



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

LEONARDO PALHANO CABREIRA

Oficinas da Esperança: Etnografia junto a artistas que se inserem e fazem uso de Políticas
Públicas ligadas às Artes Urbanas na Cidade de Porto Alegre/RS

PORTO ALEGRE

2022

LEONARDO PALHANO CABREIRA

Oficinas da Esperança: Etnografia junto a artistas que se inserem e fazem uso de Políticas Públicas ligadas às Artes Urbanas na Cidade de Porto Alegre/RS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Antropologia Social.

Orientadora: Cornelia Eckert

PORTO ALEGRE

2022

CIP - Catalogação na Publicação

Palhano Cabreira, Leonardo
Oficinas da Esperança: Etnografia junto a artistas
que se inserem e fazem uso de políticas públicas
ligadas às artes urbanas na cidade de Porto Alegre/RS
/ Leonardo Palhano Cabreira. -- 2022.
98 f.
Orientadora: Cornelia Eckert.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências
Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia
Social, Porto Alegre, BR-RS, 2022.

1. Etnografia. 2. Arte urbana. 3. Política Pública.
4. Cidade. 5. Imagem. I. Eckert, Cornelia, orient.
II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os
dados fornecidos pelo(a) autor(a).

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

LEONARDO PALHANO CABREIRA

**OFICINAS DA ESPERANÇA: ETNOGRAFIA JUNTO A ARTISTAS QUE SE INSEREM
E FAZEM USO DE POLÍTICAS PÚBLICAS LIGADAS ÀS ARTES URBANAS NA
CIDADE DE PORTO ALEGRE/RS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Antropologia Social, a ser avaliada pela seguinte banca:

Porto Alegre, 13 de dezembro de 2022

Resultado: aprovado.

Prof^a. Dr^a. Cornelia Eckert (PPGAS/UFRGS)

Orientadora – Presidente da banca

Prof^a. Dr^a. Ana Luiza Carvalho da Rocha (UFRGS)

Prof. Dr. Jesus Marmanillo Pereira (UFMA)

Prof. Dr. Olavo Ramalho Marques (UFRGS)

Agradecimentos

Agradeço primeiramente aos meus pais, Andrea e José, por me formarem como um indivíduo crítico, mas também gentil. O mundo precisa de pessoas assim, que afloram nosso melhor.

À minha companheira de casa e de vida, Marina, agradeço por todo carinho e compreensão durante os momentos difíceis. Às vezes, tudo que precisamos é de alguém para nos dizer que vai ficar tudo bem.

Agradeço, também, à Chica, orientadora, amiga e fiel companheira em minha trajetória na antropologia visual. Se pude chegar ao mestrado, com certeza, foi por sempre me incentivares e acreditares em meu potencial desde a graduação.

Aos amigos de longa data, por estarem junto de mim, mesmo que virtualmente, pelos 2 anos mais desafiadores de nossas vidas durante a pandemia.

Aos colegas de antropologia que fiz durante o mestrado, agradeço especialmente pelas trocas enriquecedoras que tivemos não só em aulas, mas também fora delas.

Agradeço aos colegas, amigos e parceiros que formei tanto no Navisual quanto no BIEV, grupos de pesquisa que foram pilar central em minha formação em antropologia.

Ao programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFRGS, agradeço por dispor de toda estrutura necessária para a realização do mestrado, e agradeço especialmente à coordenação do curso, pela prestabilidade e acolhimento costumeiros.

Agradeço aos colegas de Representação Discente, Angícia, Jéssica e Matheus, pela parceria duradoura em todas as reuniões e atividades, nos piores e nos melhores momentos.

Aos professores e às professoras do PPGAS, agradeço por tanto me ensinaram, e por todas as trocas nestes 2 anos de caminhada no curso.

Por fim, agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), por ter me concedido bolsa de pesquisa durante 8 meses em 2021 e tornado possível não só a pesquisa, mas também a finalização dos créditos do curso.

Resumo

Partindo de pesquisa antropológica com base no método etnográfico, busca-se construir as trajetórias sociais de artistas urbanos tratando de políticas artístico-culturais desenvolvidas na cidade de Porto Alegre (Rio Grande do Sul, Brasil). A pesquisa é realizada na interface das linhas da Antropologia Urbana e da Antropologia Visual, da Imagem e do Imaginário, e se foca nos projetos culturais de ensino e de promoção às artes de rua fomentadas pelo poder municipal nos últimos 40 anos através de oficinas.

Palavras-chave: Etnografia; Arte urbana; Política pública; Cidade; Imagem.

Abstract

Starting from anthropological research based on the ethnographic method, we seek to construct the social trajectories of urban artists dealing with artistic-cultural politics developed in the city of Porto Alegre (Rio Grande do Sul, Brazil). The research is elaborated at the interface of the lines of Urban Anthropology, Visual Anthropology and Anthropology of the Imaginary, and focuses on cultural projects of teaching and promotion of street arts fostered by the city government in the last 40 years through workshops.

Keywords: Ethnography; Urban art; Public politics; City; Image.

Sumário

Sumário	7
Lista de Ilustrações	8
Lista de Abreviaturas e Siglas.....	12
Introdução.....	14
Capítulo 1 - Campo que vem de antes.....	22
1.1. Primeiras incursões	22
1.2. Limites e novos rumos.....	25
Capítulo 2 - Na Porto Alegre que pulsa arte e cultura.....	32
2.1. Qual o lugar sociopolítico da arte e da cultura na cidade?.....	36
2.2. Descentralização da Cultura e Oficinas de Arte.....	39
Capítulo 3 - Narrativas de luta, de conquista e de esperança	43
3.1. Comunidade interpretativa	44
3.1.1. Antropologia Urbana e Etnografia da Duração	44
3.1.2. Narrativas (etno)biográficas de personagens em seu contexto social e cultural	47
3.2. Por dentro dos jogos de memória	52
Capítulo 4 – Bina: Etnobiografia de uma oficineira e artista urbana	69
Capítulo 5 – As imagens das oficinas carregam consigo memórias.....	72
5.1. Imagem e antropologia: uma relação nem sempre amistosa.....	73
5.2. Narrando, colecionando e contando histórias.....	76
Considerações finais.....	87
Referencial filmográfico	91
Referencial bibliográfico.....	92

Lista de Ilustrações

CAPÍTULO 1

Imagem 01 – “Printscreen” de imagem publicada por Peruk, em sua conta no Instagram. Na publicação, revela participação em oficina de *graffiti* que acontecia no CECORES, no ano de 2011 no bairro Restinga, zona sul de Porto Alegre. Na imagem, vários jovens posando para fotografia, gesticulando com os dedos. Eles vestem camisetas brancas, e ao fundo temos uma parede pintada de amarelo e roxo, com assinaturas e a palavra “*stencil*” ao centro. Fonte: Acervo pessoal de Peruk.

CAPÍTULO 2

Imagem 02 – Canva de apresentação do material “SOS Cultura”. A imagem está com fundo branco, e contém uma mão segurando um smartphone, que por sua vez apresenta uma imagem do vídeo e sua descrição na plataforma Youtube. Ao lado, um QR Code de tamanho proporcional ao smartphone, que pode ser lido através de câmeras de dispositivos móveis. Porto Alegre, junho de 2022. Fonte: Acervo pessoal do autor.

Imagem 03 – Folder de divulgação do evento “A Lei Aldir Blanc e as Artes Visuais”. Na imagem com fundo branco, encontramos detalhes do evento em letras pretas e amarelas, tais como a data (06/07), a promulgação (associação Chico Lisboa) e os participantes com fotos, em ordem: Ben Berardi, Lisiane Rabello, Moreno Brasil e Pedro Vasconcellos. Porto Alegre, junho de 2020. Fonte: Acervo pessoal do autor.

Imagem 04 – “Printscreen” do evento “A Lei Aldir Blanc e as Artes Visuais”. Na imagem, quatro pessoas fazem chamada de vídeo e dividem o *ecrã*: no topo à esquerda, Lisiane Rabello, que usa óculos, cabelo curto penteado para o lado e, ao fundo, dispõe de quadros em sua parede; no topo à direita, Bem Berardi, que usa óculo, não possui cabelo, e ao fundo dispõe de uma parede azul com uma escadaria; na base à esquerda, Moreno Brasil, que usa boina, óculos, possui barba, e dispõe de uma parede vermelha ao fundo; na base à esquerda, Pedro Vasconcellos, que possui barba no estilo cavanhaque, está com uma blusa vermelha, e ao fundo dispõe de uma parede de livros. Porto Alegre, 06 de julho de 2020. Fonte: Acervo pessoal do autor.

