o.... esqueci o nome..... pegou e pintou um pilar também, e aí a gente no outro dia pintou mais 3, e no terceiro dia mais.... e o Tarso Genro, com seu carro, indo pra casa, olhou pra aqueles pilares, olhou as cores... tu vê o que é a coisa né, a sensibilidade né... ele olhou as cores... bah, foi pro telefone lá e ligou pro cara da cultura: “meu amigo, lembra que eu falei que tem que remunerar os artistas, além de remunerar, vamo fazer assim ó, vamo contratar esses dois ó pra eles organizar um evento pra eles pintar aqueles pilares de cima a baixo..

A segunda geração, formada em períodos de incentivo e escassez, hoje é a principal responsável pela multiplicação do novo muralismo em Porto Alegre. Há um questionamento que aponta que, depois de tantas mudanças e variações na prática desta intervenção urbana, o que se faz no muralismo já não é mais o *graffiti*. Neste sentido Jota Pê e Marcelo Pax partilham a ideia de que o *graffiti*, enquanto modalidade de intervenção urbana representa uma técnica, um saber fazer adquirido e ensinado que deixa suas marcas na cidade.

Creio que seja importante trazer esta relação da segunda geração com o novo muralismo para pensar o quanto as práticas de legalização do *graffiti* representam um tempo

do mundo presente nos dias atuais. A *graffiti* vem sendo acionado como uma ferramenta importante da economia criativa, do turismo cultural sendo até que pode colaborar em transformações urbanas geradas nos processos de gentrificação.

Aponte aqui que são três os elementos principais que atentam uma relação especial entre o tempo do mundo e o tempo vivido na segunda geração do *graffiti* em Porto Alegre. São estes fatores o acompanhamento do advento e do fim de uma política cultural, a criação e institucionalização de coletivos de arte urbana e o profícuo surgimento de uma modalidade de intervenção urbana de grande porte, crescentemente legalizada e financiada, que chamo aqui de novo muralismo.

Creio que narrativa etnográfica que verse sobre as questões de memória no campo das artes de rua é um elo de ligação de todos os capítulos anteriores visto que ela condensa a dimensão histórica do que chamo de políticas da criatividade. Ao pensarmos transversalmente as gerações do *graffiti*, estando atentos a suas não consensualidades, pensamos as políticas urbanas e culturais articuladas e a relação de tais com a narrativa e prática da criatividade na cidade. O olhar das gestões municipais as intervenções urbanas, seja construindo grandes festivais como é caso de Portugal, seja pensando mais timidamente oficinas, como é o caso de Porto Alegre, é de interessante observação para antropologia urbana, antropologia da arte e antropologia política. Foram estas as vinculações que busquei apresentar neste capítulo final trazendo para o debate as questões de memória e duração.

Conclusão

Intervenções artísticas urbanas, expressões urbanas, *graffiti*, grafite, arte urbana, *street art*, muralismo, arte de rua, arte pública. São várias as maneiras possíveis de conceitualização de um objeto de pesquisa muito “tenso” e plural que faz parte do dia a dia da cidade moderna. As cidades, como a arte, seja ela urbana ou outra qualquer designação que inventamos para tentar ordenar a realidade, é feita de tensões permanentes. Tensões que estão na essência destes tipos de manifestações e que desde a década de oitenta são alvo de olhares acadêmicos nas mais diversas áreas.

Essa tese buscou contribuir para o entendimento do *graffiti* e da *street art*, especificamente, enquanto ferramentas de desenvolvimento urbano-culturais em duas cidades com posições diferentes sobre sua ação na cidade. Na primeira, Porto Alegre, busco trazer questões vinculadas à memória de um modelo de gestão democrática que, em maior ou medida, teve um olhar carinhoso para com a questão da arte pública. Na segunda, Lisboa, deparei-me com o conceito de *street art* e com o crescente uso das políticas da criatividade em uma cidade que se turistifica e sobre os efeitos da gentrificação. As duas experiências, distintas por suas historicidades e construções político-territoriais, foram postas lado a lado com a consciência de suas imponderáveis diferenças.

O *graffiti* e a *street art* são muito úteis no sentido que é um “problema” mais próximo que muitos outros que fazem parte de nosso dia a dia, como a corrupção e a desigualdade social. E só é um problema próximo porque pode estar nas portas de nossas casas e contém elementos visuais que podemos acessar no cotidiano da cidade, o que o torna detectável e alvo de uma rejeição carregada de preconceito facilmente. A impressão é: se o *graffiti* não está, os problemas sociais não estão. Como se sua estética visual marcada nas paredes da cidade fossem o mais poderoso parâmetro possível que representa o nível de bem estar social. Logo, os atos de apagamento de um *graffiti* são como um recado de “está tudo bem” que conforta quem acha que os problemas sociais estão unicamente no campo do visível aos olhos.

Iniciei esse trabalho abordando o que entendo políticas da criatividade levando em considerações algumas produções que versam sobre o tema. Talvez a ideia de criatividade seja o eixo central desta tese na qual outros elementos como expressões urbanas, cidade, arte, imagem, memória, política, giram em torno de si. Escrever sobre criatividade gera uma

necessidade de criatividade. Nesse sentido o tema se coloca como um desafio de escrita que reflete sobre as reinvenções possíveis, inclusive no ato de escrever. Porém, a criatividade é algo prazeroso, buscado constantemente, e este espaço de escrita buscou ontologicamente dar conta das dimensões da criatividade na escrita sobre criatividade.

