

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA**

LEONARDO PALHANO CABREIRA

**NAS TRAMAS DAS ARTES URBANAS:
UMA PESQUISA ETNOGRÁFICA COM PRATICANTES DO GRAFITE NA CIDADE DE
PORTO ALEGRE/RS.**

Porto Alegre

2018

LEONARDO PALHANO CABREIRA

NAS TRAMAS DAS ARTES URBANAS:

**UMA PESQUISA ETNOGRÁFICA COM PRATICANTES DO GRAFITE NA CIDADE DE
PORTO ALEGRE/RS.**

Trabalho de Conclusão de Curso de Ciências Sociais apresentado ao Departamento de Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para a obtenção do grau de Bacharel em Ciências Sociais.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Cornelia Eckert

Porto Alegre

2018

LEONARDO PALHANO CABREIRA

**NAS TRAMAS DAS ARTES URBANAS: UMA PESQUISA ETNOGRÁFICA COM
PRATICANTES DO GRAFITE NA CIDADE DE PORTO ALEGRE/RS**

Trabalho de Conclusão de Curso de Ciências Sociais apresentado ao Departamento de Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para a obtenção do grau de Bacharel em Ciências Sociais.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Cornelia Eckert

Aprovada em: Porto Alegre, _____ de _____ de 2018

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Cornelia Eckert — Orientadora

UFRGS

Prof. Dr. Caleb Faria Alves

UFRGS

Prof. Dr. Flávio Leonel Abreu da Silveira

UFPA

Agradecimentos

Os meus agradecimentos são dirigidos, primeiramente, aos interlocutores de minha pesquisa. À Rikardo, Peruk, Jackson, Celso, Trampo, Amaro e Clara, sujeitos que fazem de Porto Alegre uma cidade mais colorida, vivida e praticada, meu muito obrigado.

Agradeço aos professores e funcionários dos departamentos de Antropologia, Sociologia e Ciência Política da UFRGS, que em muito contribuíram para minha formação. Em especial, agradeço pelo suporte que encontrei nos grupos de pesquisa que me inseri durante minha graduação em Ciências Sociais.

À professora Cornelia Eckert, minha querida orientadora, agradeço tanto pelas dicas de pesquisa quanto pela calorosa recepção quando me inseri junto ao Núcleo de Antropologia Visual (NAVISUAL/PPGAS/UFRGS). Neste grupo, e posteriormente também no Banco de Imagens e Efeitos Visuais (BIEV/PPGAS/UFRGS), pude entrar em contato com as tenazes discussões acerca dos estudos da Antropologia Urbana, Visual e da Imagem, tão caros ao trabalho que aqui empreendo, assim como trocar experiências valorosas com os pesquisadores vinculados aos grupos. Em especial, agradeço a José Luis Abalos Junior pela parceria nos estudos sobre arte urbana.

Agradeço, também, à minha família. Toda confiança e carinho em mim depositados foram subsídios fundamentais para que eu pudesse chegar aonde cheguei. À minha mãe Andréa, ao meu pai José, ao meu irmão Cauã, aos meus avós Maria do Carmo e Adão, e aos meus tios Angelita e Marcelo, meu profundo afeto.

Aos colegas que conheci ao longo de minha caminhada, em especial às queridas e aos queridos do “Bonde do Kula”, por toda parceria e apoio que me deram durante toda trajetória acadêmica, e pelas muitas cervejas e bate-papos que me ajudaram a manter o equilíbrio mental durante toda minha trajetória, muitíssimo obrigado. Aproveito para agradecer também à Helô, saudosa dona do bar Hengui, minha segunda casa no Campus do Vale.

Por fim, utilizo-me do espaço para agradecer a todos os meus amigos. Aos mais próximos, aos mais distantes, aos mais antigos e também aos mais recentes. Todos vocês são parte importante de minha vida, e sem esse contato tão fluido e enriquecedor, minha jornada teria sido muito dificultosa, pois como disse o poeta Joseph Addison, “a amizade desenvolve a felicidade e reduz o sofrimento, duplicando a nossa alegria e dividindo a nossa dor”.

Imagine a city where graffiti wasn't illegal. A city where everybody could draw whatever they liked, where every street was awash with a million color and little phrases. Where standing at the bus stop was never boring, a city that felt like a party where everyone was invited. Imagine a city like that... and stop leaning against the wall - it's wet.

Banksy, Street Artist

Resumo

Partindo de uma pesquisa de natureza etnográfica junto a atores que se dedicam à prática do grafite, na cidade de Porto Alegre/RS, proponho uma reflexão que tem como propósito de investigação os princípios e técnicas transmitidos pela cultura *graffiti* nessa metrópole. Embora em muitos contextos políticos ainda considerada uma atividade marginal e subversiva, hoje esta manifestação encontra amparo, além da comunidade de arte urbana, também em instituições artísticas tradicionais, como museus e galerias, mobilizando atores sociais diversos, como os sujeitos grafiteiros, curadores de arte e incentivadores de políticas públicas voltadas às artes urbanas. Dessa forma, procuro desvendar, através do contato com interlocutores da arte urbana de Porto Alegre, em especial grafiteiros, elencando suas trajetórias e narrativas biográficas, como os produtos dessa prática estão sendo transformados, pouco a pouco, em bens simbólicos de valor estético e econômico, ganhado inclusive reconhecimento.

Palavras-chave: Antropologia Urbana; Antropologia Visual; Etnografia; Grafite; Arte Urbana; Cidades.

Abstract

Starting from an ethnographic research with actors that dedicate to the practice of graffiti, in the city of Porto Alegre/RS, I propose a reflection whose purpose is to investigate the principles and techniques transmitted by the graffiti culture in this metropolis. Although in many political contexts still considered a marginal and subversive activity, nowadays this manifestation finds support, besides to the urban art community, also in traditional art institutions such as museums and galleries, mobilizing diverse social actors, such as graffiti writers, art curators and public policy advocates for the urban arts. Thus, I try to discover through contact with interlocutors of the urban art of Porto Alegre, especially graffiti artists, listing their trajectories and biographical narratives, how the products of this practice are being transformed, little by little, symbolic goods of aesthetic and economic value, receiving acknowledgement.

Key words: Urban Anthropology; Visual Anthropology; Ethnography; Graffiti; Urban Art; Cities.

Sumário

Introdução	13
Capítulo 1: Cidade a fervilhar	18
<i>Discussões acerca dos estudos sobre artes urbanas na Antropologia.....</i>	23
<i>A Antropologia e o fenômeno urbano</i>	26
Capítulo 2: De prosa com os grafiteiros.....	31
<i>Trajétórias: o começo de tudo</i>	32
<i>Onde o mapa demarca, o relato faz uma travessia: elencando narrativas no esforço por uma produção audiovisual.....</i>	36
Capítulo 3: Parcerias e negociação dos espaços.....	46
<i>A rua como espaço praticado: uma tarde na Restinga</i>	46
<i>Delineando uma carreira a partir do grafite</i>	59
<i>Um manifesto pelo grafite enquanto prática cultural</i>	64
Capítulo 4: Discussões globais à guisa de processos locais	66
<i>Legitimação e Artificação: o grafite no centro do debate</i>	67
Considerações finais.....	74
Referências Bibliográficas	76

Lista de Ilustrações

CAPÍTULO 1

Conjunto de Imagens 1 (p. 19) (da imagem 01 à imagem 12)

Imagem 01 – Pichação na fachada de um prédio em ruínas, situado na rua Domingos Rubbo, bairro Cristo Redentor. A fotografia evidencia as manifestações pictóricas próximas à porta do prédio, esta gradeada. Porto Alegre, 24 de janeiro de 2018. Fonte: Leonardo Palhano Cabreira, acervo pessoal do autor.

Imagem 02 – Pichação na fachada de um prédio em ruínas, situado na rua Domingos Rubbo. Bairro Cristo Redentor. A fotografia privilegia as inscrições próximas às janelas do edifício, estas sob a égide de grades. Porto Alegre, 24 de janeiro de 2018. Fonte: Leonardo Palhano Cabreira, acervo pessoal do autor.

Imagem 03 – Grafite e pichação na fachada de um prédio em ruínas, situado na rua Sarapuí, bairro Cristo Redentor. A fotografia destaca um ângulo mais aberto do referido prédio, salientando as arquitetura do mesmo e as intervenções visuais gravadas em suas paredes. Porto Alegre, 24 de janeiro de 2018. Fonte: Leonardo Palhano Cabreira, acervo pessoal do autor.

Imagem 04 – Intervenções dos mais variados tipos num prédio em ruínas, situado na rua Sarapuí, bairro Cristo Redentor. A fotografia privilegia um ângulo aberto, permitindo o olhar distanciado e panorâmico do constructo, assim como das intervenções nele dispostas. Porto Alegre, 24 de janeiro de 2018. Fonte: Leonardo Palhano Cabreira, acervo pessoal do autor.

Imagem 05 – Grafite no topo de um pavilhão em ruínas, situado na Avenida Bernardi, bairro Cristo Redentor. A fotografia destaca não só o grafite, na figura da intervenção, mas também a ruína e o abandono, marca de um tempo de outrora. Porto Alegre, 24 de janeiro de 2018. Fonte: Leonardo Palhano Cabreira, acervo pessoal do autor.

Imagem 06 – Grafite num muro em estado de degradação, situado na rua Domingos Rubbo, bairro Cristo Redentor. A fotografia explora o flerte entre a ruína e a intervenção visual, estabelecendo relação entre o constructo humano e a ação humana no ato de intervir, na figura do grafite. Fonte: Leonardo Palhano Cabreira, acervo pessoal do autor.

Imagem 07 – Grafites no muro do Dmae, situado na rua Cânciao Gomes. O ângulo da fotografia evidencia a perspectiva de esquina, gerando uma ideia de “corredor ecológico” na imagem. Os desenhos fazem parte do circuito turístico do projeto ZIS Grafite. Porto Alegre, 11 de novembro de 2017. Fonte: Leonardo Palhano Cabreira, acervo pessoal do autor.

Imagem 08 – Intervenções dos mais variados tipos na escadaria de acesso do Terminal de Ônibus Triângulo. A fotografia alcança certa profundidade, também evidenciando as paredes tomadas pelas cores, com marcas geracionais diversas. Esta localidade é bastante conhecida

na comunidade de arte urbana da Zona Norte porto-alegrense. Porto Alegre, 10 de março de 2018. Fonte: Leonardo Palhano Cabreira, acervo pessoal do autor.

Imagem 09 – Pichações na porta do elevador de acesso à plataforma do Terminal de Ônibus Triângulo. A fotografia enquadra não só a porta com marcações, mas também a placa de identificação intervencionada. Porto Alegre, 10 de março de 2018. Fonte: Leonardo Palhano Cabreira, acervo pessoal do autor.

Imagem 10 – Stickers e pichações na placa de informações do Terminal de Ônibus Triângulo. A fotografia enfoca nas modalidades fugazes de arte urbana. Stickers e pichações com canetões podem ser feitas rapidamente, com apetrechos de fácil acesso, facilitando o intervencionismo em locais vigiados. Porto Alegre, 10 de março de 2018. Fonte: Leonardo Palhano Cabreira, acervo pessoal do autor.

Imagem 11 – Picho referente à Zona Norte, na parede do corredor subsolo do Terminal de Ônibus Triângulo. A fotografia destaca o picho referente à “ZN”, importante localidade de arte urbana. Porto Alegre, 10 de março de 2018. Fonte: Leonardo Palhano Cabreira, acervo pessoal do autor.

Imagem 12 – Grafites e pichações na escadaria de acesso do Terminal de Ônibus Triângulo. A fotografia perspectiva sobre a ambiência subterrânea do terminal, assim evidencia as marcações nas paredes que levam ao subsolo. Porto Alegre, 10 de março de 2018. Fonte: Leonardo Palhano Cabreira, acervo pessoal do autor.

CAPÍTULO 2

Imagem 13(p. 31) – Grafite de Rikardo Dias, realizado nos fundos de uma residência. Nesta, Rikardo mais uma vez faz uso de suas tradicionais “cabeças amarelas”, traço característico que tornou o artista conhecido pelas ruas. Fonte: acervo pessoal de Rikardo, disposta em sua conta no *Instagram*.

Imagem 14(p. 33) – Grafite realizado por Victor Peruk no muro de uma residência. Neste, Peruk destaca sua grafia característica, flertando com as formas geométricas. Fonte: acervo pessoal de Peruk, disposta em sua conta no *Instagram*.

Imagem 15(p. 34) – Pintura comercial realizada por Jackson Brum na fachada de um estabelecimento. Nesta, Jackson valoriza as faces femininas, um estilo bastante autoral do artista. Fonte: acervo pessoal de Jackson, disposta em seu site pessoal.

Imagem 16(p. 40) – Frame do relato gravado de Victor Peruk. Fonte: Leonardo Palhano Cabreira, acervo pessoal do autor.

Imagem 17(p. 42) – Frame do relato gravado de Rikardo Dias. Fonte: Leonardo Palhano Cabreira, acervo pessoal do autor.

Imagem 18(p. 43) – Frame do relato gravado de Jackson Brum. Fonte: Leonardo Palhano Cabreira, acervo pessoal do autor.

CAPÍTULO 3

Conjunto de Imagens 2 – Blackbook (p. 51-52) (da imagem 19 à imagem 21)

Imagem 19 – *Prints* das colagens contidas no blackbook de Rikardo. Porto Alegre, 20 de novembro de 2018. Fonte: Leonardo Palhano Cabreira, acervo pessoal do autor.

Imagem 20 – *Prints* das assinaturas contidas no blackbook de Rikardo. Porto Alegre, 20 de novembro de 2018. Fonte: Leonardo Palhano Cabreira, acervo pessoal do autor. *Imagem 18* – *Prints* das referências às crews contidas no blackbook de Rikardo. Porto Alegre, 20 de novembro de 2018. Fonte: acervo pessoal do autor.

Imagem 21 – *Prints* dos croquis de desenhos pessoais contidas no blackbook de Rikardo. Porto Alegre, 20 de novembro de 2018. Fonte: Leonardo Palhano Cabreira, acervo pessoal do autor.

Conjunto de Imagens 3 – Tarde na Restinga (p. 54-56) (da imagem 22 à imagem 24)

Imagem 22 – Prancha com quatro fotografias realçando o começo do grafite na Restinga. Rikardo e Peruk planejam seus desenhos, criando a base da pintura com rolinhos, negociando seus traços e perspectivando, à distância, o desenrolar de suas produções. Porto Alegre, 08 de julho de 2018. Fonte: Leonardo Palhano Cabreira, acervo pessoal do autor.

Imagem 23 – Prancha com seis fotografias evidenciando as interações que os grafiteiros realizam durante sua prática. Os transeuntes, interessados em suas produções, tecem comentários e dialogam com os rapazes. Porto Alegre, 08 de julho de 2018. Fonte: Leonardo Palhano Cabreira, acervo pessoal do autor.

Imagem 24 – Prancha com quatro fotografias abordando a finalização da pintura. Rikardo e Peruk dão os retoques finais em seus desenhos. O uso do spray evidencia-se, assim como a penumbra da noite dá novos contrastes às paisagens da periferia. Porto Alegre, 08 de julho de 2018. Fonte: Leonardo Palhano Cabreira, acervo pessoal do autor.

Imagem 25(p. 62) – Fotografia do Caderno de anotações de Rikardo, captada em sua estande na 1ª Feira de Arte Veneziana, organizada pela Associação Chico Lisboa, na Travessa dos Venezianos, bairro Cidade Baixa. Porto Alegre, 10 de novembro de 2018. Fonte: Leonardo Palhano Cabreira, acervo pessoal do autor.

CAPÍTULO 4

Imagem 26(p.68) – Pintura de Binho Ribeiro, situado na rua São Carlos, do bairro Floresta, a qual faz parte do circuito turístico de arte aberta ZIS Grafite. Porto Alegre, 11 de novembro de 2017. Fonte: Leonardo Palhano Cabreira, acervo pessoal do autor.

Introdução

A presente etnografia objetiva pesquisar a arte urbana a partir de um viés antropológico, inspirado no exercício do fazer etnográfico em contextos urbanos (MAGNANI, 2002; OLIVEN, 2007). Outrossim, esta pesquisa considera a cidade enquanto entidade comunicante, com olhar atento à visualidade do cotidiano, numa tentativa de exploração antropológica da cidade enquanto território de comunicação visual (CAMPOS, 2005; 2007; 2009).

Arte urbana, ou aquilo que se convencionou chamar de *street art*, geralmente diz respeito às manifestações artísticas desenvolvidas no espaço público das cidades. Visando sempre privilegiar a centralidade da rua neste tipo de manifestação, a arte urbana acaba por abarcar um caráter público e democrático, sendo aberta e acessível para toda parcela da população. Diversas são as modalidades de artes urbanas que são feitas nos dias de hoje, e dentre as principais temos o estêncil, a *sticker art*, o grafite, a pichação, os lambe-lambes e as pinturas murais. Dessas expressões criativas no espaço coletivo, o grafite aparece como uma das mais proeminentes modalidades de arte urbana, uma vez que este, como bem observa Torres (2014, p.17), se caracteriza “como prática protagonista na cidade contemporânea, que dá conta da variedade de formas de apropriação dos espaços públicos e que revela, ao mesmo tempo, a multiplicidade de dinâmicas sociais que subjazem ao espaço urbano”.

Nessa medida, almejo reflexionar a respeito dos princípios e técnicas transmitidos pela cultura *graffiti* na cidade de Porto Alegre. Tradicionalmente taxado como marginal e subversivo em vista dos padrões hegemônicos de comportamento na cidade (BECKER, 2008 [1967]; VELHO, 1985), nas últimas décadas esta manifestação, junto de outras expressões artísticas de grupos desfavorecidos, grande parte deles ligados ao Hip Hop, tem encontrado suporte não só na comunidade de *street art*, mas também em instituições tradicionais de arte, em museus, em galerias e em projetos artísticos e culturais com caráter público-privado, mobilizando atores sociais diversos tais como curadores de arte, mediadores culturais e administrações públicas engajadas em políticas públicas, que contribuem para adicionar tanto valor estético quanto também econômico a estas manifestações típicas da urbe.

Parto, assim, de um trabalho de campo com agentes desse complexo universo das artes urbanas na cidade de Porto Alegre, em especial grafiteiros, em que permaneci “em campo” por quase dois anos. Através de uma observação participante com tempo prolongado, e utilizando-me da etnografia de rua (ECKERT&ROCHA, 2003) e da etnografia urbana

(MAGNANI, 2002), pude me inserir de forma privilegiada nas redes de atores que significam a arte urbana porto-alegrense, realizando entrevistas não-diretivas e em profundidade com atores deste universo. Uma etnografia de rua que implique o ato de caminhar pela cidade (DE CERTEAU, 2008) aparece como pertinente uma vez que nos possibilita, através de um olhar de perto e de dentro, como quer Magnani (2002), compreender as cidades a partir de seus atores, suas práticas, seus pontos de encontro e redes de sociabilidade.

Esta empreitada etnográfica também se propõe ao uso de elementos da Antropologia Visual e da Antropologia da Imagem. Sobre a primeira área, busco uma reflexão sobre dispositivos técnicos, cênicos e dramáticos acarretado pelo objetivo de uma produção audiovisual (som, vídeo e fotografia), amparado nos estudos de Devos e Rocha (2008), Eckert e Rocha (2013b) e Campos (2011). Sobre a segunda área, proponho ressaltar, assim, o valor e a autonomia da imagem, do imaginário e da imaginação criadora (ECKERT; ROCHA, 2015) na produção de conhecimento científico, uma vez que as imagens não são meramente apetrechos apêndices, mas sim ferramenta primordial para a análise que aqui empreendo.

A proposta que aqui tenciono diverge de uma análise histórica do grafite e das artes urbanas. Pelo contrário, utilizo-me de uma perspectiva antropológica e etnográfica para desvendar desdobramentos e colher narrativas biográficas, percebendo que estas áreas de conhecimento tem muito a contribuir com os estudos de arte, cidade e imagem na medida que mostra uma versão particular e cotidiana de como estão acontecendo as apropriações e manifestações no meio urbano. Procuo me afastar, também, de uma discussão incisivamente teórica, compenetrada numa investigação terminológica acerca do que tradicionalmente se convencionou chamar de grafite, ainda que o assunto, invariavelmente, perpassa a narrativa que propus. Diversos outros trabalhos já obtiveram relativo sucesso nessa proposta, dentre eles destaco o ensaio de Ricardo Campos (2007), intitulado “Pintando a Cidade: uma abordagem antropológica ao *graffiti* urbano”.