CAPÍTULO 3

Imagem 05 – Fotografia de Loss na ocupação Pandorga em Porto Alegre/RS, no ano de 2018, durante diária de gravação de documentário etnobiográfico. No centro da imagem temos uma mulher de cabelo curto e azul (Loss) sentada num sofá. Ao fundo temos 3 janelas com iluminação natural, e à direita temos uma equipe de captação de áudio, vídeo e fotografia. Fonte: Acervo Navisual, autoria compartilhada.

Imagem 06 – Fotografia da equipe Navisual na Pandorga em Porto Alegre/RS, no ano de 2018, durante diária de gravação de documentário etnobiográfico. No centro da imagem encontramos um tecido gigante com fundo branco e manchas *tie dye* com os dizeres “Não há vida sem cultura”. À frente, Leli e Nicole, pesquisadoras Navisual, são captadas fotografando. Porto Alegre, 2018. Fonte: Acervo Navisual, autoria compartilhada.

Imagem 07 – Fotografia de página do folder “Juventude em foco”. Na imagem, encontramos escritos sobre o Hip Hop no folder num material produzido para atividades culturais tais como oficina de *graffiti*, de percussão e de dança. No canto inferior da imagem temos a fotografia de um catador com seu carrinho, sobrecarregado com materiais de papelão e plástico. Porto Alegre, sem data definida. Fonte: Acervo pessoal de Bina.

Imagem 08 – Fotografia de página do folder “Juventude em foco”. No lado esquerdo da imagem temos escritos sobre o tema “oficina de *graffiti*”, e no lado esquerdo temos Bina, que usa máscara de respiração, camiseta preta, tem cabelos castanhos amarrados e segura uma lata de spray. Porto Alegre, sem data definida. Fonte: Acervo pessoal de Bina.

Imagem 09 – Fotografia da contracapa do folder “Circulando Ideias”. No lado esquerdo da imagem temos uma mulher jovem, que tem cabelo liso e usa roupas pretas, pintando uma parede azul com um rolinho. No centro e no lado direito da imagem temos informações a respeito do projeto Circulando, que busca promover transformação social através da arte de rua. Porto Alegre, sem data definida. Fonte: Acervo pessoal de Bina.

CAPÍTULO 4

Imagem 10 – Canva de apresentação do audiovisual “Bina – Etnobiografia de uma oficinaira e artista urbana”. A imagem está com fundo branco, e contém uma mão segurando um smartphone, que por sua vez apresenta uma imagem do vídeo e sua descrição na plataforma Youtube. Ao lado, um QR Code de tamanho proporcional ao smartphone, que pode ser lido

através de câmeras de dispositivos móveis. Porto Alegre, novembro de 2022. Fonte: Acervo pessoal do autor.

CAPÍTULO 5

Imagem 11 – Canva de apresentação do material hipertextual “As oficinas de arte urbana por imagens” A imagem está com fundo branco, e contém uma mão segurando um smartphone, que por sua vez apresenta uma imagem em formato “printscreen” da visualização na plataforma Medium. Ao lado, um QR Code de tamanho proporcional ao smartphone, que pode ser lido através de câmeras de dispositivos móveis. Porto Alegre, novembro de 2022. Fonte: Acervo pessoal do autor.

Imagem 12 – “Printscreen” do material de pesquisa organizado, seguindo a lógica de trabalho próxima ao projeto matriz no BIEV (PPGAS/UFRGS). Na imagem temos um fundo branco, e à frente quatro pastas de imagens com os seguintes títulos: Cotidiano, Formas de sociabilidade, Instituições e Trajetórias Sociais. Porto Alegre, junho de 2022. Fonte: Acervo pessoal do autor.

Imagem 13 – Prancha fotográfica 01, vinculada à categoria trajetórias sociais e à palavra-chave projetos sociais. A prancha contém três fotografias colecionadas em pesquisa. Na primeira fotografia, no topo à esquerda, temos jovens sentados à frente de uma parede, que por sua vez leva pendurado um papel cartolina com títulos de esportes produzido pelos jovens. Na segunda imagem, na base à esquerda, tem jovens posando para a fotografia à frente de uma parede em azul com um *graffiti* de uma mulher negra nela. Na terceira e última imagem, à direita, temos um mural produzido pelos jovens, com seus nomes, e o título “Circulando ideias” ao centro. Porto Alegre, junho de 2022. Fonte: Acervo pessoal do autor.

Imagem 14 – Prancha fotográfica 02, vinculada à categoria cotidiano e à palavra-chave artes de fazer. A prancha contém quatro fotografias colecionadas em pesquisa. Na primeira fotografia, no topo à esquerda, temos jovens aplicando stencil junto do monitor, numa parede branca já cheia de desenhos. Na segunda fotografia, no topo à direita, temos uma imagem em close de jovens aplicando stencil na parede, com o detalhe para as quatro mãos, o papel modelo e uma lata de spray. Na terceira fotografia, na base à esquerda, temos uma jovem pintando o rosto de uma personagem feminina numa parede azul, enquanto o monitor a acompanha. Na quarta fotografia, na base à direita, temos uma mulher (Bina) ensinando um

jovem detalhes de assinatura num papel. Porto Alegre, junho de 2022. Fonte: Acervo pessoal do autor.

Imagem 15 – Prancha fotográfica 03, vinculada à categoria cotidiano e à palavra-chave artes de fazer. A prancha contém cinco fotografias colecionadas em pesquisa. Na primeira fotografia, no topo à esquerda, temos uma jovem pintando em cartolina com tinta guaxe. Na segunda fotografia, no topo ao centro, temos uma jovem pintando uma flor vermelha numa parede branca. Na terceira fotografia, no topo à direita, temos uma imagem em close de uma jovem praticando pintura com tinta guaxe numa folha branca. Na quarta fotografia, na base à esquerda, temos quatro jovens praticando pintura em cartolina numa mesa, que sorriem durante a captação da imagem. Na quinta fotografia, na base à direita, temos uma jovem recortando uma folha a4 com estilete, montando um modelo para aplicação de stencil. Porto Alegre, junho de 2022. Fonte: Acervo pessoal do autor.

Imagem 16 – Prancha fotográfica 04, vinculada à categoria formas de sociabilidade e à palavra-chave sociabilidade juvenil. A prancha contém três fotografias colecionadas em pesquisa. Na primeira fotografia, no topo à esquerda, temos um grupo de jovens interagindo, numa cerca em frente ao lago guaíba num dia ensolarado, em Porto Alegre. Na segunda fotografia, na base à esquerda, temos um grupo de jovens que posam para a câmera sorrindo. Em sua maioria utilizam camisetas verdes, de um projeto social. Na terceira fotografia, à direita, temos uma imagem em preto e branco, que apresenta um jovem dançando numa sala, em frente a outros jovens que o observam e sorriem para ele. Porto Alegre, 31 de agosto de 2022. Fonte: Acervo pessoal do autor.

Imagem 17 – “Printscreen” de uma postagem de Bina em sua conta no Instagram. Na imagem temos, à esquerda, uma fotografia de Bina ensinando um jovem a utilizar uma lata de spray. À direita temos alguns comentários de sua rede de contatos sobre a imagem. Porto Alegre, junho de 2022. Fonte: Acervo pessoal do autor.

Imagem 18 – “Printscreen” das camadas do projeto "Imagens da arte urbana em Porto Alegre, RS, Brasil", que apresenta na imagem itens como Oficinas de arte, Processos de produção e Instituições. Porto Alegre, novembro de 2022. Fonte: Acervo pessoal do autor.

Imagem 19 – “Print-montagem” do passo-a-passo para acessar imagens no projeto "Imagens da arte urbana em Porto Alegre, RS, Brasil”, como indicações de onde clicar e de que maneira as fotografias aparecerão. Porto Alegre, novembro de 2022. Fonte: Acervo pessoal do autor.

Lista de Abreviaturas e Siglas

ACO	Associação Cultural de Oficineiros
CECORES	Centro Comunitário da Vila Restinga
FASC	Fundação de Assistência Social e Cidadania
Fumproarte	Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística e Cultural de Porto Alegre
OP	Orçamento Participativo
PELC	Programa Esporte e Lazer da Cidade de Porto Alegre
PMPA	Prefeitura Municipal de Porto Alegre
PT	Partido dos Trabalhadores
PSB	Partido Socialista Brasileiro
PSDB	Partido da Social Democracia Brasileira
PMDB	Partido do Movimento Democrático Brasileiro
SMC	Secretaria Municipal da Cultura
SME	Secretaria Municipal de Esportes

A arte deve ser autônoma e libertária, enigma propulsor da instigação e da autossuperação. Através do desenvolvimento da arte e da cultura os sentidos se agudizam e as pessoas se descobrem sujeitos criadores capazes de andar adiante do limite.