Cedo busquei deixar claro meu problema central de pesquisa: como as políticas da criatividade, relacionadas ao *graffiti* e a *street art*, fizeram e fazem parte do desenvolvimento urbano-cultural das cidades de Porto Alegre e Lisboa? Dito isto, avisei aos leitores que nesta tese há cerca de 140 questionamentos que funcionam como estratégia narrativa para o desenvolvimento da questão, nunca esquecendo da questão primordial colocada. O argumento central é de que as políticas da criatividade, além de práticas, são retóricas narrativas que começam a fazer parte do cotidiano das gestões municipais, das organizações privadas e dos museus que gradativamente têm tido uma aceitabilidade maior as questões de *graffiti* e *street art*, sempre deixando explícita as fronteiras entre essas duas definições.

Esta tese é o resultado de uma conversa com outro, com alteridades. Quando falei da minha inserção no trabalho de campo de acompanhamento de artistas pela cidade procurei explicitar que éramos da mesma geração, nascemos na mesma cidade, porém estes parceiros de pesquisa haviam tido e têm a experiência fundamental de pintar na rua desde muito novos. Por mais que nossos marcadores sociais da diferença como gênero, classe e etnia em muitos momentos se aproximassem fazendo-me “sentir em casa”, houve aqui uma necessidade de familiarização do estranho que habitava uma cidade que parecia não ser minha. Assim, ao conhecer os artistas urbanos porto-alegrenses e acompanhá-los conheci outra cidade que parecia muito distante da cidade que cresci. Nesta dialética entre o próximo e o distante, o “de casa” e o estrangeiro, obtive uma experiência singular que aqui busquei apresentar da forma mais criativa possível.

Esse outro que conversei também foram os meus ambientes de formação. Como já foi dito esta tese é um produto direto da minha atuação no Núcleo de Antropologia Visual (NAVISUAL) e no Banco de Imagens de Efeitos Visuais (BIEV). Desde de 2014 participo de forma direta ou indireta de muitas ações desses grupos com a orientação das Profas. Cornelia Eckert e Ana Luiza Carvalho da Rocha e estes espaços foram fundamentais na escolha de uma problemática de pesquisa na graduação, mestrado e doutorado. Um outro que dialoguei foi com o Prof. Ricardo Campos que colaborou imensamente com a minha

estadia em Lisboa. Tais experiências demonstram como uma tese muitas vezes é produto de um trabalho coletivo no qual o doutorando é o grande responsável pela sistematização das ideias, mas elas são eminentemente coletivas. Assim considero este trabalho.

Dividi este trabalho em dez capítulos nos quais os três primeiros versam sobre metodologias de pesquisa com arte e cidade. No primeiro busquei esclarecer os procedimentos metodológicos como etnografia de rua, entrevistas, etnografias do digital e uso de imagens. Já o segundo é resultado de uma pesquisa coletiva do NAVISUAL onde busquei ter uma atuação significativa, visto que estava iniciando o doutorado e por acreditar na antropologia como algo compartilhado. Já no terceiro busquei adentrar a dimensão mais íntima de artistas urbanos acompanhando-os pela cidade e ouvindo suas narrativas. A esta experiência denominei “etnografia das gestualidades” visto que o gesto pode ser uma rota de fuga do reducionismo estético.

Em seguida trouxe dois capítulos que se aproximam da pesquisa historiográfica. Baseado em fontes teóricas, notícias de jornais, narrativas dos entrevistados e entrevistadas, meu objetivo foi contextualizar o campo de pesquisa. Não seria possível construir uma tese sobre intervenções artísticas urbanas não trazendo o histórico através de uma espécie de arqueologia dos mitos fundacionais destas expressões urbanas, principalmente do *graffiti*. Neste sentido os capítulos 4 e 5 são produtos de um esforço contextualização de um universo que necessitava ser apresentado. Já o capítulo 6 é uma tentativa de dar conta etnograficamente do que foi apresentado. Se tanto falei em *graffiti* e práticas de legalização senti uma necessidade incomensurável de apresentar como isso se dava prática do etnógrafo urbano.

Depois desse movimento teórico, metodológico, contextualizador e etnográfico parti para Lisboa, experiência que apresentei em forma de trilogia. Na primeira parte expus minha chegada na capital portuguesa, o reconhecimento da Galeria de Arte Urbana como foco de interesse empírico, as discontinuidades metodológicas, a necessidade de adaptação a um novo ambiente de pesquisa e a etnografia nas regiões centrais turistificadas da cidade. Já no capítulo 8 demonstro como foi minha pesquisa nos bairros sociais atingidos por políticas urbano-culturais como o Festival Muro. Aqui trouxe o relato de três experiências nas quais pude me envolver o quanto foi possível do cotidiano desses territórios. Para terminar esta parte desenvolvi um relato sobre os impactos destes projetos nestas regiões

conceitualizando uma diversidade de repercussões possíveis dos grandes festivais de *street art* entre artistas, gestões municipais, moradores e universo acadêmico.

Por fim, encerrei o trabalho escrevendo sobre o tempo. A duração e as descontinuidades temporais são o tema do último capítulo desta tese onde retorno para Porto Alegre e busco entender as diferentes gerações de artista urbanos que intervêm na cidade e as políticas urbano-culturais que aqui se fizeram presente, principalmente na década de noventa quando a cidade era centro do orçamento participativo. A grande conexão entre esse capítulo e os demais é que a memória é vista aqui como algo importante a ser narrado, o que estava presente nos capítulos anteriores, mas não sistematizado enquanto perspectiva teórica. Encaro essa última parte como um fio que me conduziu a pensar política, arte e cidade.