Despertava meu interesse, todavia, desvendar como se configuravam as “tramas” dessa categoria emergente chamada de arte urbana, da qual o grafite é constituinte. Nessa medida, num primeiro momento de pesquisa, busquei investigar como atores da urbe, em especial os grafiteiros, constituíram (e constroem) suas trajetórias no universo das artes urbanas de Porto Alegre. Num segundo momento, na tentativa de privilegiar uma discussão de cunho mais teórico, centro análise sobre certas discussões globais a respeito do grafite e as tenciono a partir de minha experiência etnográfica, com os relatos dos atores das artes urbanas com quem

mantive contato, objetivando compreender também como se configuram as ditas recentes transformações no interior da cultura *graffiti* (CAMPOS, 2015) e reflexionando acerca dos processos de legitimação (Ibid.) e de artificação (SHAPIRO, 2007; SHAPIRO; HEINICH, 2013) do qual o grafite se vê imbuído.

Durante a realização da presente pesquisa, pude me associar aos estudos da Rede de Pesquisa Luso-Brasileira em Artes e Intervenções Urbanas (RAIU) e ao projeto denominado “TransUrb Arts – Emergent Urban Arts in Lusophone Contexts” (2017-2021), coordenado pelo professor Ricardo Campos (CICS Nova) de Lisboa/Portugal, cuja análise que se faz é de que há uma combinação de dimensões lúdicas, políticas e estéticas durante o processo de apropriação do grafite e das artes que são feitas nas ruas pela iniciativa pública e privada, e sobre essa discussão eu aprofundo minha pesquisa.

Outro fator determinante para que eu pudesse levar a fundo o trabalho que aqui desenvolvo foi a minha inserção junto ao Núcleo de Antropologia Visual (NAVISUAL/PPGAS/UFRGS), onde me associei às linhas de pesquisa de Antropologia Visual e da Imagem, e Urbanização, Sociedade e Cultura No Brasil. A partir dos estudos coletivos e trocas de experiências proporcionadas no interior do núcleo, pude entrar em contato com uma infinidade de referências teórico-metodológicas sobre os estudos da urbe, e autores como Georg Simmel, William Foote Whyte, Walter Benjamin e Michel De Certeau passaram a se constituir como pilares das pesquisas que passei a realizar em Porto Alegre/RS. Assim, pude inserir o presente trabalho numa discussão mais geral sobre as formas de viver o mundo contemporâneo, considerando-se seu acesso, como sugerem Eckert e Rocha (2013b, p. 69), desde os jogos da memória coletiva que configuram as trajetórias sociais e as narrativas biográficas de seus habitantes.

Busco levantar, além de narrativas biográficas, a partir do trabalho de recordar narrado pelos sujeitos (ECKERT&ROCHA, 2013b), também trajetórias individuais e sociais, projetos de carreira e redes de sociabilidade, na tentativa de compreender como os grafiteiros configuram seus projetos pessoais e coletivos no campo de possibilidades (VELHO, 2013) que a metrópole contemporânea dispõe. Penso que tomar atores do grafite como interlocutores de pesquisa me permite refletir não só sobre práticas culturais, mas também sobre memória e sobre cidade, uma vez que, como observa Gilberto Velho (2002, p. 40), isso implica acompanhar e investigar trajetórias individuais em seus níveis de atuação, o que nos tem ajudado a perceber o caráter múltiplo, diferenciado e mesmo fragmentado dos processos

identitários. Nessa medida, centralizo três interlocutores centrais na pesquisa que empreendo: os grafiteiros Rikardo Dias, Victor Peruk e Jackson Brum. Isso não significa que a presente discussão ficará balizada somente no relato destes atores, mas que suas confissões e experiências funcionarão como fio condutor do ensaio que aqui disponho.

Em suma, proponho a organização da presente monografia na seguinte forma: no primeiro capítulo, busco situar o leitor sobre o universo da pesquisa que aqui insiro, relatando minha “entrada em campo”, que diz respeito às primeiras impressões a cerca do “ato de caminhar” que comecei a realizar pela cidade, sendo afetado pelos riscos, desenhos e gravuras que encontrava nos muros e paredes, e conseqüentemente fotografando e produzindo imagens. Introduzo, também, uma breve reflexão acerca dos estudos sobre arte urbana e, em especial, sobre grafite na antropologia, findando delimitar minha proposta de análise. Ainda nessa primeira parte, partindo de uma aspiração teórico-conceitual, busco refletir sobre como o estudo do urbano ganhou espaço, ao longo dos anos, na Antropologia, e de como essa área de estudo me possibilitou avançar em questões como práticas sociais e sociabilidades. No segundo capítulo, centro análise nas trajetórias e narrativas biográficas dos interlocutores de minha pesquisa, quer sejam, os grafiteiros, buscando tencionar problemáticas apresentadas na primeira parte, assim como responder questões suscitadas no decorrer da experiência etnográfica. No terceiro capítulo, avanço na análise sobre as formas que estes atores praticam a cidade, refletindo também sobre possíveis projetos de carreira suscitados a partir de suas práticas *na* e *da* rua. No quarto e último capítulo, me debruço sobre questões latentes que permeiam os debates sobre grafite na atualidade: os processos de legitimação e de artificação do qual o grafite se encontra cada vez mais imbuído. Por fim, busco refletir sobre os acertos e desacertos da pesquisa que empreendi, abrindo o leque de análise para pesquisas vindouras.

*Cidade a fervilhar, cheia de sonhos, onde
O espectro, em pleno dia, agarra-se ao possante!
Flui o Mistério em cada esquina, cada fronde,
Cada estreito canal do colosso possante.*

Charles Baudelaire, As Flores do Mal.

Capítulo 1: Cidade a fervilhar¹

O meu interesse de pesquisa sobre as artes urbanas e, em especial, sobre o grafite advém das inquietações diárias de um viver legitimamente urbano: locomovendo por meio de ônibus, de carro, a pé ou de skate, na cidade de Porto Alegre, constantemente me senti bombardeado por intervenções da ordem do visual nos muros e fachadas dessa metrópole. Estas, de tipos variados, carregando mensagens poéticas, políticas, desenhos ou simplesmente inscrições, acabaram por instigar em mim um certo tipo de estranhamento. Gilberto Velho (1987) diria que este tipo de estranhamento do que nos é *familiar* é uma veia constituinte do que veio a se caracterizar como antropologia urbana, especialmente no Brasil - o *familiar* nem sempre é *conhecido*, mesmo nas grandes metrópoles.

Caminhar e observar os ritmos do viver na cidade sempre me fascinava, e foi em Walter Benjamin e Michel de Certeau que encontrei afago em momentos de reflexão. Benjamin (1989), célebre narrador das cidades, patrono da rememoração e da ruptura revolucionária com a continuidade temporal, já no início do século passado dirigia suas reflexões a respeito do viver citadino a guisa da modernidade. Em Baudelaire e suas poesias, Benjamin encontrou berço fecundo para discutir sobre o flâneur, o errante, o caminhante, enfim, o observador do vivido. Este flâneur, além de ser observador, também tem por característica ser aquele sujeito que vive, sente e estabelece relações dos mais variados tipos com a cidade; seria a figura essencial do espectador urbano moderno, um investigador da cidade. Deixar-me afetar pela dialética da *flânerie* implicava, assim, um olhar minucioso às paredes, fachadas, muros e marquises da cidade de Porto Alegre, sempre atento às grafias, manifestações e intervenções dos mais variados tipos, remontando marcas de tempos geracionais nos espaços vivenciados.

Michel de Certeau (2008), antropólogo do cotidiano e dos micromundos, por sua vez recupera a cidade para além de uma concepção puramente urbanista, do espaço mais projetado e menos compartilhado; pensa a cidade a partir de uma espacialidade outra, quer seja, àquela a partir das práticas cotidianas, do espaço não só vivido, mas também praticado. Uma de suas maiores contribuições se encontra na crítica ao que o autor chama de “ato de caminhar pela cidade”, contestando que essa observação muitas vezes passa despercebida devido à pressa que empregamos aos nossos deslocamentos diários. Assim, define que só a partir de um olhar atento em nossas experiências de vivenciar espaços, talvez possamos então

¹ Em referência à obra *As Flores do Mal*, de Charles Baudelaire (2012, p.454).

conhecer sistemas locais e desvendar acontecimentos, uma vez que cada lugar, ou melhor, cada espaço praticado carrega consigo histórias que tornam a sua interpretação única.

Esses atos de caminhar pela cidade com olhar atento despertaram ainda mais meu interesse a respeito dos grafismos que eu via nas paredes, nos muros, nas fachadas, enfim, em toda a silhueta visual da cidade de Porto Alegre. A partir desse aguçamento do olhar, passei a perceber que diversos daqueles riscos e desenhos repetiam-se nos mais variados locais da cidade, e que por de trás deles haviam sujeitos de uma prática pouco desvendada por mim.

Tal curiosidade me motivou a pesquisar, nos sítios virtuais, informações acerca daquelas produções que encontrara em todo lugar que percorria. Deparei-me com todo tipo de material: de revistas sobre *street art* a *zines* virtuais, o que acabou suscitando um universo incrivelmente instigante, que é o universo do grafite e da pichação, quer seja, o das artes urbanas. Nessas incursões virtuais encontrei, também, uma infinidade de produções acadêmicas a respeito do grafite e da pichação, muitas delas produzidas sobre os moldes de estudos antropológicos, tais como os trabalhos de Ricardo Campos (2007) e David Aguiar de Souza (2007). Destaco também os excelentes estudos etnográficos produzidos aqui no Estado do Rio Grande do Sul, casos de Lucenira Kessler (2008) e Ananda Santos (2016) em Porto Alegre, e os mais recentes trabalhos de Rodrigo Dantas (2018), em Santa Maria, e Fabrício Barreto (2018), em Pelotas. Estes estudos, em suas particularidades demonstram que não só existem atores sociais diversos por de trás dessas manifestações que permeiam o meio urbano, tais como grafiteiros e pichadores, como também que tais sujeitos se articulam numa completa rede de atores que da cidade fazem uso, se apropriam e acabam por significar as artes que são feitas nas ruas.

Minhas “incursões a campo” mudaram substancialmente a partir desse momento. Passei a tomar o grafite e essas artes com caráter urbano como temática central das pesquisas que buscava empreender, o que me fez direcionar o olhar para tais *manifestações pictóricas* que via pelo caminho, para usar um termo de Campos (2007), com maior atenção e estima científica. Pude transformar o *olhar atento* e o *estar* na cidade em tema de pesquisa, uma vez que a dimensão estética das imagens, como defende Becker (1996, p. 97), pode desvendar formas instigantes de pensar, descobrir e reflexionar sobre a cidade; “a sociedade se revela para aqueles que a observam atentamente por um longo período, não para aqueles que olham de relance”. Minhas caminhadas quase sempre erráticas e sem destino ou foco definido, passaram a conceber não só um olhar atento à visualidade do cotidiano, mas também

estabelecer certa familiaridade com tais intervenções visuais, termo cunhado por Kessler (2008), na medida que passei a reconhecer e estabelecer conexões com os grafismos que via pelo caminho. O exercício de “etnografia de rua”, proposto por Eckert e Rocha (2003), também foi de grande importância para o tipo de pesquisa que comecei a desenhar, uma vez que este supõe, para além do ato de caminhar pela cidade como quer De Certeau (2008), implicando o desafio de experienciar uma possível ambiência² das cidades, também a câmera na mão, que se caracteriza como um fator determinante para o pesquisador em campo – para mim, particularmente, uma forma inovadora de registro, este fotográfico e/ou audiovisual, que veio para complementar a habitual prática do “diário de campo” na antropologia, do bloco de papel e caneta na mão. Nas palavras das autoras,

a técnica de etnografia de rua consiste na exploração dos espaços urbanos a serem investigados através de caminhadas “sem destino fixo” nos seus territórios. A intenção não se limita, portanto, apenas a retornar o olhar do pesquisador para a sua cidade por meios de processos de reinvenção/reencantamento de seus espaços cotidianos, mas capacitá-lo às exigências de rigor nas observações etnográficas ao longo de ações que envolvem deslocamentos constantes no cenário da vida urbana (ECKERT; ROCHA, 2003, p. 4).

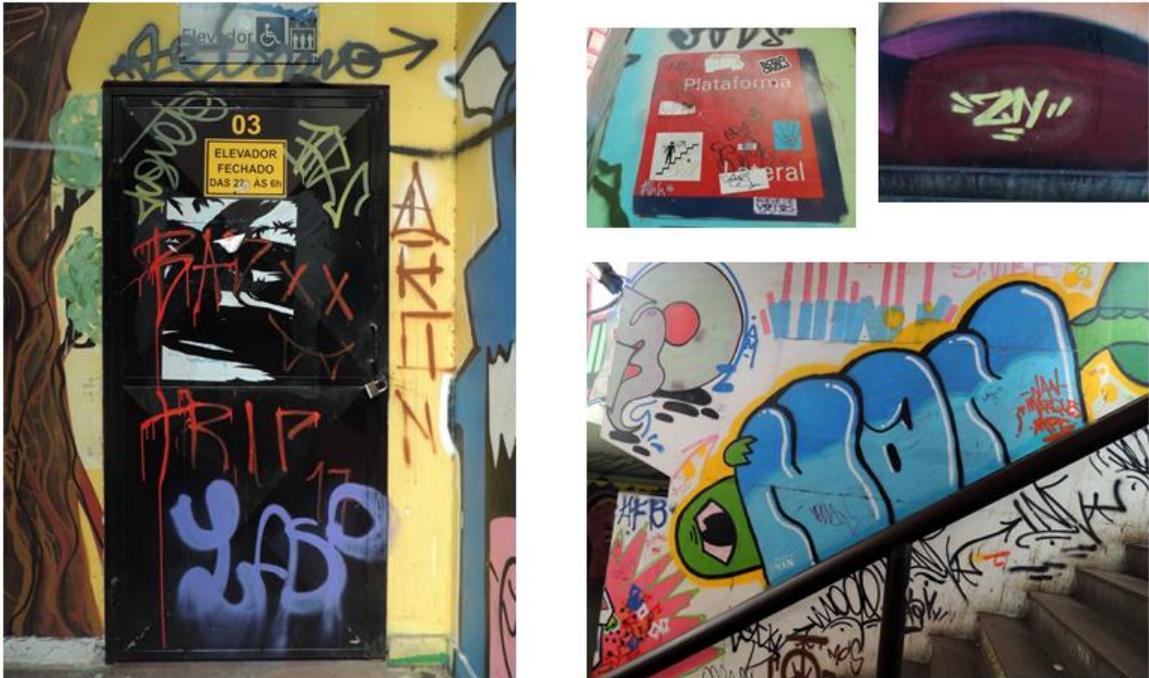
O conjunto de imagens que apresento na sequência, produzidas por mim nos últimos dois anos, na cidade de Porto Alegre, dizem respeito a esses atos de caminhar por esta metrópole, onde e quando buscava me deixar afetar pelo que via, sentia e presenciava em minhas incursões nos mais variados locais desta metrópole.

² Penso aqui a categoria ambiência numa perspectiva fortemente influenciada pela fenomenologia e definida como o espaço-tempo experimentado pelos sentidos, destacando a importância da percepção sensível e da experiência estética, inspirando nas reflexões de Thibaud (2010) e La Rocca (2013).

Conjunto de imagens 1







Posteriormente, descobri também uma infinidade de outros atores que possuíam certa relação com as artes que são feitas nas ruas e que se aproximam da chamada comunidade de arte urbana. Ricardo Campos (2015) observa que, a partir de um processo de apropriação das artes que são feitas nas ruas por instâncias públicas e privadas, diversos outros atores sociais passaram a suscitar no universo do grafite e das artes urbanas que não apenas os tradicionais praticantes, mas também curadores e galerias de arte, mediadores culturais e administrações públicas que contribuem para adicionar não apenas visibilidade a estes tipos de manifestações, mas também valor econômico significativo.

Me propus, assim, a dialogar com diversos agentes do universo da *urban art* porto-alegrense, tais como grafiteiros, curadores de arte e mediadores culturais. Esse tipo de abordagem possibilitou me inserir nas diversas redes de atores dos mais variados cantos da cidade, com seus ainda mais variados propósitos, me levando a percorrer diversos caminhos entre as ruas, os museus e as galerias de Porto Alegre/RS.

Discussões acerca dos estudos sobre artes urbanas na Antropologia

Como observa Ricardo Campos (2007; 2009), a cidade se apresenta como um lugar de elevada mobilidade de pessoas e comunidades, um território de encontro, de convívio mas, também, de conflito e tensão entre múltiplos grupos sociais, étnicos, religiosos, etc., tendo se

edificado e renovado sobre estes alicerces, que constituem o seu cimento social. O “outro” estaria sempre presente, de forma mais passageira ou prolongada e, na medida em que as diferenças culturais se expressam nas camadas do ambiente urbano, a paisagem é, invariavelmente, contaminada por esta pluralidade de sons, cores e odores que resulta de formas plurais de viver a vida e a cidade. Um dos grandes agentes causadores desta “contaminação” de sons, cores e odores nas cidades são as *artes urbanas*. Por arte urbana geralmente entendemos que são práticas e manifestações artísticas que tem na rua/ na urbe sua especificidade; por estarem na rua, carregariam, assim, um viés público e acessível. Campos (2013; 2017), todavia, complementa essa definição de senso comum. Este autor observa que a arte urbana deveria ser encarada como uma expressão plural, dadas as múltiplas facetas daquilo que se pode enquadrar nessa categoria. Pensando a arte urbana como um conceito *guarda-chuva*³, Campos (2017, p. 2) diria que ela aparece como uma categoria aberta, flexível, permeável, composta por diferentes expressões pictóricas e movimentos estéticos urbanos (Grafite, *Street art*, Muralismo, etc.), que utilizam primordialmente o espaço público urbano.

Pelo que se caracterizariam então, mais exatamente, essas artes urbanas? Campos (Ibid., p. 2-3) entende que algumas características suscitam como centrais, elencando quatro delas para o entendimento do que se quer dizer por arte urbana: a primeira e mais importante é de que tratam-se de formas estéticas (pictóricas, musicais, performativas, etc.) que tomam partido da rua e das suas especificidades, seja enquanto espaço físico, ou enquanto espaço social simbólico. A segunda característica encontra fundamento na relevância da materialidade urbana na composição e leitura das obras; arte urbana resulta de uma exploração criativa da cidade, do seu edificado e ambiente material. Exemplo: As superfícies urbanas compostas por muros, fachadas, portas, tapumes, vitrines, mobiliário urbano, são recursos e suportes usados de forma criativa pelos artistas; compostas não só pelos conteúdos gráficos criados, mas também pelo seu suporte. A terceira diz respeito à natureza informal e imprevisível ligada a grande parte destas expressões, muitas vezes assumindo uma faceta subversiva e marginal evidente, seja por carregar conteúdos proibidos ou por acontecerem de forma ilícita, e são alvo de perseguição e erradicação. Por fim, a quarta e última característica elencada pelo pensador lisboeta atenta para a dimensão da efemeridade que tem vastas implicações, que possuem natureza transitória; paredes pintadas, rasuradas, demolidas, uma arte de ciclo curto.

³ Interpretação minha ao que ele refere como uma “grande família”.

O grafite, em minha percepção, suscita como uma das mais proeminentes modalidades de arte urbana uma vez que este, seguindo os critérios anteriormente elencados por Ricardo Campos: i) geralmente é encarado uma forma estética que toma partido da rua e das suas especificidades; ii) resulta de uma exploração criativa da cidade; iii) possui uma natureza informal e imprevisível, assumindo um caráter muitas vezes subversivo, transgressor e até ilegal; iv) por último, encontra na efemeridade uma de suas maiores virtudes; pinturas eclodem, se sobrepõem e somem ao piscar de olhos nos mais inusitados espaços da cidade. Visto de modo geral, estas seriam as características mais proeminentes do que popularmente entendemos como grafite. Falo popularmente pelo fato do grafite estar muito presente no mundo urbano contemporâneo, principalmente nas grandes cidades. Não só somos bombardeados por inúmeras manifestações ligadas a essa prática, mas também cotidianamente nos vemos propensos a reconhecê-lo e discuti-lo: tá na *boca da galera*, numa linguagem coloquial. Todavia, ainda que seja um assunto de “senso comum” no convívio social, geralmente não nos sentimos confortáveis em defini-lo com propriedade, nos relegando uma questão importante: o que seria, exatamente, o grafite?