Olívio Dutra, Ex-Prefeito de Porto Alegre

Introdução

Gostaria de introduzir este trabalho falando das raízes que nutri em minha jornada na antropologia, dos projetos aos quais me associei e da maneira como os espaços nas quais transitei me construíram como pesquisador. Desde 2017, ano em que guinei à antropologia de vez, encontrei uma verdadeira família no Núcleo de Antropologia Visual (Navisual/PPGAS/UFRGS). Especialmente na figura da professora Cornelia Eckert, minha orientadora, a quem chamamos carinhosamente de Chica. É importante que você, leitor(a), perceba o quanto os esforços dedicados aqui, neste material, são uma tentativa de contribuir para a compreensão das nossas cidades, das pessoas que nelas habitam e da forma como estas interagem no mundo urbano da contemporaneidade, perspectiva levantada pelo núcleo desde 1989.

Me associei ao núcleo quando uma grande investigação estava em curso: estávamos a produzir imagens com base em uma oficina de fotografia, vídeo e som em um exercício etnográfico desenvolvido em 2017 e 2018 e que veio a se chamar “Cartas aos Narradores Urbanos: etnografia de rua na Porto Alegre das intervenções artísticas”, um projeto que teve como resultados diretos duas exposições fotoetnográficas e um catálogo impresso publicado, fruto da parceria da parceria entre o Núcleo de Antropologia Visual e o Departamento de Difusão Cultural (DDC/UFRGS). Naquele momento, tinha como horizonte de trabalho pesquisar junto a grafiteiros e artistas de rua da cidade, o que veio a calhar com o direcionamento de esforços coletivos do grupo. Nos dois anos que seguiram atuei como bolsista de iniciação científica voluntária, orientado pela professora Chica, produzindo estudos sobre o universo da arte urbana e também seguindo o projeto em vigor, naquele momento, no “grupo irmão” do Navisual, o BIEV, que colocava o desafio de compreender a “Dialética das durações nas formas de vida urbana: etnografia nos bairros para tratar de trajetórias, fluxos e memórias narradas por seus habitantes (Porto Alegre, Brasil)”.

Em paralelo à atuação no Navisual e no BIEV, pude também 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. Os pesquisadores do grupo aprofundam no entendimento das transformações contemporâneas ocorridas nos princípios e técnicas que são transmitidos pela cultura *graffiti*, visando também investigar como uma grande variedade de artefatos pictóricos (tradicionalmente caracterizados como

marginais), dentre eles o *graffiti*, está sendo transformada em bens simbólicos com valor estético e econômico e incluída no que é chamado de arte urbana.

Foi a partir destes dois grandes centros formativos, a R.A.I.U e o Navisual/BIEV, que elaborei a pesquisa que culminou na produção do meu TCC em Antropologia (IFCH/UFRGS), defendido no segundo semestre de 2018. Neste trabalho busquei estudar as trajetórias sociais de Rikardo Dias, Victor Peruk e Jackson Brum, grafiteiros e artistas urbanos de segunda e terceira geração da cidade de Porto Alegre/RS. Realizei esta pesquisa a partir dos estudos sobre sociedades complexas e memória coletiva, nos quais o foco era tentar compreender os fenômenos da cidade moderno-contemporânea através da reflexão sobre a dinâmica cultural e a vida social no contexto urbano (ECKERT&ROCHA, 2005). Dessa forma, a partir de uma etnografia de campo prolongado, busquei acompanhar estes atores proeminentes da urbe a partir das suas práticas de grafite pela cidade, o que me permitiu encarar esta manifestação, esta prática urbana, diria Michel de Certeau (2008), com certa singularidade. Na medida em que o estudo objetivou também o elencamento de narrativas biográficas no contexto citadino, pude refletir sobre questões como práticas culturais, formação de redes de sociabilidade e construção de identidade em metrópoles contemporâneas.

O trabalho que aqui segue é uma forma de dar continuidade a estes estudos, aprofundando em pontos que anteriormente, por falta de tempo hábil e de fôlego, não puderam ser abordados. Este “ponto” pode ser resumido em algumas poucas palavras, quer seja: em entender como a arte urbana, uma modalidade que surge de práticas cidadinas de “contracultura”, de embate evidente com o Estado e os órgãos de controle, passou a também ser utilizada, a partir do Estado, em projetos formativos e educativos de jovens da periferia (aqui falo do Estado em diferentes níveis, seja nacional, estadual ou municipal, ou mesmo nos níveis legislativos ou executivos), como um instrumento poderoso para promover a igualdade social e inibir desigualdades, especialmente agrupados na proposta de “levar cultura às pessoas”.

Arte urbana, cabe comentar, não tem uma definição propriamente dita e consolidada nos meios acadêmicos. Comumente entendemos como artes urbanas, expressões artísticas que ocorrem em ambientes públicos em contextos citadinos e deles se apropriam no processo criativo, numa maneira de representar o encontro cotidiano da vida com a arte. Com o advento do Google, e ao procurarmos sua definição em páginas online, contudo, a arte urbana costumeiramente recebe a alcunha de “expressões que se diferem das atitudes de vandalismo”, numa clara tentativa de afastar o caráter subversivo de algumas modalidades, como o pixo/picho e o *graffiti*, do que se quer hoje em dia representar como arte urbana, quer sejam pinturas murais

ou projetos visuais comissionados, focados no “embelezamento” dos dispositivos da urbe. Os exemplos mais conhecidos disso são o Beco do Batman em São Paulo, Brasil, e o Wynwood Walls, em Miami, EUA¹, mas esta é uma visão bastante torpe e necessita ser problematizada. As artes urbanas merecem ser encaradas como uma expressão plural, dadas as múltiplas facetas daquilo que se pode enquadrar nessa categoria. Ricardo Campos (2017, p. 2), por exemplo, argumenta que a arte urbana precisa ser entendida como categoria aberta, flexível, permeável, composta por diferentes expressões pictóricas e movimentos estéticos urbanos (*graffiti*, stencil, street art, muralismo, etc.), que utilizam primordialmente o espaço público urbano. Para este antropólogo português, quando falamos de arte urbana precisamos dar conta de pelo menos quatro dimensões: primeiro, de que elas tratam 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; segundo, de que elas encontram relevância da materialidade urbana na composição e leitura das obras, resultando de uma exploração criativa da cidade, do seu edificado e ambiente material; terceiro, por sua natureza informal e imprevisível, de que muitas vezes assume uma faceta subversiva e marginal, seja por carregar conteúdos proibidos ou por acontecerem de forma ilícita, virando alvo de perseguição e erradicação; quarto, de que são efêmeras, possuindo natureza transitória e muitas vezes se caracterizando por uma arte de ciclo curto.

O que é interessante pontuar na experiência de Porto Alegre/RS, é a maneira como esta expressão artística parece estar intimamente ligada à projetos de promoção e formação social de políticas públicas - apesar desta metrópole, tal como muitas outras, tratar de tentar erradicar a arte urbana enquanto manifestação subversiva do contexto citadino². Interessa pensar o que esta aproximação, convergência ou relação implica à trajetória de artistas urbanos da cidade. Ainda que não tentemos elaborar uma tese mais geral sobre a política artístico-cultural porto-alegrense, buscamos, com este trabalho, trazer à luz estas experiências considerando o impacto ao universo artístico urbano da cidade.

¹ Nesses casos, o graffiti 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, abrindo margem para a gentrificação.

² Até hoje a prefeitura municipal mantém uma política de controle chamada “Disque Pichação – Ligue 153”, que busca coibir e criminalizar práticas de graffiti e pixo na capital dos gaúchos, tratando a manifestação como “dano ao patrimônio” e “vandalismo”. Ao serem identificados e autuados, artistas urbanos são fichados, pagam multa e ainda são processados.