Esta tese foi escrita, em sua maioria, no ano de 2020 quando uma pandemia atingiu toda a sociedade. A necessidade de distanciamento social foi rotina. Em parte este distanciamento colaborou com a escrita desta tese, visto a necessidade de sentar e escrever e a aquisição da estrutura física e afetiva para isso. Por outro lado, com o alastramento desse tempo de confinamento, tive que gerenciar um mal estar cada vez maior frente ao número de mortes crescentes, e casos de pessoas infectadas na família. Prometi a mim mesmo terminar a escrita até o final de 2020, promessa que foi cumprida com muito trabalho. Além disso, o ano de 2020 foi um ano de muitas dúvidas sobre o que seria 2021 e, durante a escrita da tese, escrevi dois projetos e pós-doutorado e realizei dois concursos. Portanto, foi um ano de muito trabalho e o que se apresenta aqui é fruto disto.

Enfim, não tenho dúvidas que intervenções artísticas urbanas, independentemente das suas formas ou conteúdos, são a expressão de mentes que desejam. Que sonham outra cidade, que sonham outra arte, que sonham outras estéticas, que sonham outras políticas. Estes sonhos são as potências de transformações urbanas e culturais lindas de serem percebidas. Enamorei-me desses sonhos. Sonhei junto. Por vezes foi difícil descrevê-los, assim como é difícil descrever processos artísticos que encantam. Por vezes o silêncio foi a única porta. Como as tribos trobriandeses se encantaram com adereços das embarcações nas dinâmicas simbólico-afetivas do Kula eu não poderia deixar de me encantar. Resistente, busquei rotas de fuga, olhei para os lados para não ver a beleza dos deuses estampada em minha frente. Afinal não poderia esquecer das mãos sujas de tinta e do momento precioso

da ação imaginante. Desisti. As cores, manifestações divinas até para os mais convictos céticos, tiveram uma potência maior e só me restou aqui agradecê-las. Obrigado.

Referências Bibliográficas

- ABALOS JUNIOR, José Luis. De onde vem os desenhos na cidade? Eu, o fotolog e os monstros dentuços. PIXO-Revista de Arquitetura, Cidade e Contemporaneidade, v. 2, n. 4, 2018.
- ABARCA, J. From street art to murals, what have we lost? (ed.): Street Art & Urban Creativity Scientific Journal Vol 2, Nº2. Lisboa. 2016.
- ADORNO, T. Dialética do esclarecimento. Editora Schwarcz-Companhia das Letras. 1985.
- AGAMBEN, G. Por uma ontologia e uma política do gesto. Série Intempestiva. Tradução: Vinícius Honesko. 2018.
- AGIER, M. Antropologia da cidade: lugares, situações, movimentos. Editora Terceiro Nome. 2019.
- AGUIAR DE SOUZA, David da Costa. O Olho ocidental e o gosto: uma abordagem sociológica acerca do processo de legitimação do graffiti enquanto manifestação artística. XIV Congresso Brasileiro de Sociologia (2009), GT 24: Sociologia da Arte.
- ALVES, J.F. (org.). Experiências em Arte Pública: Memória e Atualidade. Porto Alegre, Artfolio e Editora da Cidade, p. 96. 2008.
- ALVES, J.F. Redemocratização e espaço público em Porto Alegre: o projeto espaço urbano espaço arte. On the w@terfront, 21:77- 81. 2012. Disponível em: <http://raco.cat/index.php/Waterfront/article/view/251120/336022>. Acesso em: 03/04/2017.
- ANDRON, Sabina. Selling streetness as experience: The role of street art tours in branding the creative city. The Sociological Review, v. 66, n. 5, p. 1036-1057, 2018.
- APPADURAI, Arjun. Disjunção e diferença na economia cultural global. FEATHERSTONE, Mike (coord.). Cultura Global: Nacionalismo, globalização e modernidade. 1994.
- _____. Entrevista com Arjun Appadurai. Estudos Históricos (Rio de Janeiro), v. 23, n. 45, p. 187-198, 2010.
- ARANTES, Antônio A. Paisagens paulistanas: transformações do espaço público. Campinas: Unicamp, 2000.
- BACHELARD, Gaston. A poética do devaneio. Martins Fontes, 2009.

- _____. A poética do espaço. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2008.
- _____. COELHO, Marcelo. Dialética da duração. Ática, 1994.
- _____. A terra e os devaneios da vontade. Martins Fontes. 1991
- _____. A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade. Martins Fontes. 2ªEd. 2003
- BAIERLE, Sérgio et al. Lutas urbanas em Porto Alegre: entre a revolução política e o transformismo. 2007.
- BAIRRADA, Eduardo Martins et al. Empedrados artísticos de Lisboa: A arte da Calçada-Mosaico. 1985.
- BALDISSERA, Marielen. Barraqueiras e heroínas: escritos feministas nas ruas de Porto Alegre. Horizontes Antropológicos (online), v. 25, p. 179-208, 2019.
- BARRETO, Fabricio. Bem-vindo ao Porto: graffiti na paisagem da região portuária da cidade de Pelotas/RS. Revista Mundaú, n. 5, p. 226-236, 2019.
- BECKER, Howard S. Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico. Trad. Joaquín Ibarburu. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes. 2008
- _____. Outsiders: estudos de sociologia do desvio. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2008.
- BENGTSEN, Peter. The street art world. Lund University, 2014.
- BENJAMIN, W. O flâneur. In: Walter Benjamin: Obras escolhidas. São Paulo: Editora Brasiliense, v. 3, 1989.
- BERGER, John. Para entender uma fotografia. Editora Companhia das Letras, 2017.
- BOELLSTORFF, Tom. "Method". In: BOELLSTORFF, Tom. Coming of age in second life: an anthropologist explores the virtually human. Princeton: Princeton University Press, 2008, p. 60-86.
- BOSI, Ecléa. Memória e sociedade: lembranças de velhos. TA, 1979.
- BOURDIEU, Pierre. As regras da arte. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. Gostos de classe e estilos de vida. Pierre Bourdieu: sociologia. São Paulo: Ática, p. 82-121, 1983.