Traçar um panorama que vise delimitar o significado de grafite é uma tarefa igualmente complexa e arduosa, muito por conta da variedade de significados que este termo pode tomar. De todo modo, dentre os que se dedicam a essa análise de significação, tais como Campos (2009) e Garí (1995), e ainda que possamos identificar modalidades diversas de grafite pelas ruas, entende-se que há uma convergência no que tange ao reconhecimento de que algumas dessas modalidades possam ser identificadas como expressões do que tradicionalmente se convencionou entender por graffiti, como base numa especificidade de linguagens, modos de produção e atmosfera cultural, como orienta Campos (2009). Na análise que empreende Garí (1995, apud CAMPOS, 2009), existiriam preponderantemente dois modelos convencionais de grafite e, ainda que distintos, partilhariam um princípio comum que caracterizaria sua singularidade: a transgressão.

Os modelos distintos de grafite que Garí se refere seriam: i) o *modelo europeu*, que herda uma tradição de pensamento filosófico, poético e até humorístico; e ii) o *modelo americano*, que seria mais intimamente ligado aos meios de comunicação no mundo moderno. Este último, por sua vez, historicamente associado à cultura do *hip-hop*, é o que parece ter preponderância, atualmente, nas cidades contemporâneas. Estaríamos por falar, então, de um grafite que teria por característica “uma forte presença da dimensão pictórica, que tende a subordinar a palavra, relegando-a para uma posição subalterna no processo comunicativo”

(CAMPOS, 2009, p. 149), com caráter de comunicação visual latente, destacando-se como um veículo de comunicação entre as pessoas, e se constituindo como “um universo cultural sustentado por um conjunto de pessoas que partilham uma identidade e um sentido de comunidade, [...] e conservam uma série de regras, valores e práticas” (Idem, Ibidem). O palco desse sistema de comunicação, por sua vez, seria a cidade; suas ruas, prédios, praças, fachadas, quer seja, todo e qualquer ambiente que compõe a silhueta visual da urbe.

Não cabe aqui avançar numa longa e complexa análise teórica acerca do que se passou a entender como grafite, uma vez que meu recorte de pesquisa objetiva entender este movimento menos através de um exercício genealógico e mais através do relato dos atores do grafite situados no universo em que pesquiso, quer seja, a cidade de Porto Alegre. Busco compreender esta prática com maior complexidade, assim, através de experiências localmente situadas, partindo do *micro* para o *macro*, analisando como e o que este tipo de manifestação mobiliza na vida dos seus praticantes – àqueles quem tive acesso. Resta entender, todavia, de que forma este tipo de prática e/ou manifestação encontra amparo numa antropologia que se quer *da* e *na* cidade (AGIER, 2011; ECKERT; ROCHA, 2013), e de que maneira podemos operacionalizar categorias de entendimento para este tipo de pesquisa que tem na etnografia sua *ideia-mãe*, nos termos de Mariza Peirano (2014, p. 380).

A Antropologia e o fenômeno urbano

Na tentativa de pensar a cidade como *locus* privilegiado para a análise e observação das dinâmicas sociais, e através de um enfoque situacional e reticular, Agier insere sua obra *Antropologia da cidade. Lugares, situações, movimentos* numa discussão mais geral sobre o estudo das cidades no campo da Antropologia. A profícua contribuição de Agier, com este trabalho, se evidencia na medida que propõe estudar as cidades não apenas *por elas mesmas*, como entidades puramente concretas, mas sim a partir dos cidadãos e de suas experiências cotidianas, a partir do sentido situacional: com que tipos de lugares e de situações estas experiências estão reverberando.

Uma obra que entendo como fundamental e que avança habilmente nessa discussão suscitada por Agier tem por título *Antropologia da e na cidade, interpretações sobre as formas da vida urbana*, das autoras Ana Luiza Carvalho da Rocha e Cornelia Eckert. Debruçando-se sobre uma análise de cunho teórico-conceitual-metodológico a respeito dos

pilares fundacionais de uma antropologia *da e na* cidade, Eckert e Rocha destacam, na obra, a cidade como cenário da cultura urbana local, interpretada como objeto temporal em suas modalidades narrativas, em que o ato da memória é problematizado como ação no mundo temporal.

Esforço parecido fez Ulf Hannerz com sua obra *Explorando a cidade: em busca de uma antropologia urbana*, que percebe os pilares fundacionais de uma antropologia que tem a cidade e, de modo mais geral, o urbano, como fundamentos. Suas investigações são direcionadas para a identificação de *insights* que o estudo da cidade pode oferecer ao campo antropológico, onde realiza uma verdadeira arqueologia dos estudos sobre cidade ao longo do último século, percorrendo criticamente as contribuições fundamentais das mais diversas escolas de pensamento que marcaram época no campo das ciências sociais, buscando exacerbar a ênfase numa perspectiva relacional, quer seja, “sobre situações sociais, sobre a participação das pessoas nestas e sobre a maneira como uma vida social complexa pode ser construída a partir delas” (2015, p. 20). O aporte fornecido em especial pelos *chicagoenses* – ou “etnógrafos de Chicago”, para utilizar uma expressão de Hannerz -, para a formação de uma antropologia intitulada urbana é evidente, nos termos do autor, na medida em que suas contribuições são tão caras ao modo que fazemos antropologia ainda nos dias de hoje: a incorporação da etnografia de setor, a fluidez da vida e os usos da análise de carreiras, as implicações da organização social urbana para a análise cultura e, por fim, a importância do trabalho de campo no processo de aprendizado.

Numa perspectiva mais localmente situada, o referendado estudo de Eckert e Rocha (2013a) avança de forma astuciosa, em minha percepção, por tomar o Brasil como lócus privilegiado para este tipo de abordagem. De tal forma, buscaram

reconhecer uma comunidade de interpretação do tema da cidade e da política na antropologia brasileira de uma perspectiva transgeracional, que põe em sinergia as reciprocidades cognitivas e os diálogos dos antropólogos no Brasil sobre esse binômio e seus desdobramentos críticos e cosmopolitas (Ibid., p. 16).

Estas autoras identificam “linhas que alinhavam” uma trilha intelectual coletiva, fazendo um percurso pelas grafias que testemunham um proveitoso exercício intelectual e uma ação metodológica acerca do tema da cidade no processo histórico e político brasileiro. Os rastros destas trilhas perpassam as mais diferentes tradições antropológicas e sociológicas,

que marcam momentos importantes na história destas disciplinas, e aqui saliento duas em potencial: num primeiro momento, ganha destaque a Escola de Chicago e suas preocupações de ordem interacionista simbólica, esta que teve como grande mártir de reflexão as contribuições propostas pelo sociólogo alemão Georg Simmel que, “em sua teoria da forma social, inter-relaciona cultura objetiva e a cultura subjetiva, as esferas macro e microsociais” (Idem, *Ibidem*). A concepção simmeliana de cidade, assim, orienta a “concebê-la em suas formas habitadas de gestos humanos, não sem tratar da condição da fugacidade e da efemeridade do tempo que ritma o viver urbano”, induzindo que este autor encararia como característica primordial da sociedade “a modalidade de interação entre indivíduos: o processo geral e os processos particulares de associação”, nas palavras de Heitor Frugoli (2007, p. 9).

Outro destaque ficou por conta da Escola de Manchester, elencando o importante papel desempenhado por Max Gluckman, que tem como profícua contribuição o olhar atento a respeito dos processos de transformações sociais e ao dinamismo das relações entre fronteiras simbólicas de grupos e sociedades, tornando o método de pesquisa de redes sociais “privilegiado para o estudo das formas organizacionais em sistemas de mudança em contextos urbanos, pela competência técnica em representar e mapear sistemas de interação e formas de sociabilidade” (ECKERT; ROCHA, 2013a, p. 16).

O aporte teórico-metodológico que tais correntes de pensamento acabaram por ramificar no campo antropológico brasileiro ajudou a sedimentar, pouco a pouco, a prática etnográfica no contexto urbano, e foi na figura de Gilberto Velho que a antropologia urbana brasileira encontrou um balizador. Como bem observam Eckert e Rocha (*Ibid.*, p. 25), o estudo de Velho passou a ser “reconhecido por um aproveitamento teórico de clássicos contemporâneos, combinando o interacionismo simbólico, a antropologia social britânica, a escola sociológica francesa e o estruturalismo histórico”, abrigando um projeto de pesquisa a cerca de estilos de vida, projetos e trajetórias, redes e formas de sociabilidade, traçando uma linha inovadora de análise entre diferentes correntes de pensamento e que ganhou notoriedade sob o que Gilberto Velho denominou como antropologia das sociedades complexas (2013), congregando estudos de temas sensíveis à vida na metrópole contemporânea.

Cabe destacar aqui, também, as excelentes contribuições de Ruben Oliven e José Magnani. Oliven (2007) analisa de maneira minuciosa os desafios do antropólogo que se propõe a estudar sociedades complexas, onde sua principal dificuldade reside justamente na tentativa de interpretar sua “própria cultura” e questionar seus pressupostos que são muitas

vezes aceitos como fatos inquestionáveis pela maioria da população e inclusive por muitos pesquisadores. Desta maneira, indica àquele e àquela que busca etnografar em contexto urbano que é talvez através da observação participante (ou da *participação observante*) que se tem a possibilidade de perceber como a cultura reflete e medeia as contradições de uma sociedade *complexa*, procurando estudar a cultura não como algo externo mas como um fenômeno que é produzido pelos indivíduos em suas relações sociais. Nas palavras do autor:

É observando os acontecimentos corriqueiros e cotidianos que a antropologia pode construir novas interpretações, uma vez que o trabalho de campo tem um papel central no desenvolvimento da teoria antropológica (OLIVEN, 2007, p. 14).

Magnani (2003a), por sua vez, também entende que a antropologia tem uma contribuição específica para a compreensão do fenômeno urbano, mais especificamente para a pesquisa da dinâmica cultural e das formas de sociabilidade nas grandes cidades contemporâneas, e que, para cumprir esse objetivo, “tem à sua disposição um legado teórico-metodológico que, não obstante as inúmeras releituras e revisões, constitui um repertório capaz de dotá-la dos instrumentos necessários para enfrentar novos objetos de estudo e questões mais atuais” (Ibid., p. 83). O *método* etnográfico faria parte desse legado e um dos desafios seria de como aplicar essa abordagem à escala da metrópole sem cair no que este autor chama de “tentação da aldeia”, quer seja, a tentativa de reproduzir, no contexto deveras diversificado e heterogêneo das metrópoles, aquele lugar ideal onde supostamente se poderia aplicar, com mais acerto, o *método* etnográfico⁴. Magnani pensa a etnografia como uma forma especial de operar,

em que o pesquisador entra em contato com o universo dos pesquisados e compartilha seu horizonte, não para permanecer lá ou mesmo para captar e descrever a lógica de suas representações e visão de mundo, mas para, numa relação de troca, comparar suas próprias representações e teorias com as deles e assim tentar sair com um modelo novo de entendimento ou, ao menos, com uma pista nova, não prevista anteriormente (Ibid., p. 84-85).

Voltemos ao princípio da discussão. Tomando o universo social do grafite como complexo e paradoxal na medida que este oscila cotidianamente entre legalidade e ilegalidade, transitando num horizonte entre ocupações de espaço (KESSLER, 2008)

⁴ E mesmo nesses contextos, esse tipo de olhar, como alerta Magnani, acaba por se mostrar insuficiente, pois não considera o que “escapa”.

autorizadas e não-autorizadas, de ruptura e até transgressão, como instiga Ricardo Campos (2007), podemos observar que a aproximação deste “objeto de pesquisa” à luz do campo da antropologia urbana, de uma perspectiva de análise *da* e *na* cidade, revela uma infinidade de questões a serem escrutinadas, dentre elas destaco: a relação entre periferias e o centro, a construção identitária no mundo contemporâneo, a visualidade e o anonimato na cidade (CAMPOS, 2009), a formulação de projetos e redes de sociabilidade, e, por fim, a construção de trajetórias (VELHO, 2013) no contexto da metrópole contemporânea. A cidade passa, assim, a se constituir no contexto no qual se desenvolvem vários processos e fenômenos sociais, nos termos de Oliven (2007, p. 17), nos permitindo também compreendê-la a partir dos seus atores e seus pontos de encontro, como quer Magnani (2002).

A partir desse esforço de reflexão, perpassando diversas tradições antropológicas, salientou-se um profícuo campo teórico, conceitual e metodológico a todo aquele que se propõe ao estudo *da* e *na* cidade. Foi possível elencar, também, questões pontuais e problemáticas tenazes, que menos objetivam respostas e mais acarretam reflexões, principalmente à área de estudo que me propus estudar. A pergunta que fica é: de modo objetivo, de que maneira operacionalizamos esse tipo de abordagem para uma pesquisa localmente situada? Proponho que é na análise de projetos e trajetórias (VELHO, 2013) que avanço numa reflexão pertinente, tomando como interlocutores centrais os atores do grafite, elencando aqui três deles: Rikardo Dias, Victor Peruk e Jackson Brum, privilegiando assim, como bem avalia Gilberto Velho (2002, p. 40), o “contato próximo, direto e relativamente prolongado” com estes sujeitos. Isso implica, em última instância, acompanhar e investigar trajetórias individuais e sociais, “procurando captar os significados da ação social e buscando perceber as visões de mundo que associam-se a identidades e desempenhos sociais”.

Trazer estas trajetórias nos permite reconhecer suas praticas artísticas plurais na cidade que vão se configurando por estas diversas formas de sociação. Um mundo alegórico que desvenda a complexidade das paisagens urbanas. E por paisagem aqui eu penso como Simmel (1996, p. 17), que observa que “para que nasça a paisagem, é preciso inegavelmente que a pulsação da vida, na percepção e no sentimento, seja arrancada à homogeneidade da natureza”. Ela não *está lá*, mas é construída a partir das marcações que os sujeitos do grafite vão deixando pela cidade. Estes indivíduos, nessa perspectiva, não produzem paisagens apenas num sentido restrito, da ordem do concreto e do visual, mas são também coparticipes desta numa perspectiva simbólica. E porque eu, antropólogo, também não poderia fazer parte junto?

Capítulo 2: De prosa com os grafiteiros

Este ensaio é dedicado ao homem ordinário. Herói comum. Personagem disseminada. Caminhante inumerável. [...] Este herói anônimo vem de muito longe. É o murmúrio das sociedades. De todo o tempo, anterior aos textos. Nem os espera. Zomba deles. Mas, nas representações escritas, vai progredindo. Pouco a pouco ocupa o centro de nossas cenas científicas (Michel De Certeau, 1994).

Produzo uma pesquisa sobre indivíduos singulares com agência no mundo; sujeitos proeminentes do espaço social (LEFEBVRE, 1969) que as perspectivas de sociologização e antropologização acabaram por relegar um papel de menor importância (DE CERTEAU, 2008). Penso o oposto. Uma pesquisa, assim, *a partir deles e com eles*.

Conheci grande parte de meus interlocutores pelas redes sociais dos ambientes virtuais. Através dos mais variados sítios *online*, passei a procurar por grafiteiros da cidade objetivando dialogar com estes sujeitos. O *Facebook* e o *Instagram*, nessa medida, funcionaram como uma importante “ferramenta de pesquisa” (GAMA, 2016, p. 123). Pude, além de acompanhar as trajetórias e deslocamentos destes artistas com quem passei a estabelecer contato, também construir conexões de forma online e descobrir diversas outras redes de atores do universo das artes urbanas na medida que, por meio das redes sociais, estes sujeitos também “divulgam os eventos, os locais onde ocorrem as pinturas, os festivais e onde estão as obras realizadas e toda uma gama de atividades relacionadas ao universo do *graffiti*” (SALLAS, 2016, p. 105), o que me permitiu abrir o leque de pesquisas.

Me propus ir à campo novamente, desta vez instigado a interagir com atores/praticantes do grafite de Porto Alegre, considerando estes como interlocutores centrais de uma pesquisa que objetivava compreender suas práticas. O esforço de síntese exercido anteriormente, na tentativa de entender a que se proponha a estudar uma antropologia que se quer urbana, *da e na cidade*, acabou por me auxiliar em demasia na hora de elaborar questões-chave para balizar a presente proposta de pesquisa. Inspirando no estudo de Eckert e Rocha (2013b), almejei questionar: quem são estes atores? Como e quando começaram na prática do grafite? Que influências tiveram? Já nas contribuições de De Certeau (2008) e Campos (2015), as provocações instigaram-me a procurar desvendar como estes atores das artes urbanas agenciam tanto suas práticas cotidianas, *da e na rua*, quanto suas práticas comissionadas, estas possibilitadas por um campo mercantil com estímulos financeiros que se abre cada vez mais. Por fim, influenciado pela majestosa contribuição de Velho (2013), considerei mister analisar

não só a trajetória destes atores da cidade, mas também investigar seus projetos individuais e coletivos.

Trajetórias: o começo de tudo

O ano era 2016. Nem sequer havia tomado o grafite e as artes urbanas como objeto de pesquisa. Num papo informal com Rikardo, que encontrei a partir dessas pesquisas virtuais que passara a realizar no *Facebook*, perguntei se poderia acompanhá-lo em algum de seus trabalhos na rua, com finalidades completamente pessoais. Por ventura do destino, o encontro acabou não acontecendo à época. Dois anos depois, agora um estudante instigado pela antropologia urbana, e tendo o grafite e as artes urbanas como área de pesquisa, decidi retomar contato com o grafiteiro e solicitar um tempinho em seu disputado tempo para “trocar uma ideia”. Rikardo foi muito solícito com o convite feito, e pouco tempo depois

nos encontramos para o que chamei de “papo informal”, com a possibilidade de gravar alguma fala dele; uma entrevista não-diretiva, para uma referência mais metodológica. Rikardo me convidou para “chegar junto” no Studio Jackson Brum, local que ele estaria naquela tarde de julho do presente ano, e sabendo de meu interesse na área do grafite, disse que havia convidado um amigo que também pintava na rua para conversar junto. O interesse era de avançar sobre a trajetória



Rikardo Dias

destes grafiteiros no universo das artes urbanas de Porto Alegre, e meus questionamentos buscaram evidenciar isso através do levantamento seus relatos de vida, suas narrativas biográficas.

O local de encontro era nos arredores do Vila Flores, situado no Quarto Distrito de Porto Alegre, e que abriga grande parte do movimento de “Economia Criativa” daquela região, abraçado pela classe artística da cidade, o que fez eclodir, naquele espaço, um grande

número de ateliers de artistas emergentes e consagrados⁵. Este local, por si só, já muito representa a situação em que estávamos: é um berço fecundo para as artes de rua, circuito tradicional de grafiteiros e pichadores da cidade não só por conta da influência artística naquela região, mas também por conta do grande número de construções em ruínas que ali ainda perduram – construções deterioradas e abandonadas são paisagens bastante procuradas por estes atores na medida que, salvo exceção, pouco tem controle de segurança e a chance de receberem denúncias é muito menor.

Acomodados no estúdio, questionei Rikardo sobre sua trajetória pessoal e como esta foi de encontro com as artes urbanas. Ele me confidenciou que tem, atualmente, 29 anos. O grafite entrou na sua vida em 2004, quando começou a se interessar por esta prática a partir das “siglas” que ele via pela escola em que estudava. Siglas essas que, segundo ele, continham desenhos juntos, e isso o despertou muito atenção, fazendo-o se instigar pela prática e a perceber que aqueles desenhos que via pela rua tinham um “significado”. Ele conta que, como gostava muito de desenhar, passou a ver no grafite uma oportunidade de colocar seus desenhos na rua. Rikardo considera o grafite tanto como uma forma de se expressar, quanto como uma forma de “aparecer”, de estar na rua e ficar famoso; o próprio grafite, segundo ele, tem muito disso – de querer ser visto e ficar famoso. No começo, como conta, passou a

“comprar revistas, a entrar em sites e tal, que na época não tinha muitos sites, mas eu buscava uns, aí eu busquei informação e comecei pintando sozinho. Comprei umas tintas nada a ver na ferragem e fui pintar em casa, no muro de casa. Primeiramente na essência de pintar na rua e sair de casa, sabes, sair e pintar em qualquer lugar. Depois fui saindo, aí fiz uns contatos na internet, muitos que eu tenho até hoje, que são meus amigos, e comecei a pintar na rua. Aí foi...”