Falar em “política pública” pode parecer abrangente demais, e algum enfoque merece ser dado. Apesar do rico espaço para discussão no que tange aos editais públicos para pinturas comissionadas na cidade, especialmente ligadas à revitalização do espaço urbano, inclusive evidenciada em trabalhos anteriores (CABREIRA, 2018; ABALOS JUNIOR & CABREIRA 2017; 2018)³, gostaria de falar aqui sobre os processos de formação de jovens indivíduos, processos estes entendidos como oficinas de arte urbana⁴, quer sejam, oficinas de arte que tinham como propósito apresentar aos jovens que participavam dos projetos técnicas como *graffiti*, stencil, lambe-lambe etc. Delimito “jovens” pois, apesar de pouco dispormos de dados qualitativos sobre estas experiências, e a inexistência prática dos dados quantitativos, entendemos que estas oficinas foram gestadas para este público-alvo de maneira muito evidente, de jovens residentes da periferia e em situação de vulnerabilidade. Nas páginas que seguem, argumentarei sobre o surgimento destas experiências de oficinas de arte urbana compreendendo, antes, a que contexto histórico-social elas refletem, buscando associar movimentos nacionais a experiências estaduais e, principalmente, municipais, no caso de Porto Alegre - projetos como o de Descentralização da Cultura, gestados a partir da Secretaria Municipal da Cultura, ganharão certo destaque.

Considero o caminho que tomo aqui como inovador pois, ao focar em oficinas de arte urbana, gestadas a partir de projetos artístico-culturais ligados a políticas públicas, estarei produzindo dados sobre experiências que, embora tenham sido bastante importantes, tanto que receberam significativos financiamentos públicos, hoje carecem de dados que deem conta das experiências, sejam eles qualitativos ou mesmo quantitativos. O presente trabalho, nesse sentido, é uma tentativa de produzir conhecimento qualitativo sobre experiências que, embora estejam muito presentes na cabeça de quem participou, sejam sujeitos envolvidos na criação a partir de órgãos públicos, educadores sociais, oficinheiros ou mesmo jovens oficinados, pouco estão consolidadas como conhecimento público ou mesmo científico.

Meu argumento é que, ao falar sobre estas oficinas de arte promovidas por órgãos públicos, excepcionalmente aquelas cuja inspiração se dava numa produção artística “de rua”, urbana, poderemos refletir sobre impacto de políticas artístico-culturais na vida das pessoas,

³ Contribuições instigantes também podem ser encontradas nas obras de autores como Abalos Júnior (2021) e Guerra & Dabul (2019), que se aprofundam sobre a promulgação de produções artísticas no âmbito de políticas culturais de cidades portuguesas.

⁴ As oficinas não tinham um “nome padrão”: por vezes eram chamadas de oficinas de arte de rua, oficinas de graffiti, oficinas de stencil, uma série de práticas que, por escolha, decidi comunicar como “oficinas de arte urbana”.

especialmente no universo privilegiado neste trabalho, quer sejam, os projetos elaborados especialmente a partir da Secretaria Municipal da Cultura da prefeitura municipal de Porto Alegre, grande parte deles oriundos do movimento da Descentralização da Cultura. Do mesmo modo, julgo que este investimento nos possibilitará refletir sobre trajetórias no universo artístico de Porto Alegre tratando de projetos de carreira. O modo como acessarei este campo empírico, gostaria de frisar, será a partir da trajetória e das narrativas biográficas de sujeitos envolvidos, sejam como estudantes, *oficinandos*, sejam como educadores, *oficineiros*, que neste trabalho terão um enfoque maior. Como vocês poderão perceber nas páginas que seguem, estas oficinas foram base formadora para diferentes gerações de artistas urbanos, grafiteiros e muralistas que passaram a colorir os mais diversos espaços e dispositivos da urbe porto-alegrense com sua arte.

Gostaria não só de mostrar, como também de instigar a reflexão sobre como as artes urbanas e a administração pública estão intrinsecamente ligadas na experiência de Porto Alegre. Isso não implica dizer que o fazer artístico, por completo, só se justifica a partir desta aproximação. Pelo contrário, como já destacado, a arte urbana, especialmente o *graffiti*, nasce e vive do caráter transgressor em sua essência, que quase sempre coloca os praticantes em enfrentamento direto com o poder público na figura do sistema de segurança do Estado que, por sua vez, sempre buscou reprimir este tipo manifestação “ilegal” pela cidade – é um fenômeno global, pode-se dizer. É interessante analisar neste cenário que, mesmo que seja uma prática reprimida, a arte urbana, especialmente na figura do *graffiti*, encontrou amparo em diversos projetos sociais com ênfase na formação artística.

Não almejo, com este trabalho, criar uma tese geral sobre a política artístico-cultural da cidade, e aqui o trabalho encontra seu limite, mas sim proponho dissertar sobre estas experiências e refletir sobre a sua importância na vida das pessoas, quer dizer, dos artistas urbanos da cidade, e aqui encontramos um objetivo claro e palpável da investigação. Nesse sentido, busco trabalhar os entrecruzamentos entre arte e política, no universo de Porto Alegre, a partir do prisma da promulgação da arte como formadora de sujeitos artistas (oficinas de arte de rua).

De maneira esquemática, a pesquisa visa responder às seguintes questões:

- Como artistas urbanos articulam suas trajetórias nos espaços proporcionados por políticas públicas de incentivo à arte e à cultura, e de que forma os projetos significam

às suas trajetórias, a considerar a conjuntura que data do final dos anos 1980 até o cenário atual, em Porto Alegre?

- Que dificuldades estes atores enfrentam nas inserções a estes projetos que, conforme relatos sugerem, se consolidam na maior parte das vezes em editais públicos?
- Que potencialidades emergem ao trazer um saber-fazer artístico e cidadão para ambientes de ensino-aprendizado?

Para lançar luzes a estes questionamentos, faço uso de algumas metodologias que, embora sejam diferentes em sua gênese, apresentam-se como complementares neste trabalho. Primeiro, através de uma aproximação com o campo da antropologia urbana e dos estudos sobre o imaginário, busco destacar as narrativas biográficas e construir a etnobiografia (PRÉLORAN, 2006) de Bina, artista urbana, em sua atuação em diversas experiências de oficinas de arte urbana em Porto Alegre. Aqui prezamos pela elaboração de entrevistas não diretivas, levantando trajetórias sociais (VELHO, 2013), projetos de carreira e transmissão de saberes e práticas (CAMPOS, 2015). Segundo, através de uma aproximação com a área da antropologia visual, da imagem e do imaginário, busco trabalhar com imagens oriundas de acervos públicos e particulares a fim de colocar em prática a criação de uma antropologia hipermídia, aplicando técnicas de hipertexto e considerando o trabalho com imagens a partir do método de convergência durandiano (DURAND, 1989), perspectiva levantada e reinterpretada a partir da etnografia da duração (ECKERT; ROCHA, 2013b).

Este arsenal metodológico, vale dizer, também foi pensado a partir do contexto social que o mundo enfrentava quando iniciei esta investigação. Ao enfrentar uma pandemia global ocasionada pela Covid-19, por sua vez, a pesquisa também foi impactada, tendo de ser gestada num período de distanciamento social. Nesse sentido, o contato estabelecido em campo com Bina e com outros artistas se deu quase que totalmente online. Falo *quase que totalmente* pois, ao finalizar o escrito, em 2022, o mundo já havia encontrado maneiras de arrefecer a pandemia, e as medidas de distanciamento foram pouco a pouco diminuindo, o que permitiu que, pelo menos algumas vezes, pudesse trocar com estes sujeitos pessoalmente, especialmente na última etapa da investigação, quando passei a colecionar imagens dos seus álbuns particulares. Considero que este método foi frutífero pois privilegiou uma interlocução constante especialmente junto de Bina, interlocutora central da pesquisa, com o WhatsApp como ferramenta ideal para o nosso contato, onde trocamos mensagens, áudios, vídeos e impressões sobre a sua vida e sobre a cena da arte urbana porto-alegrense.

Chegando ao fim desta introdução, gostaria de apresentar, de maneira esquemática, o que o leitor e a leitora encontrarão nas páginas que seguem. No primeiro capítulo, trato de minha entrada em campo. Falo sobre a última experiência com artistas urbanos, possibilidades de reflexão ímpares que surgiram e dos limites do antigo trabalho – são a partir deles que avanço na atual dissertação. Uma revisão bibliográfica também é privilegiada, onde avanço sobre a literatura especializada da área e indico questões e problemáticas pouco trabalhadas nos trabalhos, apresentando minha pesquisa como possibilidade para avançar nas discussões. Este é um capítulo introdutório e etnográfico.

No segundo capítulo, que considero histórico, falo sobre a retomada do campo num período pandêmico e dos esforços para trabalhar historicamente o cenário que me coloco a investigar. Através de revisão bibliográfica, busco contextualizar historicamente as mobilizações entorno da política artístico-cultural da cidade de Porto Alegre, tomando como partida o início das administrações populares (1988) até hoje. Avanço na compreensão das mobilizações civis ao redor da arte e da cultura na cidade, identificando as lutas, as conquistas e os projetos que foram gestados em diferentes momentos. Ao final, tratando sobre projetos e iniciativas mais específicas, direciono o foco nas oficinas de arte com inspiração urbana.