BRASSAÏ. Paris de nuit. Flammarion, 2001.

BRIGHENTI, Andrea. At the wall: Graffiti writers, urban territoriality, and the public domain. *Space and culture*, v. 13, n. 3, p. 315-332, 2010.

CABREIRA, Leonardo Palhano. Nas tramas das artes urbanas: uma pesquisa etnográfica com praticantes do grafite na cidade de Porto Alegre/RS. 2018.

CAMPOS, Ricardo. Porque pintamos a cidade? Uma abordagem etnográfica do graffiti urbano. *Fim de Século*, 2010.

_____. Arte urbana enquanto património das cidades. CICS.Nova, NOVA FCSH. 2017

_____. O contexto da arte urbana emergente. *Seara Nova*, n. 1741, 2017.

_____. O espaço e o tempo do graffiti e da street art. *Cidades, Comunidades e Territórios*, 34. p. 1 – 16. 2017

_____; CÂMARA, Sílvia. Arte (s) Urbana (s). Edições Húmus. 2020.

_____. A arte urbana enquanto 'outro'. *V! rus*, v. 9, 2013.

_____. A cultura visual e o olhar antropológico. *Visualidades*, Goiânia v.10 n.1 p. 17-37, jan-jun 2012

_____. A pixelização dos muros: graffiti urbano, tecnologias digitais e cultura visual contemporânea. *Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia*, v. 19, n. 2, p. 543-566, 2012.

_____. *Visibilidades e invisibilidades urbanas*. 2016.

_____. Youth, graffiti, and the aestheticization of transgression. *Social Analysis*, v. 59, n. 3, p. 17-40, 2015.

_____; SEQUEIRA, Ágata. Entre VHILS e os Jerónimos: arte urbana de Lisboa enquanto objeto turístico. *Horizontes Antropológicos*, n. 55, p. 119-151, 2019.

_____; SEQUEIRA, Agata. Urban art touristification: the case of Lisbon. *Tourist Studies*, v. 20, n. 2, p. 182-202, 2020.

- CARERI, Francesco. Walkscapes. O caminhar como prática estética. São Paulo: ed. Gili, 2013.
- CARREIRAS, Marina Gaboleiro. A integração socioespacial dos bairros de habitação social: um estudo da situação na Área Metropolitana de Lisboa. 2015. Tese de Doutorado.
- CASTLEMAN, Craig. Getting up: subway graffiti in New York. Mit Press, 1982.
- CAUQUELIN, Anne. Arte Contemporânea: uma introdução. São Paulo: Martins, 2005
- CHALFANT, Henry; PRIGOFF, James. Spraycan art. 1987.
- CML, 2005. Visão Estratégica 2012.
- COELHO, M. C. P.; REZENDE, Cláudia Barcellos (Org.) . Cultura e Sentimentos - ensaios em antropologia das emoções. Rio de Janeiro: Contra Capa/FAPERJ, 2011. 219p .
- COOPER, Martha; CHALFANT, Henry. Subway art. Macmillan, 1984.
- COSTA JÚNIOR, Hely Geraldo. Da transgressão ao controle: uma análise dos grafites do muro do Jockey Clube no Rio de Janeiro. 2017.
- COSTA, Pedro. Bairro Alto revisited: reputation and symbolic assets as drivers for sustainable innovation in the city. 2014.
- _____; LOPES, Ricardo. Urban design, public space and the dynamics of creative milieux: a photographic approach to Bairro Alto (Lisbon), Gràcia (Barcelona) and Vila Madalena (São Paulo). Journal of Urban Design, v. 20, n. 1, p. 28-51, 2015.
- CRUZEIRO, Maria Manuela. O imaginário político do 25 de Abril. O imaginário político do 25 de Abril, p. 1000-1008, 2004.
- CUNEGATTO, Thaís; DA ROCHA, Ana Luiza Carvalho. " Arte de fazer, arte de narrar" uma etnografia de uma pintura de paisagem em Porto Alegre. ILUMINURAS, v. 9, n. 19, 2008.
- DA MATTA, Roberto. O ofício de etnólogo, ou como ter anthropological blues. 1978.
- DE ALCÂNTARA, Maurício Fernandes. Gentrificação e "hipsterização": um estudo sobre a Vila Buarque (São Paulo, Brasil). Sociabilidades Urbanas, p. 31, 2018.
- DE CERTEAU, M. A invenção do cotidiano. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2003.

DEBORD, Guy-Ernest. Teoria da Deriva. In. JACQUES, Paola B. (org.). Apologia da Deriva: escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2003.