Um desses amigos que fez, a partir do grafite, foi Victor Peruk, amigo de todas as horas que Rikardo havia convidado para nosso bate papo. Ambos se conheceram também pela internet, por interesse de Peruk que via os grafites de Rikardo por toda a Restinga, bairro periférico na zona sul de Porto Alegre. Peruk, nascido e criado naquele bairro, desde cedo esteve em contato com as artes de rua na medida que seu irmão, desde muito jovem, era pichador. Um pouco mais jovem que Rikardo, hoje com 20 anos, começou a pintar na rua em

⁵ Quem me confidencia isso, em um de nossos encontros, é Clara Freund, arquiteta de formação e promulgadora de projetos de revitalização para aquela região.

2011, na “época dos bondes”, segundo ele, prática que ele mantinha concomitantemente com seus *rolês* de skate por sua comunidade de pertença. Conta também que, num primeiro momento, direcionou sua atenção para a pichação e, paulatinamente, passou a também observar mais o grafite, que foi o que acabou chamando mais sua atenção. “A pichação tinha o lance do meu irmão fazer, mas o que mais me chamou atenção mesmo foi o grafite, porque eu sempre curti desenhar e tal”. O interesse pelo grafite se intensificou, em sua trajetória,



Victor Peruk

muito por conta das “oficinas de grafite” que aconteciam na Restinga, grande parte delas ministradas por Sabrina, destacada grafiteira de Porto Alegre. Retornarei a este tema.

Passou então a pintar na rua com mais regularidade, se aproximando de Rikardo e conhecendo “outro pessoal” através dele também. A partir desta experiência de pintura compartilhada, na rua, constituíram uma *crew*⁶ de grafiteiros de Porto Alegre e da Região Metropolitana denominada GSK. O desejo de

estar na rua e “ser reconhecido” também esteve muito latente em seu percurso na rua. Almejava ser visto por todos, “caprichando”, desenvolvendo mais suas técnicas e tendo um trabalho reconhecido. Uma de suas grandes inspirações era Jackson Brum. Rikardo também menciona diversas vezes a importante influência que Jackson tinha na cena do grafite: além de ter seus desenhos expostos por todo lugar, com destaque para a Zona Sul da cidade, promovia também diversas oficinas e eventos voltados à cultura Hip-Hop e, por consequência, também ao grafite. O papel que Jackson desempenhou para estes rapazes é digno de nota; estes o viam com grande admiração, exacerbando uma questão geracional latente. Jackson foi um dos pioneiros do grafite na Restinga e, de modo geral, na Zona Sul de Porto Alegre, ajudando a popularizar e sedimentar essa prática tão importante na vida de Rikardo e Peruk. O papel que Jackson desempenhou na vida destes rapazes vai além, todavia, do simples estímulo a pintar na rua. A partir do reconhecimento do trabalho de Rikardo e Peruk nas ruas, Jackson valorizou suas práticas, seus desenhos e seus traços, e os convidou a trabalhar com ele para realizar pinturas comissionadas pela cidade. Retornarei a isso.

⁶ Ajuntamento de indivíduos que tem como propósito a prática coletiva do grafite. Geralmente se organizam em grupos de amigos, com ideias e traços convergentes, formando um grupo, um *bonde*, uma *crew*.

Instigado a conversar com Jackson e desvendar um pouco mais do que era essa figura tão importante para Rikardo e Peruk, fui convidado, por intermédio dos rapazes, a encontrá-lo em seu Studio de Design Gráfico. Ele, de pronto, aceitou conversar comigo, e assim aprofundamos sobre sua trajetória. Jackson Brum, hoje com 36 anos, é um dos mais proeminentes grafiteiros de Porto Alegre. Desde pequeno, sempre se interessou por desenho e por pintura, e quando, na década de 90, “caiu na Restinga no meio da coisa toda”, da efervescência cultural que ele presenciava naquele bairro. O Hip-Hop, segundo conta, estava em proeminência, proliferando pelas ruas da comunidade manifestações dos mais variados tipos, sejam rodas de dança, bate-papos ou até grafites, e Jackson percebeu nessas manifestações uma certa identificação. Encontrou na dança de rua e no grafite, como ele mesmo fala, sua formação inicial cultural: na dança, conta que viu a oportunidade de socializar com a *galera* num primeiro momento, de conviver e criar vínculos, e no grafite, a possibilidade de estar falando com muita gente sem necessariamente usar as palavras; isso o fascinava.

O grafiteiro e dançarino destaca três momentos importantes em seu início de pintura na rua: o primeiro deles é a propagação das oficinas de “Descentralização da Cultura” em Porto Alegre, onde experiências eram trocadas e muito material era distribuído, estimulado pelas administrações públicas que enxergavam na arte de rua um objeto profícuo para alavancar projetos artísticos, culturais e educacionais. Jackson, como o mesmo diz, é um filho dessas oficinas, grande parte delas promulgadas pelo Atelier Livre, e a partir delas começou a conhecer bastante gente e criar laços de sociabilidade, culminando na sua inserção em *crews* de grafite. O segundo momento foi a formação da *crew* Zombando, que fundou junto de Bina, sua ex-companheira e mais um casal de amigos. Como pouco tinham dinheiro para comprar tinta sozinhos, juntavam os trocados que tinham e, com o dinheiro arrecadado, compravam algumas tintas e rolinhos para todo mundo utilizar. O terceiro momento importante que Jackson destaca foi a abertura da loja “Arte na



Jackson Brum

Lata” na cidade⁷. Com a abertura dessa loja e a popularização dos sprays, Jackson conta que pode evoluir bastante em seus grafites e pintar ainda mais na rua; antes, os únicos materiais que tinha acesso com mais facilidade eram o rolinho e a tinta automotiva vencida, que comprava em ferragens por um preço mais *em conta*. Essa é uma questão interessante quando comparamos com os “modos de fazer” de Rikardo e Peruk: ainda que geracionalmente afastados, em suas produções estes rapazes também fazem usos do rolinho e da tinta comum, esta mais barata; o spray é mais caro e geralmente usado apenas para contornar os desenhos, para realizar o acabamento das pinturas, o que nos evidencia certas continuidades temporais na prática do grafite.

Onde o mapa demarca, o relato faz uma travessia⁸: elencando narrativas no esforço por uma produção audiovisual

Pra você, o que é grafite?

Rikardo: Grafite pra mim é isso: quando eu pinto, eu volto pra casa “de boa”, parece que eu volto melhor. Eu tenho que pintar... hoje é segunda feira, sábado eu acabei um mural que tava fazendo há tempos, e eu acabei e tô livre. E quero começar outra pintura, é sempre um ciclo. Então, tipo, eu não sei se a palavra correta é alívio, ou gratificação, ou felicidade, ou vida, eu não sei, mas o grafite faz parte da minha vida. [...] Eu tenho que pintar na rua, eu tenho que deixar minha marca na rua, então é visceral assim. Então, resumindo, o grafite, poderia colocar numa palavra assim: visceral, vital, é muito importante na minha vida.

Peruk: Pra mim é muito mais da pintura. É tipo um estilo de vida, quase. Se eu tô andando de skate, às vezes, tô pensando em grafite, e se eu tô fazendo qualquer outra coisa; tô num ônibus, passo por um local, já penso: bah, aquele local ali ia ser foda pra um grafite, tô sempre vendo vídeo de grafite, é muito foda isso. E eu vejo mais como um estilo de vida, porque... eu acabo não considerando grafite quem “trabalha com isso”, tá ligado? Que tem cara aí que não fez uma trajetória, que nem a minha e a dos guris, que trabalha com isso e

⁷ Perguntei a Jackson, em outro momento, em que ano ocorreu a abertura desta loja. Ele não recordou o ano exatamente, mas lembrou que certamente era depois de 2001 pois “no Fórum Social Mundial, que *rolou* nesse ano, ainda pintava muito de rolinho”.

⁸ Em referência a Michel de Certeau (2008, p. 215).

fala que é grafite. Eu já não considero porque não passou o que a gente passa. [...] Eu tô sempre pensando em fazer querer fazer mais e pintar muito mais.

Jackson: O grafite, pra mim, é muito mais do que saber usar uma lata de spray boa. [...] Pra mim vai muito além disso, tem a ver com estar na rua, de viver o negócio, de fazer por ter que fazer, e não pra ganhar dinheiro. E aqui eu penso que a cultura hip-hop é importante, porque muito além da questão estética das letras, de uma pegada diferente, tem a questão social; é uma cultura que tá por trás daquilo, de passar mensagem para as pessoas. [...] Grafite é expressão. Aí a gente começa a falar de arte rupestre. De lá pra cá, tudo é grafite. Única coisa que mudou foi o tamanho do cérebro e a nossa consciência de cultura, de sociedade que se formou. [...] As pessoas vão se adaptando e se expressando de formas diferentes. Essa é a expressão da rua, e isso é grafite.

As últimas décadas parecem anunciar tempos de reconciliação entre as ciências sociais e a imagem. Quem argumenta isso é Ricardo Campos (2011), em seu artigo *Imagem e tecnologias visuais em pesquisa social: tendências e desafios*, refletindo sobre os desafios enfrentados pela adequação de metodologias visuais no campo das ciências sociais. Como observa o pensador lisboeta, a invenção da fotografia e do filme assinalaram o início de uma relação entre esta área de conhecimento e a imagem, esta entidade poderosa, que imaginava-se ser estável e até duradoura, mas que acabou por sucumbir aos rigores positivistas, inflados por uma academia incisivamente logocêntrica. Em contrapartida, dado o avanço tecnológico que presenciamos nos dias atuais, o que caracterizaria, nas palavras do autor, até uma *pulsão visual*, não é de se estranhar que

ao longo da última metade do século XX, se assista à multiplicação de objetos de estudo que remetem, de forma mais ou menos directa, para o reino da visualidade. O cinema, a televisão, o vídeo, as artes plásticas, a banda desenhada, a publicidade, o corpo, a moda e, em tempos mais recentes, a internet, as comunidades virtuais, ou os mundos virtuais, constituem, entre muitos outros exemplos, focos de curiosidade por parte das ciências sociais (CAMPOS, 2011, p. 248).

Este panorama, para Campos, fornece as condições profícuas para que as metodologias audiovisuais conquistem um papel cada vez mais evidente ao nível do trabalho de campo e da divulgação científica, influenciados por correntes críticas que têm privilegiado uma

concepção renovada acerca da imagem. Argumenta-se que o apetrecho tecnológico de captação de imagem está culturalmente condicionado, “e que a etnografia é, inevitavelmente, fruto de intersubjetividade e, conseqüentemente, que os pressupostos naturalistas são anacrônicos e desadequados” (Ibid., p. 249), fundamentando a fragmentação do *real* etnográfico.

É a partir dessa perspectiva que avanço numa produção audiovisual. O grafite, enquanto propulsor de imagens na cidade, enquanto agente de transformação das paisagens, é elemento constitutivo desta crescente *pulsão visual* que presenciamos. Nesse sentido, pensar esta prática a partir do fecundo terreno das visualidades tem lá suas vantagens. Esta cultura em ação constante, na prática criativa da arte na rua, dá ritmo aos jogos das memórias vividas pelos atores desta prática. As imagens, que o leitor e a leitora podem compartilhar acessando ao CD⁹ disponibilizado neste trabalho, testemunham a vibração das experiências vividas que busco captar e divulgar, se constituindo como parte importante, senão central, da pesquisa que aqui desenvolvo. Estas imagens, antes de mais nada, são consentidas e realizadas como contrato desta parceria. Também uma partilha pública de um patrimônio imaterial sensível que narra estas experiências biográficas e a prática do grafitar. Imagens que vão ao encontro da dinâmica de narrar a cidade, os bairros, as ruas como promove a etnografia da duração (ECKERT; ROCHA, 2013b). Neste esforço por uma produção audiovisual com aspirações etnográficas¹⁰ - ou vídeo etnográfico, como sugerem Devos e Rocha, (2008) -, a respeito das trajetórias dos grafiteiros porto-alegrenses Victor Peruk, Jackson Brum e Rikardo Dias, destaco seus relatos de vida, suas narrativas biográficas que intensificam seus mais diferentes tempos *do mundo* e tempos *vividos* (RICOEUR, 1994).

Busco valorizar, assim, os relatos de vida de meus interlocutores na medida que estes, como sugerem Eckert e Rocha (2013b), são apreendidos

como maneira singular do sujeito cognoscente de interpretar experiências de vida numa ordenação temporal que lhe faça sentido, exteriorizando valores encarnados no cotidiano em sua forma singular de interagir nos diversos

⁹ Para versão virtual, acessar:

<https://drive.google.com/drive/folders/1eI52bcd8G7EtHIBsXplaWUQMc7H9mqm?usp=sharing>. A versão em mídia física pode ser encontrada no final do trabalho.

¹⁰ A produção é um esforço de aproximar as metodologias visuais na produção de conhecimento científico, possibilitando maneiras outras de acesso aos materiais produzidos. De minha parte, é a primeira tentativa de uma produção audiovisual no campo da antropologia, o que pode acarretar ainda certa inexperieza na edição e pouco domínio acerca dos instrumentos técnicos utilizados. O vídeo propõe ser entendido, por fim, como uma tentativa de privilegiar narrativas oportunas destes atores que praticam a cidade de Porto Alegre.

processos de socialização, de se relacionar nas redes múltiplas, evidenciando a complexidade das tramas cotidianas de inserção nos contextos sociais, da negociação dos papéis e performances demandados, da estruturação do eu (*self*) e do desempenho no ato comunicativo/vivido (Ibidem, p. 120).

Isso só me foi possível, neste horizonte, através de uma ética de interação construída sobre a premissa da relativização e da reciprocidade cognitiva pela convivência consentida com estes atores. Como refletem estas antropólogas (Ibid., p. 142), o espaço urbano aparece como parte da expressão de uma “fantástica transcendental”, em que se situa o fenômeno da memória, permitindo aos seus habitantes “remontar o tempo” e sedimentar suas ações no mundo. Somos constantemente desafiados a compartilhar as imagens narradas pelo pesquisador em seu encontro etnográfico com este *outro* e, também, somos convidados a compartilhar nossas próprias imagens e experiências de viver a cidade, resultando num “entrelaçamento de memórias plurais das quais emerge a cidade como parte integrante de uma comunidade semântica em suas múltiplas interpretações”, onde o tempo é arranjado na perspectiva da compreensão das histórias por estes atores relatadas segundo o fluxo de suas identidades narrativas, configurando, por fim, o que estas autoras consideram etnografia da duração. E em etnografia da duração, as narrativas biográficas construídas buscam intensificar o “tempo vivido” na cidade, dando consistência ao jogo de memórias.

O vídeo começa com Peruk referendando sua biografia. Este início “se repete” também com Jackson (minuto 18:42) e Rikardo (minuto 36:45), uma vez que meus questionamentos iniciais, com todos os três grafiteiros, buscavam suscitar que suas narrativas abordassem o início de suas trajetórias, e como estas foram de encontro com as artes urbanas, artes de rua. A ideia desta produção audiovisual se solidificou, como dito anteriormente, na busca por destacar narrativas biográficas em novos suportes, plataformas outras que não mais somente a “escrita no papel”. Nesta, guiado por questionamentos previamente estruturados e que tinham como propósito direcionar os tópicos a serem abordados, busquei instigar estes sujeitos a narrarem suas histórias: suas condições, suas motivações, seus percalços e seus projetos tanto pessoais quanto coletivos.

Nessa medida, estes atores da cidade, interlocutores de minha pesquisa, avançaram em relatos perspicazes, relatos *bons para pensar*, nos termos de Lévi-Strauss (1975); alguns destes, na sequência, relego destaque. Peruk, logo no início de sua narrativa, revela ao

telespectador o universo em que cresceu, desenvolveu relações e passou a se interessar pelo grafite: o bairro Restinga. Nesta localidade, como conta, o estimulavam os desenhos tanto de Jackson Brum – com a *crew* Zombando - quanto de Rikardo – com a *crew* NSK, cujas pinturas explodiam por toda silhueta visual daquele bairro, naquele momento – o ano era 2011. Do crescente interesse, Peruk passou também a participar de oficinas de grafite; estas ocorriam na Restinga, promulgadas pela Descentralização da Cultura de Porto Alegre. Saboreemos seu relato:

“A Restinga é um bairro pequeno, não tão pequeno, mas que no grafite sempre foi forte, no skate sempre foi forte, tem música, tem teatro lá, tem várias culturas lá dentro que são bem fortes também. [...] Quando eu comecei a sair mais pra rua, assim, eu via... tinha bastante grafite, eu observava bastante grafite, principalmente do Jackson, dos painéis que ele fazia. É bem forte o negócio do futebol também, porque, bem antes disso, quando eu era pequeno, o sonho era ser jogador. Daí tinha as clássicas lá, os clássicos times de várzea, que o cara ficava olhando, depois eu comecei a me interessar mais pelo grafite. Só que o grafite, eram só um ou dois amigos meus, ali da rua, que se interessavam, mas que também não seguiram, e a maioria andava de skate, daí foi uma forma: ‘pô, já quando não tenho tinta, vamos andar de skate’, e ficou assim até hoje. Quase todo sábado eu vou pro IAPI¹¹, e domingo é grafite; eu saio com os *guri* pra fazer grafite. [...] Foi a tribo que eu mais curti, mais forte do bairro lá, o skate; de participar de toda a movimentação, de ampliação de pista, de cuidar os lugares. [...] *Que nem rola*, tem um evento lá, que é Semana da Restinga, que eles acabam patrocinando, dando verba assim pra várias oficinas durante a semana. Daí, às vezes, rola um campeonato de skate, rola um show, daí fica um palco lá pro pessoal que quer apresentar uma música ou alguma coisa – aí se inscreve e participa -, e é bem *daora*” (minuto 14:54 do relato gravado).

¹¹ Por IAPI Peruk referencia a famosa pista de skate que se situa no bairro Passo d’Areia, cuja localidade leva o nome de “Vila do IAPI”, em alusão ao antigo Instituto de Aposentadorias e Pensões dos Industriários, que financiou, naquele lugar, um conjunto de construções habitacionais, no longínquo ano de 1953. Hoje, esta comunidade é preservada como um patrimônio cultural e arquitetônico da cidade de Porto Alegre.



Frame do relato gravado de Victor Peruk

O tema das políticas públicas voltadas às artes urbanas na cidade de Porto Alegre me interessava em demasia, em especial os assuntos ligados às Oficinas de Descentralização da Cultura, estas incentivadas pelas gestões populares que administraram Porto Alegre nas últimas três décadas - administrações do Partido dos Trabalhadores (PT) tanto na esfera municipal (gestão Tarso Genro) quanto na esfera regional (governo Olívio Dutra). Já no final de sua narrativa, questiono Peruk novamente sobre estas oficinas, na tentativa de desvendar como os jovens de sua geração fizeram uso deste artifício, incentivados pelas administrações com viés popular que governaram tanto Porto Alegre quanto o Estado do Rio Grande do Sul. Sobre tal questionamento, Peruk retrucou:

“O único que eu participei foi o CECORES¹², que recebiam verba, que eu fiquei lá uns três, quatro meses participando dessa oficina, era uma vez por semana, [...] isso foi em 2011, e eu fiquei até o final. Daí acabou a oficina lá, não teve mais nada. Um monte de gente pergunta pra mim até hoje: ‘bah, onde é que tem oficina de grafite aqui?’, ‘não tem mais, tá ligado’” (minuto 17:28 do relato gravado).