No terceiro capítulo, este mais etnográfico em relação ao anterior, trato da etnobiografia de Sabrina dos Santos Brum, a Bina, artista urbana e oficineira em diversos projetos gestados a partir da SMC, especialmente, a partir dos projetos da Descentralização da Cultura. Teórico-conceitualmente, há também um avanço sobre a comunidade interpretativa com a qual este trabalho conversa, associando a trajetória desta artista com discussões relacionadas ao imaginário (DURAND, 1989) e ao tempo (RICOEUR, 1994; ECKERT; ROCHA, 2005), e também sobre o urbano, a partir das noções de trajetória e campo de possibilidades (VELHO, 2013).

No quarto capítulo, este um capítulo filmográfico, reconstruímos a trajetória de Bina através de metodologias audiovisuais, considerando seus relatos (etno)biográficos em vídeo. Ainda, discute-se brevemente as potencialidades de formas mais colaborativas de representação do Outro em antropologia.

No quinto e último capítulo, de caráter um pouco mais teórico, e ao mesmo tempo experimental ao se propor hipermídia, trato de coleções etnográficas a partir dos acervos fotográficos de artistas urbanos, produzindo uma etnografia hipertextual que propõe o acervamento dos materiais multimídia em plataformas online, discutindo formas de

compartilhamento e divulgação do conhecimento antropológico antes, durante e após a publicação. Neste capítulo, concluímos algumas últimas percepções sobre o prisma da arte urbana financiada enquanto como objeto central para formação dos sujeitos, através de projetos do poder público.

Nas páginas que seguem, você encontrará um esforço do autor em contribuir um pouco mais sobre discussões envoltas da arte urbana, expressão que ninguém consegue com propriedade definir o que é, mas que para a qual, nas últimas décadas, criaram-se até políticas públicas para incentivá-la e tratá-la não só como objeto para dirimir desigualdades, mas também como agente da ascensão social e da transformação paisagística.

Capítulo 1 - Campo que vem de antes...

Pesquisa no universo das artes urbanas em Porto Alegre há 6 anos, e não tem um dia em campo em que eu não volte para casa com uma nova ideia de escrita. Costumava ter as melhores voltando da Restinga de Ônibus, naquelas intermináveis viagens de 1h40 de volta à casa após as idas a campo, junto de meus interlocutores.

Explico: boa parte das minhas experiências etnográficas – do meu campo, propriamente dito – foram no bairro Restinga, Extremo-Sul de Porto Alegre, uma das regiões mais periféricas da cidade em relação ao centro. Por outro lado, eu residia próximo ao IAPI na Zona Norte, quase que no extremo oposto da cidade. O regresso era sempre tempo de refletir sobre as experiências, de anotar, de fazer rabiscos, mas a viagem era tão demorada que, boa parte das vezes, acabava apenas escorando a cabeça na janela e observando a rua. Felizmente, aqui começava também outra etapa da proveitosa experiência: da apreciação dos *graffiti* nos muros das casas e nas fachadas dos prédios e estabelecimentos comerciais.

Foi numa destas idas à Zona Sul que conheci Rikardo e Peruk, dois dos meus principais interlocutores sobre arte urbana até hoje em Porto Alegre. Darei um salto ao passado agora, mas o julgo necessário para compreender as motivações que suscitaram na presente investigação.

1.1. Primeiras incursões

Minha primeira experiência etnográfica no universo das artes urbanas aconteceu 4 anos atrás, acompanhando Rikardo e Peruk em uma de suas pinturas no bairro Restinga. Na ocasião fui convidado pelo próprio Rikardo, que mencionara dias antes que sairia para “pintar alguma coisa na rua no *finde*”, e gostaria que eu acompanhasse uma de suas elaborações. 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, nos encontramos e seguimos até a casa de Peruk, que ali embarcou no carro e acompanhou nossa 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 chamar pelo proprietário. Pediram o muro para “fazer um grafite”, e tiveram a solicitação

prontamente atendida pelo desconhecido. 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 *graffiti* 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.

Mas aqueles rapazes agenciavam uma prática que iria muito além do dito nas cartilhas. Explicitava 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 porventura também o *graffiti*. Jackson Brum me confidenciou em relato, posteriormente 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 contara que a parte social da Restinga o impressionava em demasia: sempre havia algum motivo para as pessoas se juntarem e socializarem, principalmente quando lá organizavam encontros sobre rap, como era a URT (União Rapper da Tinga). Para 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.

No trabalho anterior, concluí que há uma evidente negociação pelo espaço, nessa experiência dos rapazes, que impõe um sentido diferente das perspectivas que pensam o *graffiti* como uma atividade puramente transgressora. De fato, ele 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 “pedaços” 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.

Nas ruas, assim, estes sujeitos do *graffiti* tecem seu pertencimento: criam amizades e 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 trabalhos, complexificando ainda mais seus saberes-fazer, 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. 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.

Mas voltemos àquela tarde de sábado na Restinga, afinal, o campo apontou ainda para algo que gostaria de ressaltar: a possibilidade de comissionamento da arte de rua. Percebendo a movimentação que causávamos em sua rua, um senhor logo se aproximou de nós e se dispôs a dialogar. Questionou a disponibilidade dos rapazes, pois tinha interesse que fizessem um *graffiti* 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 receber, e 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, de maneira sarcástica, logo respondeu: “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, 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 ver e ‘ah, quero fazer no meu muro, quero fazer na minha creche’”. E Peruk complementou: “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”. E 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 num 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.

Uma trajetória iniciada e amparada no *graffiti*, e nas artes urbanas de maneira geral, mas nunca às custas dele. Seja como muralistas, se utilizando das técnicas adquiridas no fazer *graffiti*, ou como professores de arte, utilizando elementos da *street art* para privilegiar outras formas de ensino, as artes urbanas sedimentam o caminho desse “ser artista” de uma maneira mais ou menos consciente, e podem estar ligadas ao que Gilberto Velho chamou de *projeto* em sociedades complexas. Assim, 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 particular e não outra”.

Em vista das contribuições de Gilberto Velho, coube interpretar naquele momento que, a partir de projetos mais ou menos conscientes, impulsionados por sua prática *na e da* rua, o grafite – uma prática que pode assumir inclusive um caráter muitas vezes subversivo, transgressor e até ilegal - 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.

1.2. Limites e novos rumos

Você deve estar se perguntando: mas, afinal, você não iria falar sobre o impacto das políticas artístico-culturais na trajetória de artistas urbanos? Pois bem. Eu iniciei este capítulo dizendo que as melhores ideias de pesquisa eu costumava ter nas viagens de ônibus, após as

experiências de campo, e foi justamente numa destas que estabeleci o objeto da presente investigação, após uma gravação em vídeo com Peruk. Falando sobre seu processo de iniciação em sua carreira artística, perguntei a Peruk se ele fizera parte de algum projeto público de estímulo à arte de rua quando criança, ao que ele respondeu:

“O único que eu participei foi no CECORES⁵, 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 *graffiti* aqui?’, ‘não tem mais, tá ligado’”.

O relato de Peruk evidencia uma verdadeira crise nas políticas de apoio à arte e à cultura na capital gaúcha. Sua expressão de descontentamento, gravada em vídeo, revela um descaso progressivo das administrações atuais para com os projetos antes patrocinados e levados para além dos centros. Estes projetos, conforme os relatos sugerem, apontavam para um lugar comum de formação na trajetória dos artistas urbanos: as oficinas de arte promovidas pelas secretarias municipais de Porto Alegre, especialmente os projetos ligados à Descentralização da Cultura. Nesse sentido, é interessante pontuar que estes sujeitos experienciaram diferentes tempos do mundo, para referenciar Paul Ricoeur: se Jackson Brum e Trampo adentraram no universo da street art lá no início dos anos 90, e foram eles também oficinairos precursores dos projetos culturais voltados à arte de rua na cidade, Peruk, da terceira geração, experienciou já a derrocada dos projetos, um momento em que as administrações municipais passaram a lidar com desleixo aos espaços. Foi neste ponto que a investigação levantada anteriormente teve seus limites estabelecidos, e é a partir daqui que o presente trabalho começa a tomar novos rumos, dando um salto ao passado ao mesmo passo que busca compreender como as políticas artístico-culturais impactaram e ainda impactam nas trajetórias dos sujeitos do presente.