DELEUZE, G. Lógica do sentido. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo, 1974. (Estudos 35)

DEUTSCHE, Rosalyn. Evictions: Art and spatial politics. Cambridge, MA: mit Press, 1996.

DICKENS, Luke. Pictures on walls? Producing, pricing and collecting the street art screen print. City, v. 14, n. 1-2, p. 63-81, 2010.

_____. The geographies of post-graffiti: Art worlds, cultural economy and the city. Unpublished PhD thesis, Department of Geography, University of London, London, 2009.

DIÓGENES, G. Arte, Pixo e Política: dissenso, dessemelhança e desentendimento. Vazantes. volume 01 _ n. 02. 2017

_____. A arte urbana entre ambientes: “dobras” entre a cidade “material” e o ciberespaço. Etnográfica. Revista do Centro em Rede de Investigação em Antropologia, v. 19, n. 3), p. 537-556, 2015.

_____; CHAGAS, Juliana. O ruidoso silêncio da pixação: linguagens e artes de rua. NAVA, v. 1, n. 2, 2016.

DOUGLAS, Mary. Pureza e Perigo. 1966. Ensaio sobre as noções de Poluição e Tabu, 1976.

DURAND, Gilbert; ROJZMAN, Marta. La imaginación simbólica. Buenos Aires: Amorrortu, 1971.

_____. As estruturas antropológicas do imaginário. Editora: Martins Fontes. 1984

ECHEGARAY, Luciana. Expressões insurgente e conflito urbano: reflexões sobre o graffiti na área central de Porto Alegre. 2020.

ECKERT C. & ROCHA, A. L. C. “Etnografia de rua: estudos de antropologia urbana”. Porto Alegre: Editora da UFRGS. 2013

_____. A memória como espaço fantástico. Iluminuras, v. 1, n. 1, 2000.

_____. A preeminência da imagem e do imaginário nos jogos da memória coletiva em coleções etnográficas. Brasília: ABA, 2015.

_____. Etnografia com imagens: práticas de restituição. *Tessituras: Revista de Antropologia e Arqueologia*, v. 2, n. 2, p. 11, 2014.

_____. *Etnografia da Duração*. Editora da UFRGS, 2013

_____. *Etnografia de rua*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2013.

_____. Etnografia de rua: estudo de antropologia urbana. *Rua: revista do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade da UNICAMP*. Campinas. N. 9 (mar. 2003), p. 101-127. 2003

_____. Etnografia na rua e câmera na mão. *Studium*, n. 8, p. 11-22, 2002.

_____. Etnografia: saberes e práticas. In: Céli Regina Jardim Pinto e César Augusto Barcellos Guazzelli. (Org.). *Ciências Humanas: pesquisa e método*. Porto Alegre: Editora da Universidade. p. 9 a 24. Série Graduação. 2008

EDENSOR, Tim. Staging tourism: Tourists as performers. *Annals of tourism Research*, v. 27, n. 2, p. 322-344, 2000.

EDWARDS, Elizabeth. Antropologia e fotografia. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, v. 2, p. 11-28, 1996.

ELLSWORTH-JONES, Will. *Banksy: The man behind the wall*. St. Martin's Press, 2013.

FARIA, Nuno. Inútil paisagem (pressupostos, hipóteses, pré-conceitos em torno da arte concebida para o espaço público), in AAVV, *Estatuária e Escultura de Lisboa – Roteiro*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa – Departamento de Património Cultural, pp. 20-27. 2015.

FEDOZZI, Luciano Joel. *O eu e os outros: a construção da consciência social no Orçamento Participativo de Porto Alegre*. 2002.

FERRAZ, Tatiana Sampaio. *Trabalhos de escala ambiental: da escultura moderna a situações contemporâneas*. 2006. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

FERRELL, Jeff. *Crimes of style: Urban graffiti and the politics of criminality*. New York: Garland, 1993.

_____. *Graffiti, street art and the politics of complexity*. 2016). *Routledge Handbook of Graffiti and*, 2016.

_____. Urban graffiti: Crime, control, and resistance. *Youth & Society*, v. 27, n. 1, p. 73-92, 1995.

FERRO, Lúgia. Da rua para o mundo: configurações do graffiti e do parkour e campos de possibilidades urbanas. 2011.

FLORIDA, Richard. *The rise of the creative class*. New York: Basic books, 2002.

FOOTE WHYTE, William. *Sociedade de esquina*. Zahar, 2005.

FRADIQUE, Teresa. *Fixar o movimento: Representações da música rap em Portugal*. Etnográfica Press, 2003.

FREITAS, Thayanne Tavares. Mulheres e graffiti: experimentações etnográficas no coletivo “Freedas Crew”: Women and graffiti: ethnographic experiments in the collective “Freedas Crew”. *Revista Caminhos da Historia*, v. 24, n. 1, p. 58-81, 2019.

FRIDAN, Betty. *A mística feminina*. 1971.

FRÚGULI JUNIOR, Heitor; CHIZZOLINI, Bianca Barbosa. Relações entre Etnografia Face a Face e Imagens do Google Street View: Uma Pesquisa sobre Usuários de Crack nas Ruas do Centro de São Paulo. *GIS-Gesto, Imagem e Som-Revista de Antropologia*, v. 2, n. 1, 2017.

GANZ, Nicholas. *Grffiti world: street art from five continents*. Thames & Hudson, 2004.