¹² Centro de Comunidade da Vila Restinga, unidade recreativa que oferece modalidades diversas de atividades físicas, esportivas e recreativas aos residentes desta localidade. Para mais: http://www2.portoalegre.rs.gov.br/sme/default.php?p_secao=218

Com Rikardo, todavia, quando lhe faço o mesmo questionamento, recebo uma resposta um tanto quanto díspar:

“Teve alguns momentos na cena de Porto Alegre que teve mais apoio de alguns governos e tal, mas geralmente assim, como Porto Alegre a partir de 2004 pra cá, a meu ver, começou a se fragmentar os grupos de grafite, seja por afinidade ou por estilo de trabalho, de um pensamento parecido, eram alguns grupos de pegavam a curadoria destes projetos. Obviamente, não vou ser hipócrita, na cena sempre teve e tem briga, tem disputa de ego. ‘Eu não gosto de fulano, fulano não gosta de mim’, então tem estes desafetos na cena do grafite; sempre teve e sempre vai ter, e aí, dependendo de quem pegava essa curadoria, ficava mais só a *galera dele* assim, só a *galera dela*, assim. Eu nunca tive no meio de projetos *macro*. Por exemplo, quando teve a Copa do Mundo [de 2014], e Porto Alegre participou como uma das cidades-sede, teve um evento aqui pra pintar alguns muros, só que eu não participei e não quis participar. Eu me vejo como um grafiteiro bem mais independente, não ando com uma galera que faz projetos, que tem apoio do governo e pinta em eventos, então sou muito mais *na minha*. [...] Assim, hoje em dia, não tem mais apoio, pelo menos em Porto Alegre não tá tendo apoio de nada pra grafite, eu acho que o último evento que teve apoio foi na CEEE, ali na Ipiranga, que acho que o Núcleo Urbanoide organizou, e é o que eu lembro. [...] Então eu vejo que em Porto Alegre, do grafite mesmo, de chegar e pintar o que quer, não tem mais apoio assim, seja do governo ou empresa privada, não vi mais isso” (minuto 43:18 do relato gravado).



Frame do relato gravado de Rikardo Dias

Importante destacar, neste momento, o contributo que o vídeo etnográfico traz ao presente trabalho: esta produção, através do exercício de narrar, evidencia o contexto que estes rapazes não só iniciaram suas trajetórias, mas que ainda hoje realizam grande parte de seus grafites – o universo que se notabiliza é a Zona Sul porto-alegrense, em especial a Restinga, bairro periférico, predominantemente negro, e que estabelece uma relação de profícua proximidade para com as modalidades de *street art* e *urban art*, e mais especificamente com o grafite. Evidencia-se, também, o papel das políticas públicas voltadas à promulgação cultural em Porto Alegre, principalmente nas localidades mais periféricas desta metrópole – em especial nos depoimentos de Peruk, que fizera uso das oficinas de grafite no início de sua trajetória, e de Jackson, não só um “filho” destes projetos, mas que também fora um influenciador destas atividades culturais, sociais e artísticas.

O vídeo traz à tona também, a cargo das narrativas dos grafiteiros, o caráter comunicacional da prática do grafite, e o relato de Jackson é pertinente para refletirmos sobre esta questão:

“A gente nem sabia o que era grafite, mas sabia que queria pintar na rua e ponto. [...] A ideia não era só interagir, tanto é que desde cedo, diferente do resto de intervenção, eu sempre tinha um *quê*. ‘Não, vou interagir porque eu existo no mundo’, tanto é que até hoje eu não aceito muito essa história, ‘ah, eu vou porque quero existir no mundo’, não, eu queria comunicar, eu queria

conversar com as pessoas, só que sou tímido. Isso era uma forma de diálogo minha: de ficar falando as coisas pras pessoas, de certa forma ‘ensinando’ as pessoas, e pra criar um diálogo. Então, o grafite não existia muito, a gente foi meio que, enfim, [...] a gente acabava vendo os desenhos, se interessava e tentava ir atrás. Depois, mais pro final dos [anos] 90, que a galera meio que já se conhecia, entre aspas, a *vibe* era esperar o final da semana, o final do mês, quando tinha tinta, para se ligar pra tentar se encontrar para pintar. Na ideia de pintar e de aprender, porque a gente sempre aprendia com outro. [...] A comunicação era essa. Ir pro muro e conversar, e lá a gente aprendia” (minuto 22:40, relato gravado).



Frame do relato gravado de Jackson Brum

Rikardo, por sua vez, também expõe esse caráter latente em sua narrativa, evidenciando inclusive o importante papel que a internet passou a propiciar à prática do grafite:

“Eu acho que o grafite é uma forma de se expressar, claro, mas é uma forma de aparecer. Então eu via no grafite uma forma de me expressar, e de estar na rua e ficar famoso, de uma certa forma. [...] Na época tinha internet, mas não era todo mundo que tinha acesso, então eu comecei a comprar algumas revistas nas bancas, e aí eu tentava copiar no papel os grafites das fotografias, mas fazer com meu nome, daí. E aí, quando tive internet, eu passei a ser muito chato; comecei a adicionar todo mundo, e procurar grafiteiros, e pedir informações, e querer ir em encontros, e saber como é

que usava spray, e aí eu comecei a pintar sozinho. Comecei pintando no bairro, e esporadicamente mais pro centro. Conheci uma galera na internet e pintei com essa turma, e aí depois comecei a pintar. [...] E hoje a cena mudou totalmente, porque eu vejo que hoje tem muito mais gente pintando, tem muito mais informação, tem mais material, enfim, mudou muito o grafite. Mas é legal essa ligação, isso é meio nostálgico de lembrar: ‘*bah*, era assim, não tinha como comprar material, só por internet, só quando alguém ia buscar *lá fora*’” (minuto 37:24 do relato gravado).

A partir destes relatos, percebe-se também certas continuidades e descontinuidades geracionais. Do mesmo modo que estes grafiteiros saíam (e saem) às ruas para pintar, interagir e aprender coletivamente, em seus mais diferentes tempos vividos, pertencentes às mais diferentes gerações, evidenciando uma latente socialidade proporcionada pelo grafite, há também certa inovação no modo como estes sujeitos formam redes de sociabilidade em tempos mais recentes, que se exacerba a partir da popularização da internet – nas redes sociais dos ambientes virtuais, além de entrarem em contato com praticantes de todo o mundo, estes atores conhecem também novos estilos de pintura e estabelecem, cada vez mais, novas amizades. Uma socia(bi)lidade entre atores desta prática, em última medida, também da ordem do visual. No capítulo a seguir, retorno a essa questão com mais afinco.

Capítulo 3: Parcerias e negociação dos espaços

Só consegui adentrar nos “jogos de memória” dos interlocutores de minha pesquisa na medida em que adquiri a confiança deles. Uma postura de autodefesa, característica do início de pesquisa, cedeu espaço a uma amistosidade recíproca na medida que fui evidenciando meus objetivos e minhas perspectivas de análise. Lembro do meu primeiro contato presencial com Rikardo e Peruk, que perguntaram se eu estava interessado em pesquisar tão somente os “tramos comerciais” deles. Sugerindo que tinha um interesse maior no assunto, de desvendar não apenas algumas de suas práticas em específico, mas também disposto a escutar tudo que eles estivessem interessados em me contar, e não somente em *entrar na favela e entrevistar pobre* - uma expressão que Peruk utilizou em referência às reportagens que emissoras de televisão costumeiramente realizam em regiões mais periféricas da cidade, como o era a Restinga, bairro do extremo sul porto-alegrense que este sujeito cresceu e teceu relações - as coisas começaram a fluir melhor para todos; eles passaram a considerar minha presença nos *rolês* de forma mais espontânea, e nessa medida eu também pude avançar em diversas questões que só com um certo grau de confiança poderia alcançar. Na narrativa a seguir, destacando um *rolê* que damos na Restinga, relato um pouco do que foi essa experiência por nós compartilhada.

A rua como espaço praticado¹³: uma tarde na Restinga

Acompanhei Rikardo e Peruk em uma de suas pinturas no bairro Restinga há não muito tempo atrás. Ou melhor, fui convidado a acompanhar uma de suas elaborações. Desloquei-me àquele lugar a convite de Rikardo, que mencionara dias antes que sairia para “pintar alguma coisa na rua no *finde*”. Saindo da Zona Norte de Porto Alegre, atravessei a cidade para chegar ao local de encontro que havíamos combinado, a parada 21 do bairro Lomba do Pinheiro, Zona Sul da cidade, próximo ao local que Rikardo reside, onde já me esperava em seu carro. Chegando lá, encontramos-nos e seguimos até a casa de Peruk, que ali embarcou no carro e seguimos viagem. Rodamos pela comunidade até Peruk avistar um muro com pintura descascada e alguns escritos antigos com frases de cunho político. No mesmo momento que desceram do carro, Rikardo e Peruk já se propuseram a bater palmas na frente da casa e

¹³ Em referência a Michel de Certeau (2008, p. 202).

chamar pelo proprietário. Pediram o muro para “fazer um grafite”, onde tiveram a solicitação prontamente atendida pelo dono. Fiquei maravilhado com aquele contato tão fluido e recíproco. Os anos que passei morando no centro de Porto Alegre, acompanhando denúncias de residentes sobre práticas de grafite e pichação em seus muros e fachadas, deixaram-me completamente incrédulo de que aquele tipo de negociação pudesse ocorrer tão facilmente em outro lugar – “O grafite não é crime?”, pensava eu. Percebendo meu espanto, Rikardo disse uma frase que simbolizou bastante aquele momento:

“Varia muito do local que tu tá, né? Aqui na comunidade o pessoal é muito receptivo com o grafite, é bastante comum as pessoas cederem os muros de suas casas para pintura, ou então contratarem para realizar uma arte num estabelecimento”.

Questionei Rikardo sobre como se davam essas “negociações” para realizar uma pintura pelo prazer subjetivo, pelo divertimento, e ele respondeu dizendo:

“Aqui é muito de tu tá passando e acontece isso: ‘ah, tem um muro, tu não quer fazer lá?’. Aí a gente vai e pega, é bom porque já temos um muro na manga né, vai que dá um fim de semana com um tempinho, ‘ah, vou lá’. Tipo, hoje a gente deu sorte, pedimos e já conseguimos, às vezes a gente não consegue, tem que rodar e rodar atrás, varia muito. Às vezes nem é porque um muro é feio que os caras deixam, porque a gente sempre tem um argumento de ‘ah, tá velho, sabe, vais gastar dinheiro pra pintar’, e às vezes tem um muro assim, lisinho, pintado de branco, que tu acha que não vai conseguir e tu pede e a pessoa vai lá e deixa”.

O modo que estes sujeitos fizeram a negociação dos muros, logo de cara, já explicita não só sobre a maneira que estes atores costumeiramente realizam suas práticas, mas principalmente sobre o local em que nos situávamos. Estávamos na Restinga, bairro que teve (e tem, ainda hoje) uma relação muito forte com a Cultura Hip-Hop, e por ventura também o grafite. Jackson Brum já confidenciara em seu relato, anteriormente destacado, este profícuo caráter artístico, social e cultural desta localidade. Segundo ele, que “parou na Restinga no início da década de 1990”, este bairro historicamente se caracterizou por sua exímia atmosfera de efervescência cultural, o que promovia um singelo sentimento de comunidade e de pertença para com os residentes. Jackson conta que a parte social da Restinga o impressionava em demasia: sempre havia algum motivo para as pessoas se juntarem e socializarem, principalmente quando organizavam encontros sobre Rap nessa localidade, como era a URT

(União Rapper da Tinga). Mas, além do Rap, influência direta do movimento Hip Hop, Jackson coloca que a Restinga era “palco para todos os públicos”, o que fazia com que o “pagode, o funk, o carnaval e também o futebol” se destacassem como instrumentos importantes no processo de socialização e promulgação cultural desta localidade.

Há uma evidente negociação pelo espaço, nessa experiência dos rapazes, que impõe um sentido diferente das perspectivas que pensam o grafite como uma atividade puramente transgressora. De fato, a prática do grafite bebe da rebeldia e da apropriação de espaços sob estímulo da transgressão, mas também são negociatas que se fazem, são trocas de ideias, são convívios harmoniosos, autorizados e incentivados, e que nem por isso signifique um estímulo financeiro – e na rotina destes rapazes, na maioria das vezes não é. As ruas da zona sul, em especial dos bairros Restinga e Lomba do Pinheiro, nessa medida, são os “pedaços¹⁴” onde eles conhecem, sabem a reação do público e se sentem mais à vontade de pintar, quer seja, onde os rapazes dominam os “códigos de conduta” e geralmente sabem o que pode acontecer (LEITE, 2015, p. 112). Nestes lugares, que se tornam espaços na medida que são *praticados* (DE CERTEAU, 2008) e circunscrevem o tempo no mundo (LEFEBVRE, 1969), estes sujeitos exacerbam suas práticas de pintura, podendo elas serem individuais mas principalmente coletivas, negociando micro-espacos por entre seus descompromissados traços, planejando cores e encaixes sensíveis para o flerte entre suas variações estéticas, trocando materiais, sendo eles rolinhos, pincéis, tintas e sprays, e compartilhando, por fim, histórias e risadas.

Na tentativa de pensar o *socius* a partir de uma perspectiva antropológica, tendo a encarar a sociedade, aqui, sob a ótica simmeliana, sendo esta o produto das interações entre os indivíduos/atores sociais que criam relações de interdependência e estabelecem interações sociais de reciprocidade – ação recíproca. É através da ideia de “sociação” (2006) que Simmel procura referir sob as diversas modalidades em que os indivíduos, também atores sociais, se relacionam e interagem no contexto social, sem que isso denote uma simples convergência de

¹⁴ Leite (2015) utiliza este conceito em referência à Magnani (1992), que sugere que a noção de pedaço evoca laços de pertencimento e estabelecimento de fronteiras.

ideias e interesses entre estes atores, podendo acarretar, inclusive, relações de “conflito”¹⁵. Em última análise, a sociação seria a forma em que os indivíduos,

em razão de seus interesses – sensoriais, ideais, momentâneos, duradouros, conscientes, inconscientes, movidos pela causalidade ou teleologicamente determinados, se desenvolvem conjuntamente em direção a uma unidade no seio da qual esses interesses se realizam. Esses interesses, sejam eles sensoriais, ideais, momentâneos, duradouros, conscientes, inconscientes, causais ou teleológicos, formam a base da sociedade humana (SIMMEL, 2006, p. 60).

O interesse de Simmel, nessa perspectiva, é a da autonomização da sociação em relação a qualquer conteúdo prático, e na medida que isso ocorre nós encontraríamos uma *sociabilidade*, “que é o tipo de sociação que não possui qualquer fim exterior a ele e que é valorizado em si mesmo, isto é, os indivíduos se associam não em função de um objetivo, mas simplesmente porque valorizam o fato de estarem juntos”, como bem observa Fadil Dias (2012, p. 15), a respeito da obra de Simmel. A autora acrescenta:

Assim, a sociabilidade, autonomizada de qualquer objetivo concreto e valorizada em si mesma, é a forma lúdica de sociação, porque é propriamente a forma pela qual as pessoas apreciam a mútua companhia entre elas, a forma do relacionamento sociável, do entretenimento (Idem, Ibidem).

Numa grande metrópole, tradicionalmente caracterizada pela grande confluência de pessoas, pelo ritmo acelerado do viver urbano e por uma induzida sensação de impessoalidade, de autodefesa¹⁶ (SIMMEL 1967), a inclinação às sociabilidades construídas cotidianamente parece cada vez mais evidente; representam uma “zona de conforto” em meio à sociedade caótica, ao fluxo desconcertante, simbolizando uma guinada à interioridade simbólica; uma guinada ao que é conhecido, ao que é coletivamente partilhado. Em contraponto a uma visão puramente sociologizante da sociedade, da proeminência do social sobre o individual, Simmel relega ao microssocial um papel proeminente: as sociedades são compostas por indivíduos, estes com agências singulares; indivíduos em interação.

¹⁵ A ideia de conflito é extremamente pertinente para entendermos a microssociologia que Simmel propõe. Para o autor, o conflito seria um elemento constitutivo da sociedade uma vez que serve de mote para o desenvolvimento da tomada de consciência individual, possibilitando momentos de construções e destruições, sendo ele mesmo, em última instância, também uma forma de sociação.

¹⁶ Sensação de defesa descrita por Simmel como caráter *blasé*.

É muito próximo dessa linha que Magnani (2003b) insere seu estudo no contexto brasileiro. Numa crítica aos modelos de estudos que relegam o indivíduo a um papel menos importante, denunciando inclusive uma *ausência* dos atores sociais (Ibid., p. 7), Magnani propõe, a partir do método etnográfico sobre a cidade e sua dinâmica¹⁷, um olhar “de perto e de dentro”, sugerindo um enfoque nos próprios atores sociais dentro do seu contexto de utilização do espaço urbano. É a rua, recuperada pelo olhar antropológico, como observa Magnani (2003b, p. 3-4), “que resgata a experiência da diversidade, [...] o encontro entre desconhecidos, a troca entre diferentes, o reconhecimento dos semelhantes, a multiplicidade de usos e olhares”, sendo “recortada desde outros e variados pontos de vista, oferecidos pela multiplicidade de seus usuários, suas tarefas, suas referências culturais, seus horários de uso e formas de ocupação”.

Nas ruas, assim, estes sujeitos do grafite tecem seu pertencimento: criam amizades, formam redes de sociabilidade, caracterizando, inclusive, uma socialização da ordem do visual – os grafiteiros, no ato de observar as pinturas diversas pelas ruas, estabelecem certas relações com suas próprias técnicas e seus próprios trabalhos, complexificando ainda mais seus *saberes-fazer*s, ocasionando que, no trabalho de cada um, tenha um mínimo estímulo de diversos outros atores desta prática. Destarte, a partir de uma prática *na* rua e *da* rua, estes atores interagem entre si, se comunicam (CAMPOS, 2007), se aproximam e formam grupos de pares para ocupar espaços nas ruas – grupos estes também chamados de *crews*, e estabelecem, por fim, zonas confortáveis para suas práticas. Pois é no espaço informal que as relações sociais se ramificam (FOOTE WHYTE, 2005), seja na *internet*, na *rua*, na *esquina*, no *pedaço* ou na *zona sul*. Uma prática bastante emblemática para perspectivarmos sobre essa temática é a do Caderno de Assinaturas, também conhecido como *blackbook*. Nestes, os atores do grafite tecem suas pertenças: colhem assinaturas, mensagens, colagens, desenhos e referências de todos aqueles com quem interagem; dos mais novatos aos mais experientes – motivo de orgulho, a um mais jovem, uma assinatura de um grafiteiro mais antigo, como é Trampo¹⁸ ou Jackson, por exemplo. Um trecho de meu diário de campo retrata bem essa questão:

¹⁷ A que ele chama de etnografia urbana. Para mais, Magnani (2002).

¹⁸ Trampo é uma figura emblemática no universo das artes urbanas em Porto Alegre. Um dos precursores do grafite na cidade, tendo trilhado uma carreira consolidada tanto na *prática de rua* quanto nos projetos artísticos profissionais, serve de exemplo a quase todo aquele almeja se inserir nas artes de rua nesta metrópole. Diversos estudos etnográficos se ocuparam em analisar sua trajetória, dentre eles destaco o de Kessler (2008) e o de Santos (2016).

08 de julho de 2018

Enquanto esperava secar a tinta no muro para continuar os contornos da pintura, Rikardo se voltou a mim e propositalmente mostrou um caderno que carregava consigo. Dizia ele ser um *blackbook*, que continha a assinatura de vários grafiteiros com quem teve contato. Fiquei impressionado com a quantidade de gravuras e com a diversidade de cores que continha naquele material, e por isso o elogiei, falando que o caderno era “bonito pra caramba”. Rikardo logo sugeriu: “bonito mesmo é os do Trampo. Bah, tem assinatura de todo mundo lá, gente *das antigas* mesmo. Eu sou apaixonado pelos cadernos dele, inclusive tem uma assinatura dele aí no meu. O Trampo é um cara massa de conversar, sabe de tudo”.

Na sequência, apresento uma crônica visual a partir de um dos *blackbooks* que Rikardo atualmente mantém, elencando quatro categorias principais linearmente dispostas: i) colagens, ii) assinaturas, iii) referências às *crews* e iv) croquis de desenhos pessoais, respectivamente.

Conjunto de Imagens 2





Para se praticar uma boa etnografia de rua, como destacam Eckert e Rocha (2003, p.4), o pesquisador precisa aprender a pertencer a este território como se ele fosse sua morada, seu lugar de acomodação afetiva. Tornar-se “um” com os ritmos urbanos, em última medida, não só se deixando possuir por alguma esquina como também localizando-se nas conversas rápidas dos *habitués* locais e até registrando *piscadelas* descompromissadas dos transeuntes.