⁵ 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



Imagem 1 - Peruk publica imagem de 2011 em sua conta no Instagram, sobre sua participação em oficina de *graffiti* que acontecia no CECORES. Em resposta à Bina, oficineira que também aparece na imagem, ele brinca que a oficina era o evento mais esperado da semana. Fonte: Acervo pessoal de Peruk.

Meu argumento é de que estes projetos, especialmente aqueles referenciados como oficinas de *graffiti*, de arte de rua, artes urbanas de uma maneira geral, foram pilares centrais na formação e também da atuação profissional de artistas urbanos da capital rio-grandense, e privilegiar um aprofundamento das experiências vividas pelos artistas à guisa das políticas artístico-culturais, analisando os papéis que desempenham e em que redes se movimentam, pode nos levar a uma compreensão ainda mais aprofundada das nossas cidades, assim como avaliar o real impacto das políticas públicas na vida das pessoas.

Considero o caminho que tomo aqui original por algumas razões, e uma revisão bibliográfica pertinente ao tema pode nos ajudar a elucidá-las. É preciso dizer que uma gama variada de trabalhos perpassa direta ou indiretamente pela temática das políticas públicas ligadas ao fazer artístico urbano em Porto Alegre. Alguns trabalhos perpassam de modo mais abrangente, caso da obra de Luciano Fedozzi (2002), *Orçamento Participativo e Esfera Pública*, o autor discute de maneira bastante englobante as propostas de participação popular nos espaços de tomada de decisão do município, tendo estas emergido com o nome de Orçamento Participativo (OP). Seguindo a linha dessa obra, de inspiração sociológica, compreende-se que foi neste contexto de intensa participação popular nas atividades de

planejamento, fiscalização e deliberação sobre a receita e despesa do orçamento público de Porto Alegre, que diversos espaços e projetos foram gestados e estimulados pela Administração Popular da cidade, como a Secretaria Municipal de Cultura e o projeto de Descentralização da Cultura – questões estas aportadas no trabalho de Fedozzi, ainda que de maneira menos imersiva a se considerar uma perspectiva etnográfica.

Discussões relativamente mais compenetradas sobre a questão artística nas políticas públicas porto-alegrenses podem ser encontradas nos trabalhos de Patrícia Dorneles (2001) e João Paulo Cunha (2002), para citar apenas dois. De maneiras bastante singulares, estes autores buscam versar sobre o impacto das políticas públicas destinadas à arte e à cultura na vida das pessoas, mas também avaliar o impacto destas políticas de estímulo e incentivo em níveis políticos (caso da obra de Cunha) e administrativos (caso da pesquisa de Dorneles).

Dos trabalhos mencionados, a pesquisa de Patrícia Dorneles (2001) é a que talvez mais se correlacione com o campo socioantropológico. Esta autora disserta sobre o diálogo entre arte e cidadania na política cultural de Porto Alegre a partir do projeto de Descentralização da Cultura, encabeçado pela supracitada administração petista na capital, no âmbito de sua Secretaria Municipal de Cultura. Dorneles aborda a implementação desta política de descentralização a partir de uma pesquisa documental, resgatando a criação de oficinas de artes plásticas em regiões periféricas do município. Nessa linha, argumenta sobre a importância do papel dos(as) oficineiros(as) de arte na promulgação destas atividades, o que, em sua opinião, a partir do diálogo entre as propostas artísticas e cidadãs, apontaria para a promoção de uma consciência crítica e de uma *coragem criativa*, se ampliando numa promoção ética da solidariedade e de uma política de amizade. Este trabalho, todavia, centrado no papel promulgador dos sujeitos imbricados na Secretaria Municipal de Cultura e dos(as) oficineiros(as) dos projetos, acaba por não relegar destaque a uma vertente importante de pessoas que nestas políticas se inserem: jovens que nela buscam um espaço de acolhimento, lazer, sociabilidade e estímulo ao fazer artístico, que impulsionam suas próprias trajetórias sociais no fazer artístico na cidade – questão que me proponho a abordar na pesquisa.

Ainda que uma ou outra pesquisa tenha buscado certa imersão em campo através de “observações participativas”, caso do último trabalho, percebe-se que a perspectiva etnográfica nem sempre é levantada de maneira latente nas supracitadas obras, que acabam por carecer de uma pesquisa de campo mais pessoalizada e em profundidade. Esta parece ser uma dificuldade bastante generalizada nos trabalhos encontrados sobre essa questão, grande parte deles gestados à partir de matrizes de conhecimento como Sociologia, Ciência Política, Artes Visuais e

Educação. A presente pesquisa, pensada a partir de uma matriz antropológica, visa lançar luzes a este campo.

Deste amplo cenário de possibilidades de acesso à arte pela via das políticas públicas por meio das políticas artístico-culturais, algumas entradas aparecem constantemente nas pesquisas encontradas, como é o caso das oficinas de arte. Diversos trabalhos fazem referência a estas oficinas tanto em Porto Alegre, promovidas pela SMC, quanto em quaisquer outros lugares do Brasil, como nos trabalhos de Denise Ribeiro (2009) e Letícia Oliveira (2010) – estes dois últimos, especialmente, tratando de projetos de ensino-aprendizado no âmbito das artes plásticas. Para citar os costumeiramente lembrados, além do supracitado trabalho de Dorneles (2001), temos também as pesquisas de Zaniol (2005), o recente trabalho de Magalhães da Silva (2017) e a estimulante obra de Orofino (2012).

Das citadas, a obra de Orofino é a que mais se aproxima do campo antropológico. Ela emerge da pesquisa desenvolvida para o mestrado em Ciências Sociais da autora na PUC-RS, defendido em 2005, e que teve por proposta analisar o processo de formação e legitimação profissional dosicineiros que se engajaram nas políticas culturais promovidas pela Prefeitura Municipal de Porto Alegre. Como Orofino destaca logo na introdução (2012, p. 11), “faltam estudos ou publicações sobre estes atores sociais e suas atividades enquanto fenômeno social”, de modo que “em sua maioria, as histórias deicineiros e suas oficinas somente estão narradas em fotografias, pequenos vídeos e catálogos de mostras culturais”. A partir desta investigação, a autora compreende a potencialidade do ensino artístico cidadão do(a)icineiro(a), que seriam figuras que fariam o intermédio do saber-fazer da rua para o contexto de ensino-aprendizado. Dito de outro modo: estes profissionais relacionariam a experiência estética vivida na rua com as potencialidades criativas nas oficinas de arte urbana, encarando-a como um direito à cidadania. Apesar de inovador no sentido de encarar em profundidade os desafios enfrentados por estes profissionais, essenciais à promulgação das oficinas de arte cidadã, o trabalho apresenta um limite claro: tal como noutros trabalhos, não há um privilegiamento analítico dos sujeitos que destas políticas/projetos fizeram uso também na condição de estudantes e/ouicineiros(as), ou mesmo trata de maneira aprofundada da biografia e das trajetórias sociais deicineiros/educadores que se envolveram na promulgação destas atividades.

Nessa medida, especificamente a respeito do assunto que proponho dissertar, referente a trajetória de sujeitos que acessam projetos de ensino e promoção à arte de rua, à produção de uma arte de inspiração urbana, pouquíssimos foram os trabalhos encontrados na pesquisa

bibliográfica realizada – a considerar a metrópole de Porto Alegre ou mesmo o país em totalidade⁶. Encontrou-se tão somente pequenos fragmentos em materiais pesquisados, dentre eles em meu próprio trabalho de conclusão de curso (CABREIRA, 2018), no trabalho pedagógico de Anderson Magalhães (2015) e numa introdutória seção da tese do pesquisador-parceiro José Luís Abalos Júnior (2021); fragmentos esses que mais fazem referência a projetos em que artistas de rua se inseriram no início de sua formação que propriamente uma discussão aprofundada sobre sua real importância na vida dos sujeitos.

É dessa forma que avalio aprofundar a pesquisa de campo com estes sujeitos, artistas urbanos que nestes projetos se inseriram e teceram suas trajetórias sociais. Aproximo-me aqui de alguns trabalhos que trataram da temática da arte urbana a partir da biografia de artistas urbanos, com destaque para os escritos de José Luís Abalos Júnior (2019), Ananda Santos (2016) e Kessler (2008). Estes trabalhos, de maneira geral biográficos, procuram dar rítmica às experiências dos artistas de rua em contexto citadino, investindo em uma pesquisa de campo imersiva junto destes interlocutores, percebendo as redes em que se movimentam e analisando os papéis que estes sujeitos desempenham na cidade. Todavia, como indicado anteriormente, há nestes também a carência de um aprofundamento das experiências vividas pelos artistas à guisa das políticas artístico-culturais: os projetos são referenciados mais como fases narradas das trajetórias de artistas específicos, e menos enquanto processo constitutivo central na biografia destes. A escassez de um trabalho que potencialize a investigação desta temática em profundidade, articulando-a com as trajetórias dos sujeitos que nestas políticas públicas se inserem e fazem uso, é o estímulo final que almejo à pesquisa. Considero, assim, que é na articulação destas diferentes frentes, e privilegiando uma investigação etnográfica, que reside a pertinência de minha proposta de pesquisa.