GARÍ, J. *La conversación mural: Ensayo para una lectura del graffiti (Colección Impactos) (Spanish Edition)*. Paperback – 1995

GEERTZ, Clifford. *A arte como um sistema cultural*. 12^o Ed. Tradução: Vera Joscelyne. O saber local. Petrópolis: Vozes, 2012.

GIUMBELLI, Emerson. O Cristo Pichado. Sacralidade e Transgressão de um Monumento Urbano. *Ponto Urbe. Revista do núcleo de antropologia urbana da USP*, n. 12, 2013.

GLASER, Barney G.; STRAUSS, Anselm L.; STRUTZEL, Elizabeth. The discovery of grounded theory; strategies for qualitative research. *Nursing research*, v. 17, n. 4, p. 364, 1967.

GOMPERTZ, Will. *Isso é arte? 150 anos de arte moderna*. Rio de Janeiro: J. 2013.

GONÇALVES, Marco Antônio. Etnobiografia: biografia e etnografia ou como se encontram pessoas e personagens. Etnobiografia: subjetivação e etnografia. Rio de Janeiro: 7. Letras, p. 19-42, 2012.

_____; HEAD, Scott (Org.). Devires imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. 308 p.

GRAVANO, Ariel. Antropología de lo barrial: estudios sobre producción simbólica de la vida urbana. Espacio, 2003.

GRONDEAU, A E PONDAVEN, F, 2018, « Le street art, outil de valorisation territoriale et touristique : l'exemple de la Galeria de Arte Urbana de Lisbonne », EchoGéo [Online], 44. Available at: <http://journals.openedition.org/> (accessed 14 February 2019)

GUBER, Rosana. El salvaje metropolitano: reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo. Buenos Aires: Paidós, 2009.

HABERMAS, Jürgen. Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

HAUSER, Régis. Les murs se marrent: une sélection de graffitis drôles, provocants, méchants, pimentés, récoltés pour la postérité sur les murs de nos villes et dans les toilettes de nos bistros. Manya, 1992.

HEBDIGE, Dick. Subculture: The meaning of style. Critical Quarterly, v. 37, n. 2, p. 120-124, 1995.

HERZFELD, Michael. Political optics and the occlusion of intimate knowledge. American Anthropologist, v. 107, n. 3, p. 369-376, 2005.

HUNDERTMARCH, Bruna; DE MENEZES, Cristiane Penning Pauli. Os grafismos urbanos como mecanismo de busca do direito à cidade sustentável: uma análise sob a ótica das práticas sucedidas na cidade de Santa Maria–RS. Revista de Direito Urbanístico, Cidade e Alteridade, v. 3, n. 2, p. 104-124, 2017.

INGOLD, Tim. Chega de etnografia! A educação da atenção como propósito da antropologia. Educação. Porto Alegre. v. 39, n. 3, p. 404-411, set.-dez. 2016

_____. Da transmissão de representações à educação da atenção. Educação, v. 33, n. 1, p. 6-25, 2010.

_____. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. Horizontes Antropológicos, v.18, n.37. 2012

IRVINE, Martin. The work on the street: Street art and visual culture. The handbook of visual culture, p. 235-278, 2012.

JACOBSON, Staffan. Den spraymalade bilden: Graffitimaleriet som bildform konstrorelse och laroprocess. 1998.

JACQUES, Paola Berenstein. Elogio aos Errantes. Salvador: EDUFBA, 2012. 331 p.

JENCKS, Chris. The centrality of the eye in western culture: an introduction. In: JENCKS Chris (Ed.) Visual Culture, London and New York: Routledge, 1995. p. 1-25

KEIZER, Kees; LINDENBERG, Siegwart; STEG, Linda. The spreading of disorder. Science, v. 322, n. 5908, p. 1681-1685, 2008.

KELLING, George L. et al. Broken windows. Atlantic monthly, v. 249, n. 3, p. 29-38, 1982.

KUSCHNIR, Karina. A antropologia pelo desenho: experiências visuais e etnográficas. Cadernos de Arte e Antropologia, v. 5, n. 2, p. 5-13, 2016.

LANDES, Olivier. Street art et projet urbain, une mise en valeur croisée dans la ville en transition. Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives, n. 29, 2015.

LASSALA, Gustavo. Pichação não é pixação: uma introdução à análise de expressões gráficas urbanas. Altamira Editorial, 2017.

LATOUR, Bruno. Materials of Power: Technology is society made durable. A Sociology of Monsters: Essays on Power, Technology and Domination Sociological Review Monograph, v. 38, p. 103-132, 1991.

_____. Reagregando o social: uma introdução à teoria do ator-rede. Edufba, 2012.

LEAL, Gabriela. Graffiti para além dos muros: Usos da rua e práticas de enfrentamento da cidade. Enfoques, v. 16, n. 1, p. 32-44, 2017.

LEANDRI, Ange. Graffiti et société. Tese de Doutorado. Telosa: Université de Toulouse-Le Mirail 1982

LEFEBVRE, Henri. La révolution urbaine. Paris: Gallimard, 1970.

LEROI-GOURHAN, André. O gesto e a Palavra 1-Técnica e Linguagem. Tradução de Vítor Gonçalves. Lisboa: Edições, v. 70, 2002.

LEVI-STRAUS, Claude. Mito y significado. Madrid. Alianza Editorial. 1987

_____. Pensamento Selvagem (o). Papyrus Editora, 1989.

LOHMANN, Polly. Graffiti als Interaktionsform Graffiti as a Form of Interaction: Engraved Inscriptions in the Homes of Pompeii. De Gruyter 2018.