Mariza Peirano (2014) diria que as boas etnografias cumprem, pelo menos, três condições: que estas consideram a comunicação no contexto da situação; que detectam a eficácia social das ações de forma analítica; e que, por último, tem o poder de transformar, de maneira feliz, para a linguagem escrita o que foi vivo e intenso na pesquisa de campo, transformando experiência em texto. Eu diria que vai além: uma boa etnografia não só tem o poder de transformar para a linguagem escrita o que foi vivenciado em campo, mas também tem o poder de transformar para a linguagem visual.

É nesse sentido que o uso sistemático da câmera fotográfica ou da câmera de vídeo, no exercício de etnografia *da e na* rua, nos auxilia na

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 todas as 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 e evocação de imagens de outras cenas urbanas (ECKERT; ROCHA, 2003, p. 21).

A própria imagem, como destacam as supracitadas autoras (2015, p. 79-86), é “parte integrante do texto etnográfico, denunciando o que existe de desconhecido e inacabado em sua escritura”, onde “tudo que é da ordem do visual em Antropologia se exprime tanto pela intimação das impressões sensíveis no mundo exterior no interior da alma do(a) cientista, quanto pela projeção do interior da sua alma sobre o mundo exterior”. Pensar a cidade sob a égide de uma perspectiva sensível (MAFFESOLI, 2001; SANSOT, 1986; ECKERT; ROCHA, 2015) implica, assim, a adoção de não apenas um método de pesquisa, mas, acima de tudo, de uma abordagem voltada a um estilo de pesquisa que permita conhecer as mais variadas formas de socialidade presentes na urbe, aferido pela razão sensível, como quer Maffesoli (2001), “que se volta ao afetivo, ao tátil e as sutilezas da memória”, nas palavras de Silveira (2016, p. 294).

Conjunto de imagens 3

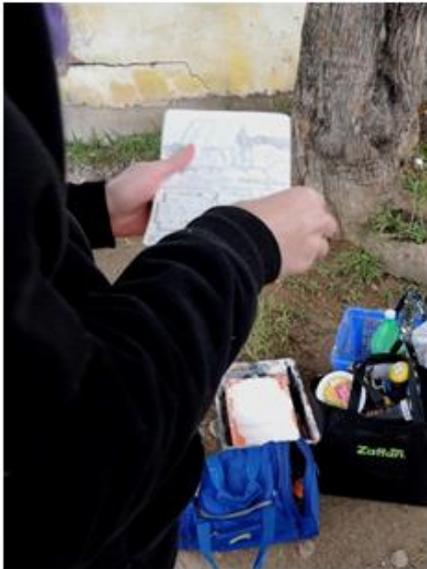
Prancha 1



Prancha 2



Prancha 3



As imagens aqui apresentadas foram dispostas no formato de *pranchas fotográficas*, inspiradas na proposta sugerida por Bateson (2008 [1936]). Mais do que uma simples ferramenta auxiliar do antropólogo, para este pensador das imagens, fotografar ou filmar - quer seja, o ato de registrar as imagens - também já constitui parte do processo de pesquisa. Isso se mostrou de forma bastante evidente em minha experiência etnográfica: ao mesmo tempo em que registrava imagens, meus interlocutores e eu conversávamos e estabelecíamos um contato próximo; estes sujeitos me confiavam suas técnicas, seus projetos, seus anseios e suas angústias. Por conta do contato próximo, dialogávamos também sobre determinados ângulos de fotografia em que eles gostariam de se ver, e também dos ângulos que eu acharia interessante fotografá-los, o que procurei evidenciar nas imagens aqui

dispostas, uma vez que as fotografias “expressam aqueles que estão diante da *câmara*, tal como os que estão por detrás da mesma” (CAMPOS, 2011, p. 250).

Me situo, assim, na esteira dos pensadores que refletem que o antropólogo em campo também se torna um agente da presente situação - não somos um “fora do mundo”; nossa simples presença modifica algumas possibilidades, e cabe a nós entendermos esse processo e nos situarmos perante ele. Não fazemos estritamente observações em campo, mas observamos interagindo, observamos participando (FOOTE WHYTE, 2005) da situação etnográfica. Como bem destaca Ceres Victora (et alli, 2000), o uso da observação participante permite ao antropólogo não só apreender o evento observado para além da fala verbal ou linguagem escrita, mas também ajuda a problematizar justamente a figura do pesquisador como parte do evento. “O pesquisador é um observador que está sendo todo o tempo observado” (VALLADARES, 2007, p. 154).

Um de meus maiores desafios em campo, nessa medida, foi de praticar o afastamento. Ou um duplo afastamento, se considerarmos a situação como um todo. Tal como os grafiteiros se afastavam dos muros para calcular os próximos passos da pintura e ter um panorama mais geral, eu também buscava me afastar destes atores na tentativa de “olhar por sobre seus ombros”. Porém, quanto mais eu tentava suprimir minha presença, mais minha presença se evidenciava e interferia na situação etnográfica. Os transeuntes paravam para não só conversar com os rapazes, mas para dialogar comigo também: paravam para questionar o que estava acontecendo, para tirar fotografias minhas da situação enquanto “fotógrafo-etnógrafo”, paravam para simplesmente observar. Uma situação que nos cometeu em campo retrata bem essa questão: dois rapazes, percebendo que eu estava tirando fotos de Rikardo e Peruk, se aproximaram e perguntaram se poderiam gravar uma matéria para o canal no Youtube que mantinham coletivamente, este intitulado “Loucuras da Vida”. Rikardo e Peruk, aos risos, consentiram com a gravação, dando um breve depoimento aos *youtubers*. Após o ocorrido, perguntei aos rapazes se aquilo era comum na rotina de pintura deles pelas ruas, e me responderam que o diálogo é bem comum na rua, de estar pintando e vir alguém conversar, questionar ou mesmo confrontar, mas gravar vídeo para postar no Youtube era uma novidade.

A evidência da minha presença muito provavelmente influenciou o acontecido e sugeriu uma nova experiência na prática destes atores; um pesquisador, munido de uma câmera fotográfica, batendo fotos, gravando vídeos e colhendo depoimentos, definitivamente, é algo

que estabelece uma ruptura com o que é de *praxe* numa pintura de rua. E acredito que assim deva ser entendido. O que pensava inicialmente por afastamento, na verdade, muito mais tinha a ver com o esforço de estranhar, nos termos de Gilberto Velho (2013), que de um esforço de me afastar; eu estava lá, era um ator daquela situação, mas nem por isso abandonava as aspirações antropológicas que me motivaram estar ali, quer seja, a curiosidade de pesquisa.

O curioso é que isso vai de encontro também com minha proposta de “inserção a campo” com Rikardo e Peruk. Sugeri que pudesse fotografar algumas de suas pinturas, um interesse meu, claramente, mas que poderia ser utilizado por eles não só como mero registo do acontecido, do vivido no presente, mas também como um material para alavancar seus *trampos* comerciais na cidade. Penso que, desse modo, acabei por realizar menos uma observação participante e mais uma *participação observante*, nos termos de Oliven (2007). Eckert e Rocha (2003) bem observam que a máquina fotográfica insere o antropólogo no seu lugar de pesquisa. Para estas pensadoras,

as imagem registradas de instantâneos, quase sempre autorizadas, algumas até mesmo roubadas, não são apenas testemunhas do passado do “eu estive lá” do antropólogo. Elas podem exprimir o desejo expresso do nativo de ver-se “lá”, eternizado na imagem capturada pelo olhar do antropólogo (Ibidem, p. 4).

Percebendo a movimentação que causávamos em sua rua, um senhor também logo se aproximou de nós e se dispôs a dialogar. Questionou os rapazes sobre como estavam suas disponibilidades, pois tinha interesse que fizessem um grafite em seu muro “assim que possível”. Peruk se dispôs a negociar com este senhor, perguntando onde ficava sua casa e que tipo de desenho ele gostaria de fazer. Rikardo logo adentrou na conversa e ali dialogaram por alguns minutos. Decidi me afastar, dando privacidade aos rapazes nesse momento de negociação. Quando retornaram, questionei-os a respeito do que foi tratado, e Peruk logo respondeu, de maneira sarcástica: “nem tinta o cara queria pagar, aí fica difícil né (risos)”.

Rikardo, ponderando, menciona que esse tipo de contato é o que para eles mais gera oportunidade de pintura, seja paga ou apenas pela diversão:

“Na real, eu pelo menos é mais o cara chegar na rua e pedir. É bom ter um site, é bom ter uma página e tal, mas não é de onde vem o cliente, assim, é mais de vê e ‘ah, quero fazer no meu muro, quero fazer na minha creche”.

Peruk complementa:

“Talvez pro Celo [Pax], pra essa galera, seja mais importante pra divulgar o trabalho autoral deles. Se a gente quer fazer um cachorrinho, a gente faz um cachorrinho, se a gente quer outra coisa, faz outra coisa”.

Rikardo conclui:

“O nosso foco não é só isso, a gente não trampa só com arte, a gente não precisa tá se restringindo, mas é uma possibilidade, dá pra considerar uma carreira também, porque meu sonho é viver de arte, só que hoje eu não posso parar tudo e focar agora, pleitear uma carreira puramente artística, se não der certo no começo eu posso me ferrar... Mas eu acho que tá certo, se quer trabalhar vendendo seu trabalho tem mais que fazer mesmo”.

Os rapazes tocam noutro ponto interessante quando falamos sobre possíveis transformações (CAMPOS, 2015) no interior da cultura *graffiti*: a possibilidade de criar uma carreira artística a partir do grafite, a partir de uma “autopromoção” nas ruas. Tanto Rikardo e Peruk quanto Jackson começaram no grafite ainda jovens, seja por influência do que viam nas ruas ou por indicação direta de pessoas ligadas ao movimento. Daí passaram a não só pintar na rua com mais regularidade, como me relataram, saindo pra pintar “com a rapaziada”, apropriando espaços nas paredes, nos muros, enfim, espaços praticados na cidade, me remetendo aqui a De Certeau (2008), e passaram a não só expor seus trabalhos artísticos em galerias, mas também vender trabalhos comerciais a partir dessa trajetória iniciada no grafite.

Delineando uma carreira a partir do grafite

Dos três interlocutores que aqui releguei destaque, Jackson é o que mais habilmente tirou proveito da dinâmica de valoração das artes de rua e constituiu uma carreira consolidada no ramo artístico. Desde jovem, quando saía para pintar junto de sua *crew*, já começara a produzir trabalhos artísticos comissionados a partir dos contatos que estabelecia na rua fazendo grafite, mas esta sempre como uma atividade secundária em sua fonte de renda; trabalhava como Carteiro nos Correios, em tempo integral. A estabilidade do serviço nos Correios o possibilitou, inclusive, a cursar o ensino superior na medida que esta instituição passara a adotar uma política de ajuda nos custos àquele que interessasse aprofundar os

estudos. Jackson até brinca sobre isso: fez dois testes vocacionais que apontavam para seguir a carreira como desenhista de peças industriais e como artista visual, respectivamente. Contrariando os testes, acabou optando por cursar Design Gráfico (UniRitter¹⁹) que, segundo ele, parece muito com o grafite: “o desenho é apenas a parte final do projeto, tem alguém por trás elaborando e projetando aquilo tudo”.

Jackson confia que, conforme o tempo ia passando e sua fama na rua ia se espalhando, fruto da parceria que estabelecia com os membros da Zombando, sua *crew*, o trabalho nos Correios ia se tornando cada vez mais um fardo, uma vez que estava ganhando muito mais dinheiro a partir das pinturas que fazia na rua que com a “carteira assinada”. Largou então o emprego e se dedicou em sua promissora empreitada artística, primeiro coletivamente, junto da Zombando, sua antiga *crew*, e depois individualmente, criando o Studio Jackson Brum²⁰, que surgiu para aglutinar tanto o que vinha fazendo na rua quanto seus novos projetos acarretados pela formação acadêmica – layouts, desenhos projetados e design gráficos.

Apesar da formação em designer gráfico, Jackson conta que seu carro-chefe, ainda hoje, é o grafite – este, todavia, não é considerado um produto vendido por ele. Jackson diz que “trabalha com grafite mas não vende grafite”. O que vende é uma pintura mural, um *trampo* comercial, mas nunca um grafite – porque grafite, para ele, não tem como vender, é uma prática. E vai além: “se elabora um layout, um projeto, um orçamento, a pintura torna-se um produto, apesar do grafiteiro estar por trás, empregando técnicas que desenvolveu pintando na rua”. Em suma, “é o trabalho de um grafiteiro, a técnica é spray, mas nem por isso é um grafite”. Essa é uma maneira que o grafiteiro encontrou de alavancar seu projeto de carreira artística, mas nem por isso se desvincular do movimento que vivencia desde a adolescência. Em sua experiência, nunca tentou se promover às custas do grafite, mas a partir dele, como ele costumeiramente fala: “a galera tinha essa necessidade de pintar, de estar na rua, e trabalhar com grafite acabava sendo só uma consequência disso tudo”. *Das ruas para o Studio*, cada vez mais compenetrado em suas produções, no seus traços e nas suas técnicas, e com profundo “respeito pelas coisas”, Jackson alavancou sua carreira e hoje é uma das figuras mais proeminentes das artes urbanas gaúchas, fazendo eclodir grafites, pinturas e murais seus por toda silhueta visual de Porto Alegre.

¹⁹ Centro Universitário Ritter dos Reis.

²⁰ Studio de Design Gráfico Jackson Brum. Disponível em: <https://www.jacksonbrum.com.br/>

Victor Peruk iniciou sua trajetória no ramo artístico também a partir do grafite, a partir de suas pinturas na rua. Dezesesseis anos mais jovem que Jackson, tendo crescido admirando o trabalho que o precursor grafiteiro realizava na comunidade onde se criou, a Restinga²¹, Peruk sempre vislumbrou também ser reconhecido pelo que faz no grafite, e o modo que encontrou de fazer isso é estando na rua e não parando mais de pintar; tomando conta dos lugares, alavancando sua marca por todo canto da cidade, em especial na Zona Sul de Porto Alegre. Sua proeminência nas ruas, na prática do grafite, o levou a passar a receber encomendas de trabalhos, sendo coisas pequenas, como um simples desenho, ou algo de maior magnitude, como fachadas de lojas de skate e de roupas na temática *streetwear*. A partir de sua crescente trajetória na prática do grafite, e consequentemente a partir dos *tramos* que passou a receber e realizar, Peruk recebeu o convite de Jackson Brum para trabalhar com ele, que viu no rapaz um potencial para trabalhar conjuntamente em seu Studio de Design Gráfico. Do trabalho mais técnico que passou a desenvolver com Jackson, Peruk passou a investir em sua formação enquanto Designer Gráfico, realizando seus estudos na UniRitter:

“... a gente começou a pintar bastante, comecei a pintar mais, caprichar mais, desenvolver bastante, e agora eu sou estudante de Design Gráfico, na UniRitter, e tô trabalhando no estúdio do Jackson Brum, tanto na parte do grafite quando na parte do design também”.

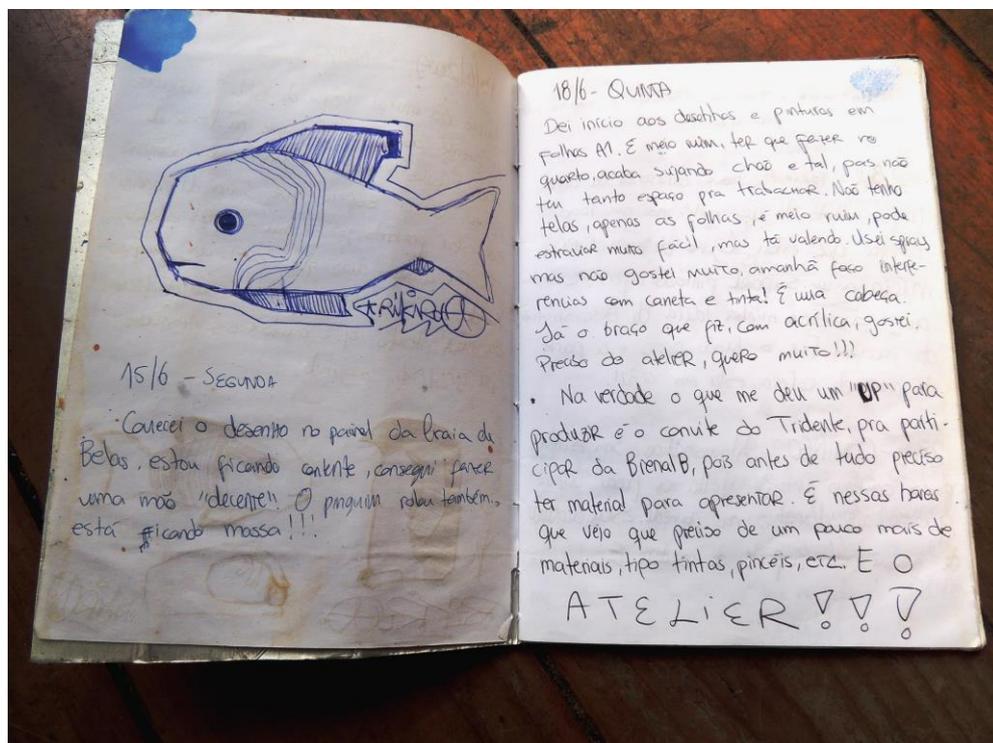
Seu projeto de pintar na rua, todavia, nem por isso se justifica somente na ideia de criar uma carreira. Como ele mesmo diz: “não é algo que eu tô fazendo visando só ‘ah, eu vou trabalhar com isso pra ganhar dinheiro’. Não, isso é consequência do trabalho que o cara faz, *tá ligado*, mas é isso aí”. Se vê, então, dedicando-se cada vez mais ao grafite, pintando, fazendo tela e estudando na área do design também mas, antes de tudo, estando presente na rua e pintando. Assim, *entre o skate, o grafite e o design gráfico*, Peruk iniciou sua trajetória e passou a delinear uma carreira criativa no universo artístico de Porto Alegre, realizando trabalhos a partir de sua experiência na rua e expondo trabalhos em galerias da cidade²².

Rikardo, por sua vez, também sempre quis ser reconhecido pelo que faz na rua; “pintar na rua, arrumar meu espaço!”. Encarando o grafite como forma de se expressar e de ser visto e reconhecido, Rikardo se empenhou, ao longo de sua trajetória, a elaborar seu estilo único de

²¹ Por andar muito de Skate, Peruk costumeiramente *rodava* por todos os espaços da comunidade e se deparava com as produções de Jackson e da *Zombando*.

²² Peruk passou a ser convidado, recentemente, a expor trabalhos em galerias e espaços artísticos de Porto Alegre. Uma em especial foi a Graffiti Indoor, na associação Chico Lisboa, que expôs junto de Athos, Rikardo, Trampo e Tridente, e que tive oportunidade de acompanhá-los.

pintura. No começo de sua jornada, conta que geralmente pegava *tramos* de pintura nem tanto pelo dinheiro, “que na maioria das vezes não vinha”, mas para sobrar material e poder não só pintar mais na rua, para ter seu nome reconhecido, mas também para desenvolver suas habilidades e elaborar novos estilos. Com o avanço de suas técnicas, motivado especialmente por grafitar mais e mais nas ruas, passou a pegar *tramos* um pouco maiores, tais como pinturas internas em quartos de crianças, fachadas de estabelecimentos (bares, armazéns, mercadinhos e lojinhas), e a também cobrar mais pelos serviços, visto que já tinha adquirido certa reputação nos bairros²³ onde grafitava. Tal como um ciclo: sai pra rua e grafita; é visto e reconhecido; passa a ser contratado para realizar alguma pintura; volta para a rua grafitar.



Caderno de anotações de Rikardo. “Dei início aos desenhos e pinturas em folhas A1. É meio ruim, ter que fazer no quarto, acaba sujando chão e tal, pois não tenho tanto espaço para trabalhar. Não tenho telas, apenas as folhas, é meio ruim, pode extraviar muito fácil, mas tá valendo. Usei spray mas não gostei muito, amanhã faço interferências com caneta e tinta! É uma cabeça. Já o braço que fiz, com acrílica, gostei. Preciso do atelier, quero muito!!! Na verdade, o que me deu um “up” para produzir é o convite do tridente, pra participar da Bienal B, pois antes de tudo preciso ter material para apresentar. É nessas horas que vejo que preciso de um pouco mais de materiais, tipo tintas, pincéis, etc. E O ATELIER!!!”