O assunto é rico e, como disse lá no começo, não tem um único dia em que eu volte do campo sem ser surpreendido com algo novo. Como se pôde perceber, a investigação que se sucedeu até aqui apresentou algumas respostas, mas também diversas outras pontas soltas. A principal delas, que não pude avançar no último trabalho e aqui busco relegar um destaque

⁶ Pesquisa online realizada a partir de portais como ScieLo, Lume, Google Scholar e Portal Capes, utilizando palavras-chave como “arte urbana”, “arte de rua”, “arte pública”, “Porto Alegre”, “*graffiti*”, “street art”, “trajetória”, “política pública”, “etnografia” e “antropologia” nos mecanismos de busca.

maior, diz respeito ao que esteve na base da formação de boa parte dos artistas urbanos e privilegiou que estes sujeitos pudessem não só dar os primeiros passos, mas a considerar projetos de carreira criativos a partir da arte urbana: as políticas públicas de incentivo às artes de rua, especialmente, as oficinas de arte com inspiração urbana, de rua, gestadas a partir das políticas ligadas à cultura, implementadas nos últimos 40 anos pelo poder municipal em Porto Alegre.

É aqui que a arte urbana finalmente encontra a política pública. E é sobre esta intersecção que começo a dissertar nas páginas que seguem. Primeiro, analisando o contexto sócio-histórico que motivou esta associação. Segundo, buscando compreender o papel destas políticas nas trajetórias de artistas urbanos de Porto Alegre com os quais estabeleci contato ao longo dos anos.

Capítulo 2 - Na Porto Alegre que pulsa arte e cultura

Ao intentar um novo direcionamento de pesquisa, encontrei um contexto bastante peculiar: o ano era 2020, o mês era junho, e a pandemia causada pelo Covid-19 devastava o mundo por completo. Realizar uma pesquisa naquele contexto seria difícil, ainda mais sabendo da realidade que trabalhadores e trabalhadoras da cultura enfrentavam: com as medidas sanitárias de afastamento social e o direcionamento das atividades para o mundo virtual, estes sujeitos acabaram perdendo sem oportunidades para executar seu *ganha pão*. Muitos, inclusive, não estiveram aptos a receber o auxílio emergencial do governo.

Neste período, acompanhei uma mobilização intitulada “SOS Cultura”, que sucedeu uma série de *stories* na rede social *Instagram*: artistas da rede compartilhavam verdadeiros manifestos, clamando por suporte dos órgãos públicos, sugerindo a abertura de editais e mobilizando o circuito artístico, junto da sociedade organizada, para conjuntamente cobrar respostas. Trampo, um de meus interlocutores de pesquisa de tempos, postou uma série de vídeos e fotografias em sua conta no Instagram, (re)produzindo materiais para o movimento que eram também projetados nas paredes de grandes edifícios. Pude acompanhar “de perto” tudo isso, salvando boa parte dos materiais. No vídeo que segue⁷, elaborei uma montagem audiovisual com estes materiais produzidos por Trampo, dando conta de algumas de suas manifestações naquele momento.



Imagem 2 - SOS Cultura – Escaneie o QR Code ou clique no link para acessar o material.
<https://youtu.be/8N5zDva-yM>. Fonte: Acervo pessoal do autor.

⁷ O vídeo foi elaborado na orientação vertical, seguindo a tendência de visualização de redes sociais através de smartphones, uma vez que a origem dos materiais também apresentava orientação similar.

A arte e a cultura, representadas especialmente naquelas atividades cujo foco eram operações locais e presenciais, pereceu. E minha entrada em campo seu deu, justamente, quando medidas estavam sendo elaboradas para dirimir os efeitos desta crise, e sobremaneira como os artistas elaboravam estratégias, a partir da profusão de imagens, para demandar saídas a nível de política pública. A principal delas, e a qual pude acompanhar alguns desdobramentos foi a lei Aldir Blanc (nº 14.017), que emergiu tanto para beneficiar artistas que trabalhavam na informalidade e não estavam aptos a receber o auxílio emergencial, quanto para amparar espaços culturais (associações e cooperativas) que pereciam no contexto de pandemia.

Sobre ela, cabe algumas palavras. Partindo de um capital de 3 bilhões de reais destinados a auxílio financeiro durante o estado de calamidade pública, a lei Aldir Blanc, que foi publicada no Diário Oficial da União em 29 de junho de 2020⁸, buscou atender diretamente “artistas, contadores de histórias, produtores, técnicos, curadores, oficinairos e professores de escolas de arte e capoeira”, assim como “espaços artísticos e culturais, microempresas e pequenas empresas culturais, cooperativas, instituições e organizações culturais comunitárias”. Um objetivo final desta proposta buscou subsidiar também a criação de editais e chamadas públicas, aquisição de bens e serviços vinculados ao setor cultural e outros instrumentos destinados à manutenção de agentes, de espaços, de iniciativas, de cursos, de produções e de manifestações culturais, assim como “à realização de atividades artísticas e culturais que possam ser transmitidas pela internet ou disponibilizadas por meio de redes sociais e outras plataformas digitais” (Ibidem).

O que gostaria de ressaltar dessa proposta é que ela é fruto de intensa mobilização dos atores sociais vinculados aos setores artísticos e culturais no país. Remetendo ao meu trabalho de campo, naquele momento, pude acompanhar espectros dessa mobilização no Estado do Rio Grande do Sul, mais especificamente na capital Porto Alegre. O período em que as atividades (virtuais) mais suscitaram foi, certamente, o de mobilização pela reivindicação pela lei, ou melhor, por um “auxílio emergencial à cultura” naquele período. Foi no universo dessas discussões que pude me inserir, e o recorte que trago aqui diz respeito justamente ao momento de discussão e movimentação política para a implementação deste importante projeto de lei. Pude acompanhar eventos emergentes sobre essa questão nos ambientes virtuais. Muitos deles acabei conhecendo pelas redes de artistas e promulgadores sociais de Porto Alegre, dos quais já fazia parte, por conta de inserções anteriores de outras pesquisas. As páginas da Associação

⁸ Para ver mais, acesse: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2020/lei/114017.htm

Chico Lisboa e do Livre Atelier Livre no Facebook, e o canal Emergência Cultural, no Youtube, foram certamente os espaços de discussão mais privilegiados que pude acessar.



Imagens 3 e 4 – Evento “A Lei Aldir Blanc e as Artes Visuais”, promovido pela associação Chico Lisboa. Porto Alegre, 2020. Fonte: Acervo pessoal do autor.

Acompanhando estes eventos em sítios virtuais diversos, pude perceber uma verdadeira “disputa” entre os inúmeros atores que se somavam aos debates: de sujeitos inseridos em órgãos públicos com experiência burocrática detalhando os caminhos que a lei de emergência começara a transitar nos espaços políticos institucionais, dos montantes financeiros destinados ao auxílio, ou mesmo das ações de benefício em que a lei estava sendo gestada. Por outro lado, atores com menor inserção nos espaços burocráticos institucionais e maior atuação ativista na área da arte e da cultura colocavam em cheque estes direcionamentos: questionavam como os colegiados locais se organizariam para receber e fazer o repasse da verba; e como os agentes políticos fariam esta política pública de auxílio chegar aos artistas mais necessitados, quer sejam, categorias historicamente marginalizadas dos processos muitas vezes elitistas de seleção para os editais públicos. Neste debate, estava explícito que uma atenção especial deveria ser dada a, por exemplo, grafiteiros, *drag queens*, artistas de rua, oficinairos, entre tantos outros grupos não hegemônicos.

Como fruto destes inúmeros movimentos organizados pela sociedade civil organizada, demandas locais e regionais passaram a ser consideradas nos debates em âmbito nacional. A proposta acabou sendo abraçada pela Deputada Federal Benedita da Silva, do Partido dos Trabalhadores do Rio de Janeiro, e passou pela Câmara e pelo Senado, a pedido dos deputados,

sem vetos ou sanções, por conta da emergência na aprovação. A lei de emergência cultural, assim, foi gestada num período de intensa mobilização política e teve como mote, para além de auxiliar as comunidades locais que perecem no momento de calamidade pública, também democratizar o acesso aos editais de fomento à arte e à cultura – de modo que as comunidades locais pudessem deliberar sobre sua “cadeia produtiva local da cultura”, destinando recursos a setores e atores historicamente menosprezados que poderiam, como dito, incrementar e dar cabo a seus projetos artístico-culturais. Essa questão, todavia, é passível de problematização.