LOOS, A. "Ornament and crime" in Pioneer of modern architecture. Ed. L. Muntz. And G. Kunstler. London. 19996.

LOVATA, Troy R.; OLTON, Elizabeth (Ed.). Understanding graffiti: Multidisciplinary studies from prehistory to the present. Routledge, 2015.

MACDONALD, Nancy. The graffiti subculture: Youth, masculinity and identity in London and New York. Springer, 2001.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. Revista brasileira de ciências sociais, v. 17, n. 49, p. 11-29, 2002.

_____. Na metrópole: textos de antropologia urbana. São Paulo, EDUSP/ FAPESP, 1996.

MAILER, Norman. Un arte espectral. Reflexiones sobre la Escritura, 2008.

MARCUSE, H. A dimensão estética. Trad. Maria Elisabete Costa. Lisboa: Edições 70, 1986.

_____. Art and revolution. In: _____. Counter-revolution and revolte. Boston: Boston Beacon Press, 1972, pp.79-128.

MARRADI, Alberto; ARCHENTI, Nélica; PIOVANI, Juan Ignacio. Metodología de las ciencias sociales. Buenos Aires, Argentina: Cengage Learning, 2010.

MARX, Gary T. What's in a Name? Some Reflections on the Sociology of Anonymity. The Information Society, v. 15, n. 2, p. 99-112, 1999.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas [1925]. Sociología e antropología, v. 2, 2003.

MÁXIMO, Maria Elisa. "Das metrópole às redes sociotécnicas: a caminho de uma antropologia no ciberespaço". In: MÁXIMO, Maria Elisa. Blogs: o eu encena, o eu em rede.

Cotidiano, performance e reciprocidade nas redes sócio-técnicas. Tese de Doutorado, Universidade Federal de Santa Catarina, 2006, p. 19-65.

MEDEIROS, R. “Uma história do graffiti paulistano contada em quatro atos”. In: LEITE, A. E. (ed.). *Graffiti em SP: tendências contemporâneas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

MILLER, Daniel. *Trecos, troços e coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material*. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2013.

MIRZOEFF, Nicholas *An introduction to visual culture*, London and New York, Routledge. 1999

MITTMANN, Daniel. *O sujeito pixador: tensões acerca da prática da pichação paulista*. 2012.

MOROVICH, Barbara. *Entre stigmates et mémoires: dynamiques paradoxales de la rénovation urbaine*. *Articulo-Journal of Urban Research*, n. Special issue 5, 2014.

MOUSSEAU, Jacques. *Le Paris secret des années 1930, de Brassai*. *Communication & Langages*, v. 33, n. 1, p. 122-122, 1977.

NASCIMENTO, Luiz. *Pixacao: A arte em cima do muro*. Cachoeira do Sul: Monstro dos Mares, 2015.

NETA, Maria Amelia Vilanova. *Representações literárias da metrópole: uma contribuição ao estudo do urbano em geografia cultural*. *Espaço e Cultura*, n. 25, p. 85-96, 2009.

NEVES, Pedro Soares. *Significado de arte urbana, Lisboa 2008-2014*. *Convocarte*, p. 121-134, 2017.

NOVAES, Sylvia Caiuby (org.). *Imagem, Magia e Imaginação: desafios ao texto antropológico*. *MANA* 14(2): 455-475, 2008

OLIVEIRA, Letícia de Cássia Costa de. *Arte pública e poder público: espaço urbano, espaço arte*. 2010.

PAIXÃO, Sandro Jose Cajé da. *O meio é a paisagem: pichação e grafite como intervenções em São Paulo*. 2011. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

PAUL, Elliot Samuel; KAUFMAN, Scott Barry (Ed.). *The philosophy of creativity: New essays*. Oxford University Press, 2014.

- PEREIRA, Alexandre Barbosa. As marcas da cidade: a dinâmica da pichação em São Paulo. *Lua Nova: Revista de Cultura e Política*, n. 79, p. 143-162, 2010.
- PÉTONNET, C. A observação flutuante: exemplo de um cemitério parisiense. Traduzido por Soraya Silveira Simões. *Antropolítica*, n. 25, p. 99-111, 2008.
- PETRUCCI, Armando. *La Scrittura. Ideologia e rappresentazione*. Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a., Piccola Biblioteca Einaudi 472, 1986.
- _____. *Per la storia della scrittura romana. I graffiti di Condatomagos*. 1962.
- PRELORAN, Jorge. *El cine documental etnobiográfico*, 1982.
- RAHN, Janice. *Painting without permission: Hip-hop graffiti subculture*. Greenwood Publishing Group, 2002.
- RAMOS, Célia Maria Antonacci. *Grafite, pichação & cia*. Annablume, 1994.
- RANCIÈRE, Jacques. *Estética e política: a partilha do sensível*. Dafne, 2010.
- RAPOSO, Otávio. *Guias da periferia: usos da arte urbana num bairro precarizado de Lisboa*. *Guias da periferia: usos da arte urbana num bairro precarizado de Lisboa*, p. 127-144, 2018.
- RÉAU, Louis; FLEURY, Michel; LEPROUX, Guy-Michel. *Histoire du vandalisme: les monuments détruits de l'art français*. R. Laffont, 1994.
- RICHARDS, Greg. *Creativity and tourism: The state of the art*. *Annals of tourism research*, v. 38, n. 4, p. 1225-1253, 2011.
- ROCHA, A. L. C., & ECKERT, C. *Arte e criação artística em contexto urbano: um estudo de caso de política pública em Porto Alegre (RS, Brasil)*. *Ciências Sociais Unisinos*, 53(3), 413-425. 2017
- ROSS, Jeffrey Ian. *Introduction: Sorting it all out*. In: *Routledge handbook of graffiti and street art*. Routledge, 2016. p. 41-50.
- ROUSSEAU, Max. *Bringing politics back in: la gentrification comme politique de développement urbain?*. *Espaces et sociétés*, n. 1, p. 75-90, 2008.
- SAAVEDRA, F. F. *Graffiti: un problema problematizado*. AA. VV., Madrid. *Materia de debate*, p. 373-401, 2008.
- _____. *El Graffiti y el sistema del arte*. 2014.