Posteriormente, fora também reconhecido por Jackson e passou a realizar *tramos* comerciais com ele, pois percebeu que Rikardo, conforme conta, “em primeiro lugar, *tava na rua*, e em segundo lugar, que tinha um *trabalho autoral* bem definido e coeso”. Sua entrada

²³ Como mencionado anteriormente, Rikardo geralmente costuma pintar em seu *pedaço*, quer seja, a Zona Sul de Porto Alegre, mais especificamente os bairros Lomba do Pinheiro e Restinga.

no curso de Artes Visuais da ULBRA²⁴, em 2008, também foi um fator importante para sua percepção do mundo artístico, o que o motivou a estabelecer cada vez mais uma marca original e autoral em seu modo de pintar. A partir dessa experiência, Rikardo conta que “passou a ver o grafite com outros olhos, que poderia ter uma carreira não como grafiteiro, mas como artista, fazendo um *trampo* mais elaborado e pensando num trabalho mais autoral”.

A partir da sua formação em Artes visuais, em complemento à sua *formação da rua*, quer seja, no grafite, Rikardo passou também a vislumbrar uma carreira não só vendendo pinturas, mas também a alavancando sua trajetória no ramo educacional. Um episódio bem memorável dessa guinada à educação, e que Rikardo lembra com saudosismo, foi quando estava realizando um grafite num imóvel abandonado e acabou sendo pego “em flagrante” pela Guarda Municipal de Porto Alegre, que o levou à delegacia para registrar Boletim de Ocorrência. Na saída, conta que sugeriram a ele - como tinha formação acadêmica - “parar de se arriscar pintando na rua e fazer um concurso público de professor”. Rikardo até hoje brinca com isso: disse que consentiu com a sugestão dos policiais para sair da delegacia o mais rápido possível. O interessante é que, conforme o tempo ia passando, Rikardo relata que passou a perceber que poderia usar sua experiência *na* e *da* rua, a partir do grafite, como ferramenta na formação educacional dos mais jovens. Passou a ver-se, assim, como *arte-educador*, que aglutinava toda sua formação, todo seu *saber-fazer*, por assim dizer: o artista, o grafiteiro e o educador. Resume, assim, sua trajetória:

“Eu tô aí há 10 anos pintando sem parar, e atualmente a minha profissão é Professor de Artes. Gostaria de trabalhar só com arte, quem não gostaria, mas meu foco é educação, sou professor, e consequentemente também trabalho com arte”.

As motivações destes atores em alavancar suas carreiras podem ligar-se ao que Gilberto Velho chamou de *projeto* em sociedades complexas. Das *trajetórias* próprias de cada indivíduo, dos seus sentidos, seus ritmos e suas direções, importante seria não só extrair consequências como também procurar perceber essas trajetórias enquanto expressão de um *projeto*. Nas palavras do autor (1981, p. 106), a trajetória, por si só, teria um poder explicativo, “mas deveria ser dimensionada e relativizada com tentativa de perceber o que possibilitou essa trajetória partilhar e não outra. É aí que parece que a noção de projeto poderia ser útil”. A noção de *projeto* a que Gilberto Velho se refere procura dar conta da

²⁴ Universidade Luterana do Brasil.

margem relativa de escolha que indivíduos e grupos têm em determinado momento histórico de uma sociedade, sendo o *campo de possibilidades*, como dimensão sociocultural, o espaço apropriado para a formulação e a implementação de projetos. Inspirado na contribuição de Alfred Schutz, que por *projeto* entendia conduta organizada para atingir fins específicos, seja ela consciente ou até inconsciente, Velho (2013, p. 65) avança numa definição mais abrangente considerando a escolha individual não apenas como uma categoria residual de explicação sociológica, mas também como elemento decisivo para a compreensão de processos globais de transformação da sociedade, se aliando a uma tentativa de dar sentido ou coerência a uma experiência fragmentadora, sendo este “instrumento básico de negociação da realidade com outros atores, indivíduos ou coletivos” (Ibid., p. 67). Em vista das contribuições de Gilberto Velho, podemos interpretar que, a partir de projetos mais ou menos conscientes, impulsionados por sua prática *na e da* rua, o grafite – uma que pode assumir inclusive um caráter muitas vezes subversivo, transgressor e até ilegal -, Jackson, Peruk e Rikardo alavancaram suas trajetórias no campo de possibilidades que Porto Alegre os dispôs, construindo carreiras criativas no universo artístico desta metrópole, tencionando as fronteiras do que comumente se entende por legal e ilegal.

Um manifesto pelo grafite enquanto prática cultural

Apesar destes atores utilizarem o grafite como alavanca para desenvolverem suas carreiras artísticas na cidade, uma preocupação sempre permeou seus relatos: a necessidade crescente de encarar o grafite enquanto *cultura*, enquanto prática cultural. Os relatos de Rikardo e de Jackson, respectivamente, exemplificam bem essa questão:

“O grafite pra mim é um hobby, de vir aqui pintar, me sentir bem, tirar foto, compartilhar com os amigos. É isso, é uma cultura que a gente vivencia”.

“Pra ser grafiteiro, tem que ter vinculação com a rua, com a cultura, com uma vivência. Não é porque tu sai da academia e aprende a usar uma lata de spray que tu pode dizer que tá vendendo um grafite. É muito maior do que isso. O grafite pode ser o que me possibilitou estar ali, do grafiteiro trabalhando, mas se tão me pagando, vira um produto, não mais um grafite”

Esse tipo de movimento pode encontrar amparo no que Terence Turner entende como antropologia da cultura *das* culturas. A autora discorre (apud SAHLINS, 1997, p. 136) sobre o processo recente de apropriação do termo cultura nas diversas comunidades e de um crescente renascimento das tradições das *tribos*, principalmente pelos mais jovens. A partir dessa nova perspectiva, as pessoas tendem a se apropriarem das culturas que acreditam fazer parte, e a participar de uma busca pela libertação das imposições por parte de outras culturas (principalmente capitalistas) e pela restauração de uma historicidade de suas tradições. Não se trata de uma volta pura e simples às origens, mas de resgatar as bases culturais e ao mesmo tempo manter e expandir o acesso às inovações tecnológicas, ou seja, os benefícios obtidos através dos bens materiais do sistema econômico mundial. Ora, esse tipo de perspectiva vai de encontro, em grande parte, com os relatos que destaquei anteriormente. Através de uma (re)apropriação do termo cultura, estes atores valorizam suas práticas, estas da ordem do *cultural*, com códigos de conduta próprios, preocupados assim com uma possível perda de identidade em vista das frequentes transformações que permeiam o universo das artes urbanas – transformações estas, na maior parte das vezes, ligadas à ordem mercantilista.

Por cultura aqui não pensaríamos, todavia, numa noção inerte e imutável. Como observa Ruth Cardoso (2011, p. 132), para uma pesquisa em contexto urbano (e eu acrescentaria não só neste contexto), necessário seria “adotar não um conceito de cultura que descreve um sistema estático, mas uma postura que possibilite vê-la como uma linguagem sempre refeita para permitir a comunicação dentro de um sistema completo”. Ou então como Agier (2011), que propõe observarmos as questões “culturais” a partir de um enfoque situacional e reticular, findando a não reprodução de concepções exóticas e essencializadas dos fenômenos observados.

Rikardo constantemente alerta que tenta “vender o *trampo*, e não grafite”. Peruk também sugere que vende, “no máximo, um *trampo* comercial com técnica de grafite”. É recorrente a impressão de que estes atores não buscam vender uma prática; esta é muito mais importante para eles, é de outra ordem: do vivenciado, do praticado, do compartilhado. É constitutivo de suas identidades. Esse tipo de relato provoca uma ruptura se considerarmos os debates mais recentes a cerca da artificialização e da legitimação do qual o grafite está sendo imbuído. No capítulo a seguir, introduzo uma reflexão mais detalhada a respeito destes processos.

Capítulo 4: Discussões globais à guisa de processos locais

As manifestações pictóricas e visuais nas cidades estão, pouco a pouco, explodindo nos mais diversos locais do mundo e gerando cada vez mais abertura a artistas de todo o globo, que por tal se aventuram nas oportunidades que surgem e trilham seus caminhos pelas diversas esferas, pelas mais múltiplas “tramas” que envolvem o mundo das artes (BECKER, 1982), alavancando seus mais variados projetos e fazendo eclodir, por fim, um nicho de análise cada vez mais complexo. O universo das artes urbanas aparenta estar se expandindo conjuntamente na medida explodem festivais de grafite e de *street art* por todo lugar, e no Brasil não é diferente; grandes murais (medianearas) começam a aparecer nas grandes cidades; projetos de grafite *legalizado* suscitam nas esferas público-privadas. Essa crescente expansão acabou acarretando, segundo Campos (2015), que novos atores pudessem inserir-se na comunidade de arte urbana, tais como curadores de arte, galeristas e administrações públicas engajadas em promulgar as artes de rua. Este cenário de crescente aceitação, entretanto, nem sempre é o que impera. Se por um lado há fomento e estímulo financeiro, por outro estas formas de manifestações plurais e populares ainda encontram certa renitência. O caso de São Paulo (Brasil) é um exemplo claro disso: a mando do então prefeito da capital paulista, João Dória, centenas de pixos e grafites foram apagados e pintados por cima com tinta cinza, o que acabou levando o nome, ironicamente, de projeto Cidade Linda²⁵.

O grafite, em suas particularidades, também se encontra no meio de todo esse processo: ao mesmo tempo que, historicamente, viveu da transgressão e embate direto com os órgãos de regulamentação estatais (CAMPOS, 2007), no caso brasileiro de maneira bem clara, onde há um projeto de lei que visa o combate a este tipo de manifestação²⁶, atualmente, através de uma “reconversão do olhar sobre o *graffiti*” (Ibid., p. 318), alça amparo para além de sua *comunidade de pertença*, a das artes urbanas. Como bem analisa Aguiar de Souza (2009; 2013), acabamos por enxergar, atualmente, uma realidade onde esta manifestação, tradicionalmente taxada como desviante e poluidora, agora recebe a alcunha de atividade artística consolidada e legitimada, com um mercado de colecionadores, exposições, fóruns,

²⁵ O projeto promulgado por Dória gerou um enorme movimento de retaliação por parte da comunidade de arte urbana. Ver mais em: <https://veja.abril.com.br/politica/sob-doria-grafites-sao-apagados-por-tinta-cinza-em-avenida-de-sp/>.

²⁶ O artigo de lei nº 9.605, da Constituição Federal brasileira, estabelece que grafitar em locais públicos e ambientes privados sem consentimento é crime passível de penalização e multa.

galerias e espaço em museus, além de uma ampla utilização na decoração de interiores de ambientes privados, na publicidade e na moda.

Legitimação e Artificação: o grafite no centro do debate

As experiências de legalização das artes que são feitas nas ruas têm se manifestado de formas plurais em metrópoles como Porto Alegre. Na tentativa de compreender melhor essas experiências, acompanhei, de forma mais direta, duas demonstrações deste processo nesta metrópole, que estão vinculados aos “usos do grafite” pela chamada Economia Criativa e pelos museus da cidade, destacando o Projeto ZIS Grafite e a exposição “Utopias”, do artista urbano Celo Pax. Nestas experiências, a tentativa foi de evidenciar *dinâmicas de legalização* das artes que são feitas nas ruas de Porto Alegre por parte de duas grandes instituições: o Museu da Eletricidade do Rio Grande do Sul, situado no Centro Cultural CEEE – Erico Veríssimo, figura tradicional de propagação de produções artísticas na cidade; e o Estado, na perspectiva de um investimento público (Lei de Incentivo à Cultura), para um projeto de grafite *legalizado* que tinha como propósito-mor criar um percurso turístico de arte aberta na supracitada cidade.

O esforço de pesquisa empreendido culminou na produção de um artigo (2018), em parceria com José Luís Abalos Junior, intitulado *Grafite e práticas de legalização: artificação e mediação em expressões artísticas urbanas em Porto Alegre/RS*, publicado na Revista PROA. Não cabe aqui retomar tudo que foi discutido, mas sim pontuar algumas questões fundamentais.

No que se refere à experiência dos museus, destacamos a inovadora proposta de Verônica Mattos, curadora e gestora do Centro Cultural CEEE – Érico Veríssimo, que abriu o espaço museológico para a comunidade de arte urbana porto-alegrense. Uma exposição em específico chamou nossa atenção: a do artista urbano Celo Pax, conhecido grafiteiro da cidade. Entrevistamos Verônica na curiosidade de desvendar quais foram as motivações e aspirações que levaram àquela exposição; um grafiteiro no museu. Verônica argumentou que, no momento que foi incumbida de gerir o Centro Cultural CEEE, reivindicou para aquele local “não ser o espaço mais badalado nem o espaço mais comentado, mas sim o mais democrático”, privilegiando assim que, por meio de formulários online, jovens e emergentes

artistas também pudessem ter acesso às salas e aos espaços institucionalizados fornecidos pelo Museu da Eletricidade do Rio Grande do Sul, situado neste centro cultural. Este é um modo bastante inovador de encarar as artes urbanas, artes das ruas, como produções artísticas igualmente valorosas e benquistas. Um relato perspicaz de Verônica bem representa este cenário:

“O artista urbano tenta trazer mais a cidade pra dentro da exposição, ele quer ele faz questão de lembrar onde surge o trabalho dele, de que forma surge, qual o objetivo... o processo dele é tão natural que muita pouca coisa é planejada... e é aqui que o formal do espaço, *do museu*, encontra o informal da rua”.

Sobre o projeto ZIS grafite, destacamos o investimento público para um projeto com arte urbana. O ZIS grafite foi projetado para ser um percurso cultural aberto, situado no Quarto Distrito porto-alegrense, cujo foco era contar uma estória - provocando a reflexão acerca da degradação ambiental - através de seis quadros grafitados em uma série de imóveis inventariados pelo patrimônio histórico e pontos de referência para os moradores dos bairros Independência, Floresta e São João. Nessa medida, através do papel da curadora do projeto, Clara Freund²⁷, o ZIS Grafite pode contar com investimentos tanto da iniciativa privada, da parceria com a empresa CLARO/NET, quanto também da iniciativa pública, por meio da Lei de Incentivo à Cultura²⁸. Este projeto se propôs, assim, a criar percursos turísticos



Pintura de Binho Ribeiro - Circuito ZIS Grafite

pela cidade, vendo o grafite, nas palavras de Clara, curadora do projeto, “como uma forma de gerar renda para aquela região e atrair o olhar do público para a arte do grafite”, caracterizando o grafite, assim, como agente na transformação de paisagens.

²⁷ Entrevistei Clara Freund, via Skype, no dia 20/06/2017, para compreender um pouco mais do fundamental papel que exerceu para a elaboração e execução do projeto ZIS Grafite.

²⁸ O projeto foi gestado a partir da organização da Virada Sustentável de 2017, na qual o Paralelo Vivo (grupo que Clara fazia parte) se inscreveu para participar do concurso denominado Boas Ideias de Sustentabilidade, que tinha por interesse alavancar projetos *sustentáveis* em Porto Alegre, e uma das ideias era promover atividades e oficinas de melhoria dos bairros através do grafite. Por fim, o financiamento se deu pela Lei de Incentivo à Cultura, juntamente com patrocínio da Claro/Net.

Celo Pax²⁹, 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 pela linha tênue do que é considerado legal e do que é ilegal, e importante interlocutor no que tange à arte urbana em Porto Alegre, ratifica 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”.

Como adverte Celo Pax: há de existir um diálogo e um respeito pelas coisas. André Venzon, proeminente curador artístico e mediador cultural de Porto Alegre, e que participou da avaliação na Comissão de Patrimônio Histórico da cidade para a captação de recursos para o projeto ZIS Grafite, por meio da Lei de Incentivo à Cultura, e que tive a oportunidade de entrevistar³⁰, também ratifica essa preocupação de Celo:

“Estes estabelecimentos privados, em sua maioria, usam a arte do grafite para estampar uma marca e para 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 já 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”.

A fala de Venzon nos leva a problematizar a afirmação de que o grafite está sendo, de fato, legitimado pelas mais diversas instâncias institucionais, sejam elas públicas ou privadas. Se o grafite está borrando a fronteira do que é considerado legal e do que é ilegal na medida que está sendo aceito não só pela comunidade de arte urbana, mas também por colecionadores

²⁹ Com Celo Pax estabeleci contato nas mais diversas modalidades: acompanhei a abertura de sua exposição denominada Utopias, no Centro Cultural CEEE – Erico Veríssimo, onde colhi alguns relatos seus; conversamos, também, em eventos destinados à street art porto-alegrense; e, por último, tive contato com algumas de suas colocações por meio de uma decupagem da entrevista cedida, pelo supracitado artista, à dois de meus colegas de pesquisa, Jose Luis Abalos Junior e Fabrício Barreto.

³⁰ Entrevista concedida a mim e a Jose Luis Abalos Junior, no dia 28/08/2017, no atelier de André Venzon.

e compradores privados, e por órgãos públicos estatais, ganhando o aval de um produto legalizado, o mesmo não acontece com a equivalente fluidez quando falamos da legitimação. Legitimação implicaria, indo de encontro ao manifesto de André Venzon, no reconhecimento e na valorização dos processos que geraram aquele grafite na cidade, *legitimando a ação*. Aqueles que legalizam podem ser os sujeitos que adquirem um produto, que reconhecem a qualidade estética de uma produção destes grafiteiros, por exemplo. Já a consciência da importância da *centralidade da rua* na produção do grafite ocasionaria, nesse caso, legitimação – “estar na rua e ter o entendimento”, como profere Jackson Brum. Retomemos aqui a experiência de Rikardo e Peruk na Restinga. Numa prática que permeia suas rotinas, negociando espaços para pintura e trabalhos comerciais com contratantes diretamente na rua, estes atores evidenciam uma outra lógica de assimilação: não só o grafite é aceito, legalizado, como também é incentivado e influenciado pelas pessoas da comunidade. O grafite é, assim, legitimado enquanto prática, não apenas como um produto final.

O que levou o grafite a ser legalizado e legitimado em certos meios e em outros não, todavia, ainda é uma incógnita difícil de ser solucionada e que carece de abordagens localmente situadas para um avanço progressivo e significativo para seu entendimento. Se em algumas esferas o grafite encontrou amparo institucional, noutras ele ainda é encarado como uma atividade desviante (Becker, 2008[1963]; Velho, 1985), continua ainda a abarcar esse ideal mais negligenciado. Outra fala de Celo Pax retrata bem essa questão colocada:

“Um dos bagulhos que acho mais louco no grafite é que da noite pro dia tu pode estar aqui pintando para um grande empreendedor rico da vida, por que 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”.

Roberta Shapiro e Nathalie Heinich, sociólogas francesas que formulam estudos no campo das artes, refletem que um dos fatores possíveis para esse tipo de aproximação do grafite com as instâncias institucionais se deu pela via da *artificalização*. Para estas autoras, o século XX teria por característica um constante processo de absorção de novas formas de arte, não havendo mais um cânone único de regulação, que seria a Academia, mas agora também o

público, os jornalistas, os livros, os colecionadores, diretores de galerias, festivais, administrações públicas, quer seja, outros empreendedores de arte que chegam para questionar e colocar em cheque as tradicionais categorias e oferecer novos espaços nessa área. O conceito de artificação elaborado por estas autoras leva em conta componentes e dinâmicas diversos na transição do não-arte para arte. Essa transformação consiste em um processo social complexo da transfiguração das pessoas, das coisas e das práticas, levando atores sociais passarem a legitimar como arte alguma produção ou atividade que, antes, não era considerada como tal. Nessa análise, o grafite também teria se tornado mais refinado,

tendo ao mesmo tempo um maior alcance sociodemográfico do que tinha no início, além de ter envolvido uma gama de instituições no mundo da arte, como galerias, museus e editoras. Em todos esses casos, a artificação coincide com a elevação social, a sofisticação e a maioria, tanto dos produtores quanto dos consumidores, a individualização da produção e o advento do autor. As obras são avaliadas em termos de critérios objetivos de “beleza”, e não somente em termos do prazer subjetivo que proporcionam, e isso forma a base para uma nova experiência nessas esferas: a apreciação estética (SHAPIRO & HEINICH, 2013, p. 21).

Ainda que estes novos empreendedores de arte apareçam para questionar as tradicionais categorias do que é ou não é considerado como arte, e de impor um novo olhar a esse tipo de manifestação, este processo não é aceito de forma consensual entre os praticantes do grafite a quem tive acesso, estes preocupados em preservar o caráter identitário de sua prática. Uma fala de Rikardo nos leva a questionar o ponto de vista defendido pelas autoras:

“Pra ser grafite tem que tá na rua, não é só chegar, pintar e dizer: ‘ah, sou grafiteiro’. Tem toda uma cultura envolvida. [...] No momento que tão te pagando, até pra fazer um trabalho teu, mas tão te pagando, o cliente quer aquilo né. [...] Ele tá te pedindo, ele tá te pagando, vira um *produto*. Então eu não gosto de dizer que vendo um grafite, assim, mas sim uma pintura, um mural, uma pintura comercial com técnicas de grafite. Tento não usar o termo grafite, porque o grafite pra mim é isso, chegar na rua, fazer o que tu quer, com ou sem autorização, e ir embora feliz porque tu fez o que tu quis”.

Essa preocupação de Rikardo é partilhada também por Amaro Abreu, emergente artista urbano de Porto Alegre. Numa conversa que tivemos durante o encontro *Arte Urbana e os*

*mecanismos de legitimação*³¹, que aconteceu no Instituto de Artes (IA) da UFRGS, no dia 30 de agosto do presente ano, Amaro também demonstrou certo incômodo com as investidas mercantis que estão cada vez mais comuns aos artefatos das *urban arts* porto-alegrenses. Para ele, não só o grafiteiro mas também todo artista de rua tem de ter sensibilidade e tomar cuidado quando se associa a um empreendimento o qual foi pago para realizar, mas que pode ocasionar, além da perda de identidade, em última medida também gentrificação³², sob pena da arte de rua perder seu caráter primordial: o popular.

Ao final, uma pergunta emerge: no fim das contas, é o grafite que está sendo artificado? Minha experiência etnográfica tende a apontar para uma resignificação (ou até uma transfiguração) das produções destes atores quando visam atender uma demanda “artística” e/ou “comercial”; tentam afastar, dentro do possível, suas produções comissionadas das suas práticas urbanas, da rua, que visam o prazer subjetivo. Peruk costuma dizer que vende, “no máximo, uma pintura comercial com técnicas de grafite”. Celopax constantemente profere: “o que eu faço lá no museu não é grafite. Grafite eu faço com o que sobra desse trabalho; pego as tintas, a minha bicicleta e vou lá pra Zona Sul pintar”. E vai além: para ele, essas próprias instâncias legitimadoras e legalizadoras, na figura do museu, por exemplo, não dão espaço para o grafite de rua tradicional, “de letra”; procuram privilegiar os desenhos conceituados, aquele que o “advento do autor” aparece em demasia. Amaro também revela que ter um “conceito de pintura” abriu portas para ele. Sugere-se, a cargo destes depoimentos, que uma suposta artificação do grafite estaria ligada muito mais à *elaboração* pictórica, passando por uma *sofisticação* do traço e a adequação a um “conceito”; estaria ligada ao produto final e não ao processo que gerou aquele tipo de manifestação.

Ricardo Campos (2007, p. 18) considera basilar entender o grafite “simultaneamente enquanto *prática social, cultura e artefato cultural*”. Enquanto às duas primeiras geralmente

³¹ O evento tinha como objetivo estabelecer uma discussão focada na análise sobre a legitimação do movimento das artes urbanas em vista do sistema das artes tradicionais.

³² Casos emblemáticos como o Beco do Batman, em São Paulo (BR), e o Wynwood Walls, em Miami (EUA), em que o grafite foi utilizado como agente de “revitalização” de certos espaços. Esse tipo de movimento encontrou uma situação-problema na medida que, a partir de uma tentativa de *valorização estética* dessas localidades a cargo do grafite e da arte de rua, os antigos residentes começaram a enfrentar problemas para continuar habitando nesses locais, muito por conta da especulação imobiliária que centrou atenção nessas regiões. Chegaram *pubs* e *bistrôs gourmets*, saíram bares e pequenos armazéns; chegaram prédios planejados e reformas urbanistas, saíram casas pequenas e ruas estreitas, *praticadas* por moradores antigos e identificados com aqueles locais, agora muito dispendiosos para suas condições financeiras. O grafite, nesse sentido, acabou se estabelecendo como um agente de transformação do espaço, um vetor da revitalização, uma revitalização que se propôs a *tornar a dar vida* locais que, talvez, nunca deixaram pulsar vida. Refletir sobre o que esses grandes projetos de arte urbana impactam na vida das pessoas é uma tarefa latente e que merece ser melhor perscrutada.

remete-se ao contexto social e cultural do grafite, representando um laço social e uma prática que ligam atores de todo tipo a uma cultura, à terceira pode corresponder aos artefatos produzidos pelos atores desta *cultura*: uma peça desenhada e carregada de significado pintada num suporte qualquer da urbe. Me parece que esta última é a faceta que acaba sendo privilegiada quando encaramos o comissionamento entorno do grafite, que se transfigura, assim, em artefato artístico com valor econômico. O grafite, legitimado enquanto obra para apreciação estética, enquanto *artefato*, encontraria ainda sérias dificuldades e restrições para uma legitimação do *saber-fazer* na urbe enquanto *prática do espaço*, nos termos de Michel De Certeau (2008), que como práticas entende por *maneiras de fazer* o cotidiano³³.

A cargo da preocupação dos praticantes do grafite sobre uma possível perda do propósito e do caráter identitário no interior de sua *cultura*, propensos a defender suas práticas e seus códigos característicos, penso que esse tipo de movimento poderia caracterizar, inclusive, um emergente processo inverso à perspectiva que considera que o grafite está sendo artificado, portanto *sofisticado* e transformado em bem de valor artístico e econômico: um processo de “des-artificalização”, quer seja, de uma luta pela manutenção da prática enquanto *cultura*, enquanto laço que os mantém coletivamente afeiçãoados por um propósito – a prática do grafite. Todavia, é claro que este é um processo complexo e merece maior atenção. Grafiteiros do mundo todo vendem seus trabalhos como um “grafite” e não tem problema algum com isso. Trampo é um exemplo muito significativo desse cenário. Um dos precursores e mais proeminentes grafiteiros de Porto Alegre, também incentivador da prática do grafite como equalizador de projetos sociais³⁴, nunca sentiu maior incômodo em utilizar-se destas terminologias – de vender uma pintura de grafite - pois globalmente, segundo ele, “esse era o caminho que as coisas estavam tomando³⁵”. Contrapor essas narrativas localmente situadas, deste modo, pode nos ajudar a entender processos locais, da ordem do *micro*, mas também globais, da ordem do *macro*, exacerbando o profícuo papel da etnografia em nosso campo de conhecimento científico.

³³ Produzido histórica, social e temporalmente por meio de tecnologias do agir que configuram estratégias ou táticas.

³⁴ Trampo fora *oficineiro* da secretaria de Descentralização da Cultura, anteriormente mencionada.

³⁵ Relato que me confidenciou numa das diversas oportunidades que nos encontramos em Porto Alegre. Um encontro bastante significativo fora durante a abertura da exposição coletiva Graffiti Indoor, exibida na Associação Chico Lisboa, no dia 14/08/2018, onde dialogamos com maior afinco.

Considerações finais

O grafite e, de modo geral, as artes urbanas aparecem como uma temática muito frutífera para os estudos antropológicos *das* e *nas* cidades, uma vez que relega à urbe uma dimensão central na discussão: os sujeitos grafiteiros realizam suas práticas no meio urbano, e se apropriam dele para alavancar seus projetos pessoais; projetos estes que muitas vezes estão ligados ao campo de possibilidades (VELHO, 2013) nos espaços urbanos praticados (DE CERTEAU, 2008).

A análise que aqui empreendi, nessa perspectiva, tencionou algumas questões: num primeiro momento, através da abordagem de uma etnografia da duração, busquei elencar narrativas biográficas, trajetórias e projetos de carreira de Rikardo, Peruk e Jackson Brum, identificando como estes sujeitos, interlocutores de minha pesquisa, iniciaram sua prática do grafite nas ruas de Porto Alegre. Através do exercício de uma etnografia de rua, aliado de uma etnografia urbana, pude investigar sobre as práticas características que estes atores realizam na cidade, e de como estes sujeitos se organizam, interagem e formam vínculos afetivos a partir do grafite. Esse tipo de abordagem me permitiu encarar o grafite como uma prática característica do espaço urbano, uma prática que os possibilitou desenvolverem carreiras criativas a partir de uma “autopromoção” nas ruas, evidenciando o importante papel que a antropologia *da* e *na* cidade exerce na construção do conhecimento: nessa perspectiva, a Cidade, esta com C maior, ganha profundo destaque, passando a se constituir no contexto no qual se desenvolvem os mais variados processos e fenômenos sociais. Num segundo momento, centrando análise nos processos de legitimação e artificação dos quais o grafite se vê imbuído, tencionei o debate, referente a processos mais gerais, à guisa dos relatos localmente situados que coletei em minhas incursões a campo. Essa abordagem permitiu-me questionar e problematizar estes processos engendrados como mais globais, possibilitando, se não gerar novas respostas, ao menos induzir a novos questionamentos.

Considero, por fim, que as dinâmicas e caminhos de legalização e legitimação das artes que são feitas nas ruas não são estanques, como se pode notar nas experiências que trouxe no decorrer do presente trabalho. Diversas são as possibilidades em que elas podem ocorrer, e igualmente diversos são níveis que ela pode atingir. Em alguns casos o processo de legalização pode aparecer em maior evidência, envolvendo instâncias que há não muito tempo estimulavam (e ainda estimulam) o combate a esse tipo de manifestação, como é a questão de um investimento público em grafite, do projeto ZIS Grafite. O artigo de lei nº 9.605, da

Constituição Federal brasileira, sempre tratou de punir esse tipo de manifestação de rua. Em outros casos, todavia, pode ser fluida e até informal, onde a legalização já atinge uma legitimidade do fazer, como é a rotina dos rapazes Rikardo e Peruk na Restinga, dialogando com simpatizantes e possíveis contratantes diretamente na rua, numa prática que permeia suas rotinas. Assim, cabe a nós, antropólogos e antropólogas, analisarmos etnograficamente as dinâmicas dos processos legalização, de legitimação e de artificação dos quais o grafite e, de modo geral, as artes que são feitas nas ruas estão sendo imbuídas, e entendermos a abertura tanto das pessoas quanto das instâncias públicas e privadas frente a essa demanda que parte das cidades.

Referências Bibliográficas

ABALOS JUNIOR, Jose Luis; CABREIRA, Leonardo Palhano. “Grafite e Práticas de legalização: artificação e mediação em expressões artísticas urbanas em Porto Alegre/RS”. In: PROA - revista de antropologia e arte, v.2, n. 7. Campinas, jul-dez, 2017, p. 12-24.

AGIER, Michel. Antropologia da cidade. Lugares, situações, movimentos. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.

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.

_____. O Olho ocidental e o gosto: uma leitura sociológica do processo de legitimação do grafite como expressão artística no Brasil. Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Estudos Sociais e Políticos. Rio de Janeiro, p. 210. 2013.

BARRETO, Fabrício. A cidade e seus graffiti: uma etnografia de rua na região portuária da cidade de Pelotas/RS. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, 2018.

BATESON, Gregory. Naven: um exame dos problemas sugeridos por um relato compósito da cultura de uma tribo da Nova Guiné, desenhado a partir de três perspectivas. São Paulo: EDUSP, 2008 [1936].

BAUDELAIRE, Charles. As flores do mal. [Ed. especial]. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BECKER, Howard S. Art worlds. Berkeley: University of California Press, c1982.

_____. Explorando a Sociedade Fotograficamente. Rio de Janeiro, Cadernos de Antropologia e Imagem. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, n°2, 1996, pp 95-97.

_____. Outsiders: estudos de sociologia dodesvio. Rio de Janeiro: Zahar, 2008 [1963].

BENJAMIN, Walter. O Flâneur. In: Walter Benjamin: Obras escolhidas. São Paulo: Editora Brasiliense, v.3, 1989.

CAMPOS, Ricardo. Pintando a cidade: uma abordagem antropológica ao graffiti urbano. Doutorado em Antropologia – Especialidade Antropologia Visual, Universidade Aberta, 2007.

_____. Entre as luzes e as sombras da cidade: visibilidade e invisibilidade no graffiti. Etnográfica [Online], vol. 13 (1) | 2009.

____. Imagem e tecnologias visuais em pesquisa social: tendências e desafios. CEMRI, Universidade Aberta, 2011, Lisboa, Portugal.

____. A arte urbana enquanto “Outro”. VÍRUS, São Carlos no. 9 [online], 2013. Disponível em: <http://www.nomads.usp.br/virus/_virus09/secs/carpet/virus_09_carpet_44_pt.pdf>. [Acessado em: 03/03/2018].

____. “TransUrbArts” - Emergent Urban Arts in Lusophone Contexts (2017-2021). Portugal, 2015.

____. Arte urbana enquanto património das cidades. CICS.Nova, NOVA FCSH, 2017. Lisboa, Portugal.

CARDOSO, Ruth. Ruth Cardoso: obra reunida. Org: Teresa Pires do Rio Caldeira. São Paulo: Mameluco, 2011.

COSTA JÚNIOR, Hely Geraldo. Da transgressão ao controle: uma análise dos grafites do muro do Jockey Clube no Rio de Janeiro. Cadernos de Arte e Antropologia, Vol. 6, No. 2 | 2017, Publicado el 01 octubre 2017, consultado el 03 marzo 2018. Disponível em: <http://journals.openedition.org/cadernosaa/1289>; DOI : 10.4000/cadernosaa.12892017.

DANTAS, Rodrigo Nathan Romanus. Traçados, Cores e Riscos: etnografia de uma cidade redesenhada pela pichação/graffiti. Trabalho de conclusão apresentado ao Curso de Mestrado em Ciências Sociais, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), 2018.

DE CERTEAU, Michel. A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

DIAS, Fadil Lira. Sociabilidade na Metrópole: as reflexões de Georg Simmel. Laboratório Didático – USP ensina Sociologia. 1º semestre 2012. Disponível em: <http://www.ensinosociologia.fflch.usp.br/sites/ensinosociologia.fflch.usp.br/files/2012-1-Fadil%20Lira-sociabilidade-1-texto.pdf>

ECKERT, Cornelia e ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. Etnografia de Rua: estudo de Antropologia Urbana. Iluminuras: série de publicações eletrônicas do Banco de Imagens e Efeitos Visuais, LAS, PPGAS, IFCH e ILEA, UFRGS. Porto Alegre, n. 7 (2003) 22 p.

____. Antropologia da e na cidade, interpretação sobre as formas da vida urbana. Porto Alegre: Marcavizual, 2013a, 304 p.

____. Etnografia da duração: antropologia das memórias coletivas em coleções etnográficas. Porto Alegre: Marcavizual, 2013b.

____. A preeminência da imagem e do imaginário nos jogos da memória coletiva em coleções etnográficas. Brasília: ABA, 2015, 196 p.

FOOTE WHYTE, William. Sociedade de esquina: a estrutura social de uma área urbana pobre e degradada. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005, 390 p.

FRUGOLI JR. Heitor. Sociabilidade urbana. Rio de Janeiro, Zahar, 2007.

GAMA, Fabiene. Sobre emoções, imagens e os senti-dos: estratégias para experimentar, documentar e expressar dados etnográficos. RBSE Revista Brasileira de Sociologia da Emoção, v. 15, n. 45, p. 116-130, dezembro de 2016. ISSN 1676-8965.

GARÍ, Joan. La conversación Mural: Ensayo para una Lectura del Graffiti. Madrid: Fundesco, 1995.

KESSLER, Lucenira L. Diálogo de Traços: Etnografia dos praticantes de apropriações visuais do espaço urbano em Porto Alegre. UFRGS: Porto Alegre, 2008.

LA ROCCA, Fabio. «Ambiances métropolitaines», Sociétés, 1(119): 11-18, 2013.

LEFEBVRE, Henri. O direito a cidade. São Paulo: Documentos, 1969.

LEITE, Tiago Pereira. Jovens na Esquina: dramas e sociabilidades entre jovens da periferia. Porto Alegre: Trajeto Editorial, 2015.

LÉVI-STRAUSS, Claude. O totemismo hoje. Petrópolis: Vozes, 1975, 79-108.

MAFFESOLI, Michel. Elogio da razão sensível. Petrópolis, RJ : Vozes, 2001.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. Da periferia ao centro: pedaços & trajetos. Revista de Antropologia. São Paulo, USP, 1992, v. 35, p. 191-203.

_____. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana, In: Revista Brasileira de Ciências Sociais, vol. 17 n° 49, São Paulo, junho de 2002.

_____. A antropologia urbana e os desafios da metrópole. Tempo soc., São Paulo, v. 15, n. 1, p. 81-95, Apr. 2003a.

_____. A rua e a evolução da sociabilidade. Os Urbanitas: Revista Digital de Antropologia Urbana, São Paulo, v. 1, n. 0, 2003b. Disponível em:
<http://www.aguaforte.com/antropologia/osurbanitas/revista/RUA.html> .

OLIVEN, George Ruben. A antropologia de grupos urbanos. Petrópolis: Vozes, 2007.

PEIRANO, Mariza. Etnografia não é método. Horizontes Antropológicos, 42(20): 377-391, 2014.

RICOEUR, Paul. Tempo e Narrativa. v.I. São Paulo: Papyrus, 1994.

SAHLINS, Marshall. "O 'Pessimismo Sentimental' e a Experiência Etnográfica- Por que a cultura não é um 'objeto' em vias de extinção" (Parte II). In: *Mana*, v. 3, n. 2, 1997, p. 103-150.

SALLAS, Ana Luísa Fayet. Sobre experiências e pesquisa com imagens no universo do Graffiti e Street Art. In: *Revista de C. Sociais, Fortaleza*, v. 47, n. 1, 2016, p. 101-121.

SANSOT, Pierre. 1986. *Les formes sensibles de la vie sociale*. Paris, PUF.

SHAPIRO, Roberta. Que é artificação? In: *Revista Sociedade e Estado*, Brasília, v. 22, n. 1, p. 135-151, jan./abr. 2007.

SHAPIRO, Roberta; HEINICH, Nathalie. Quando há Artificação? In: *Revista Sociedade e Estado - Volume 28 Número 1 - Janeiro/Abril 2013*. [Acessado em: 03/03/2018].

SILVEIRA, Flávio Leonel Abreu da. As paisagens coexistenciais interespecíficas, ou sobre humanos e não-humanos compartilhando espaços domésticos numa cidade amazônica. *Iluminuras, Porto Alegre*, 42(17): 288-315, 2016.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). *O Fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

_____. *Questões fundamentais de sociologia: indivíduo e sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

_____. *A Filosofia da Paisagem. Política e Trabalho*, 12: 15-24, 1996.

THIBAUD, Jean-Paul. Cidade através dos sentidos. *CADERNOS PROARQ* 18. 2010.

Disponível em:

http://www.proarq.fau.ufrj.br/revista/public/docs/Proarq18_Acidade_JeanThibaud.pdf

TORRES, Natalia Pérez. Grafite e Patrimônio: tensões entre o efêmero e o permanente na intervenção do "Armazém Vieira" em Florianópolis, Brasil. *Cadernos NAUI* Vol. 3, n.4, jan - jun 2014.

VALLADARES, Licia. Os dez mandamentos da observação participante. *Rev. bras. Ci. Soc.*, São Paulo, v. 22, n. 63, p. 153-155, Feb. 2007. Available from

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010269092007000100012&lng=en&nrm=iso.

VELHO, Gilberto. *Desvio e divergência: uma crítica da patologia social*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. *Individualismo e Cultura: Notas para uma Antropologia da Sociedade Contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

____. Antropologia e cidade. In: OLIVEIRA, Lúcia L. (Org.) CIDADE: história e desafios. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 2002, pp.36-41.

____. Um antropólogo na cidade: ensaios de antropologia urbana. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

VICTORA, Ceres G., KNAUTH, D. e HASSEN, Maria N. Pesquisa qualitativa em saúde: uma introdução ao tema. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2000.