- _____. El graffiti universitario. Madrid: Talasa , 2003
- _____. Graphitfragen. Una mirada reflexiva sobre el graffiti. Minotauro Digitl. 2011.
- _____. El graffiti de firma: un recorrido histórico-social, por el graffiti de ayer y hoy. Minobitia, 2014.
- SÁEZ, Óscar Calavia. Esse obscuro objeto da pesquisa: um manual de método, técnicas e teses em Antropologia. Editeur inconnu, 2013.
- SAMAIN, Etienne.(org.). Como pensam as imagens. São Paulo. Editora da Unicamp, 2012.
- SANTANA, Francisco; SUCENA, Eduardo. Dicionário da história de Lisboa. C. Quintas, 1994.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. Sobre o autoritarismo brasileiro. Editora Companhia das Letras, 2019.
- SEQUEIRA, Ágata Dourado. A cidade é o habitat da arte: Street Art e a construção de espaço público em Lisboa. Tese de Doutorado em Sociologia, Lisboa, ISCTE-IUL. 2016.
- SHAPIRO, Roberta. Que é artificação? Sociedade e estado, v. 22, n. 1, p. 135-151, 2007.
- _____; HEINICH, Nathalie. Quando há artificação? Sociedade e Estado, v. 28, n. 1, p. 14-28, 2013.
- SILVA, Athos Ribeiro da. Definição do modelo de negócio orientado para artistas que usam técnicas de graffiti. 2017.
- SILVA, Hélio R. S. Travesti, a Invenção do Feminino. Rio de Janeiro,. Relume-Dumará, ISER, 1993.
- SILVEIRA, Nelson Júnior da. Superfícies Alteradas: uma cartografia dos grafites na cidade de São Paulo. Campinas: Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, Unicamp, 1991.
- SMITH, Neil. Gentrificação, a fronteira e a reestruturação do espaço urbano. GEOUSP Espaço e Tempo (Online), n. 21, p. 15-31, 2007.
- SODRÉ, Ana Maria Rolim; WEBER, Lílian. A arte urbana e seus efeitos nos processos de subjetivação: uma revisão bibliográfica no campo da psicologia. Revista Subjetividades, v. 17, n. 2, p. 66-75, 2017.
- SONTAG, Susan. Sobre fotografia. Editora Companhia das Letras, 2004.

STEWART, Jack; STEWART, Regina. Graffiti kings: New York city mass transit art of the 1970s. Melcher Media/Abrams, 2009.

STRATHERN, Marilyn. O efeito etnográfico e outros ensaios. Coordenação editorial: Florencia Ferrari. Tradução: Iracema Dullei, Jamille Pinheiro e Luísa Valentini. São Paulo: Cosac Naify, 2014. 576 p.

TELLES, Vera. A cidade nas fronteiras do legal e ilegal. Argumentum, 2010.

THOMPSON, Kirrilly et al. From broken windows to a renovated research agenda: A review of the literature on vandalism and graffiti in the rail industry. Transportation research part A: policy and practice, v. 46, n. 8, p. 1280-1290, 2012.

TORRES, Rosa Puig et al. Barcelona 1000 graffitis. Editorial Gustavo Gili, 2005.

VELHO, Gilberto. O desafio da proximidade. Pesquisas urbanas: desafios do trabalho antropológico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p. 11-19, 2003.

_____. Um antropólogo na cidade: ensaios de antropologia urbana. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2013.

VENTURA, Zuenir. 1968: O ano que não terminou: Edição especial. Objetiva, 1988.

VEYNE, Paul. Comment on Écrit l'Histoire. Paris: Seuil, 1971

_____. O Inventário das Diferenças. São Paulo: Brasiliense, 1983

VICTORA, Ceres (org.). "Método etnográfico de pesquisa". In: Pesquisa qualitativa em saúde. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2000.

VON SCHNITZLER, Antina. Traveling technologies: Infrastructure, ethical regimes, and the materiality of politics in South Africa. Cultural Anthropology, v. 28, n. 4, p. 670-693, 2013.

WACLAWEK, Anna. From graffiti to the street art movement: negotiating art worlds, urban spaces, and visual culture, c. 1970-2008. 2008. Tese de Doutorado. Concordia University.

YOUNG, Alison. Negotiated consent or zero tolerance? Responding to graffiti and street art in Melbourne. City, v. 14, n. 1-2, p. 99-114, 2010.

ZIMOVSKI, Adauany Pieve. Escrita subversiva: a pixação paulistana e o campo da arte. 2017.

ZUKIN, Sharon. Gentrification in three paradoxes. *City & Community*, v. 15, n. 3, p. 202-207, 2016.