Embora a lei de emergência tenha sido elaborada visando “fazer o edital chegar aonde nunca chegou”, como ouvi algumas vezes nos eventos que acompanhei, havia um certo pessimismo de que os processos avaliativos deste auxílio talvez não fossem inclusivos o suficiente. Os editais impunham alguns critérios muito específicos como exigências para a destinação de verbas – especificamente: comprovação de atuação social e profissional nas áreas artística e cultural nos últimos 2 (dois) anos, para além de outras exigências a nível municipal e estadual (o projeto dava autonomia a estes poderes para decidir quem e o que deve receber). “Como grupos historicamente excluídos, como os quilombolas e indígenas, por exemplo, poderão comprovar sua produção?”, questionava um ativista da arte e da cultura num dos eventos que acompanhei antes da implementação. Para somar a esta problemática, naquele momento surgiam cotidianamente informações dos mais diversos locais do país, de que uma parcela importante dos inscritos para receber renda básica da Lei Aldir Blanc não atendiam aos requisitos necessários – em alguns Estados, como São Paulo, isso chegou à metade do total dos inscritos (BERGAMO, 2020).

Entendi naquele momento, a partir do campo etnográfico que passara a experienciar, a potência do engajamento político, artístico e cultural compenetrado com a implementação de Políticas Públicas voltadas às demandas artístico-culturais, especialmente em Porto Alegre, onde acompanhava com mais afinco. Passei a compreender como as comunidades locais se mobilizavam para deliberar sobre a “cadeia produtiva local da cultura”, destinando recursos a setores e atores historicamente menosprezados que poderiam, então, incrementar e dar cabo a seus projetos artístico-culturais.

Entrar em campo “no meio da luta” me fez entender a potência mobilizadora do movimento artístico-cultural em Porto Alegre. E me fez refletir também sobre aspectos históricos desta luta, sedimentada há muitos anos na capital dos gaúchos, especialmente a partir do final dos anos 80, momento em que a sociedade organizada se aliou às administrações

públicas e, juntas, traçaram planos para a cidade que, necessariamente, envolviam a arte e a cultura como propulsoras da ascensão social.

Portanto, nas páginas que seguem, busco contextualizar historicamente as mobilizações entorno da política artístico-cultural da cidade, tomando como partida o início das administrações populares (1988) até hoje. Avanço na compreensão das mobilizações civis no que concerne a arte e a cultura na cidade, identificando as lutas, as conquistas e os projetos que foram gestados em diferentes momentos. Ao final, tratando sobre projetos e iniciativas mais específicas, direciono o foco para as oficinas de arte com inspiração urbana, e novamente indico a (etno)biografia de artistas urbanos como objeto central da investigação, comunicando a potência da etnografia e da relação intersubjetiva estabelecida em campo.

2.1. Qual o lugar sociopolítico da arte e da cultura na cidade?

Como o título de uma famosa obra cinematográfica gaúcha “Deu pra ti, anos 70”, a década de 1980, especialmente em Porto Alegre, demarcou o início de uma nova era. Ao passo que o Brasil se mobilizava para uma guinada democrática, com as críticas cada vez maiores ao governo militar, a sociedade movimentava-se para uma nova experiência de participação popular nos espaços de poder. Em Porto Alegre, esta época ficou marcada por uma intensa mobilização da sociedade-civil organizada, que passou a levantar pautas relacionadas à arte e à cultura nos espaços políticos, e que teve como marco o início das administrações populares na cidade com a eleição de Olívio Dutra, do Partido dos Trabalhadores (PT), como prefeito de Porto Alegre em 1989. É importante ressaltar a originalidade do projeto administrativo de Olívio muito além da política artístico-cultural aqui destacada, mas também como parte também de uma política urbana que buscava privilegiar a inclusão e protagonismo de grupos sociais situados em regiões periféricas em relação ao centro, como a Restinga, citada algumas vezes neste escrito. Falamos de uma perspectiva de governo que buscava não só descentralizar o acesso à cultura, mas também “juntar” essa cidade com outras políticas específicas, como a criação de grandes avenidas transversais que ligavam diferentes zonas da cidade, de ponta a ponta.

Embora a mobilização artística de Porto Alegre date do início do século XIX, e com Iberê Camargo e Xico Stockinger na década de 1960 tenha encontrado um verdadeiro renascimento e uma maior projeção a nível nacional e mundial, culminando na criação do Atelier Livre, hoje chamado de Atelier Livre Xico Stockinger, foi no início das administrações populares que

tivemos um real e profundo envolvimento das pessoas com a arte e com a cultura na cidade, que, por sua vez, foi elevada ao status de política de Estado. É a partir deste recorte histórico que encaro o princípio o início da presente investigação.

Em Porto Alegre este momento ganhou, inclusive, uma data simbólica: 03 de fevereiro de 1988. Foi neste dia, a partir da Lei Municipal 6.099⁹, que o município ganhou sua Secretaria Municipal de Cultura (SMC). Como indica Orofino (2012, p. 48), a SMC surge de um rearranjo da então Secretaria de Educação, que tinha uma pasta ligada à cultura, e teve como seu primeiro secretário Joaquim José Felizardo. À então criada secretaria coube a promoção de eventos, atividades; estudos e pesquisas na área cultural; propor e analisar política de geração; captação e alocação de recursos para o setor cultural; além de colaborar na articulação das ações entre organismos públicos e privados na área da cultura, propondo e fiscalizando estas ações. Nessa perspectiva, como sugere Orofino, (Ibid., p. 49), cultura passou a ser sinônimo de manifestação artística, de música, teatro, artes plásticas, fotografia e literatura – *um bem a ser proporcionado a grupo sociais que não a tem*. Quer seja, arte e cultura como agentes da ascensão social.

Conforme literatura especializada sugere (FEDOZZI, 2002; RIBEIRO, 2009; MAGALHÃES DA SILVA, 2017), se inicia uma fase de qualificação da política cultural da cidade. Além de organizar o sistema de coordenações das áreas, como Música, Cinema, Vídeo e Fotografia, Descentralização da Cultura e Manifestações Populares, foi nessa época, também, que o Fumproarte (Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística e Cultural de Porto Alegre) surgiu. É interessante perceber como este movimento faz parte também de uma perspectiva nacional, uma vez que tivemos a fundação do Ministério da Cultura em 1985, no governo Sarney, e junto dele o surgimento de uma série de medidas aplicadas à cultura, numa operação público-privada que colocava em movimento a produção cultural – sendo o embrião do que veio a se tornar a Lei Rouanet, como conhecemos hoje.

Na segunda metade dos anos 1990 é que tivemos uma verdadeira explosão dos projetos culturais em todo o território nacional. Como bem resume Ribeiro (2009, p. 29), esta nova concepção administrativa “indicou uma nova postura de comprometimento cultural”, na figura de “ações afirmativas por parte do governo federal, em âmbito de investimento cultural direto que passou a representar por volta de 33% do total investido em cultura (União, Estado e

⁹ Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a1/rs/p/porto-alegre/lei-ordinaria/1988/609/6099/lei-ordinaria-n-6099-1988-cria-a-secretaria-municipal-da-cultura-cargos-em-comissao-e-funcoes-gratificadas-altera-a-denominacao-e-as-finalidades-da-secretaria-municipal-de-educacao-e-cultura-e-a-vinculacao-do-compahc-autoriza-o-executivo-a-criar-o-fundo-pro-cultura-e-da-outras-providencias>

Municípios)”. Em Porto Alegre, este cenário se mostrou particularmente fértil com a criação do Orçamento Participativo (OP). O OP é uma prática de democracia participativa local que vai além das mais tradicionais formas de participação cidadã, onde se articulam modalidades contínuas de incidência sobre o poder público e o aparato administrativo (FEDOZZI, 2002; 2009; 2015). Em outras palavras, isso implica dizer que a sociedade organizada passou a pautar áreas onde uma parcela percentual do orçamento municipal deveria ser investida e de que maneira, abrindo espaço para a promulgação de projetos culturais e atividades artísticas mesmo em bairros afastados do centro.

Analisando o caso da Prefeitura Municipal de Porto Alegre (PMPA), é possível ressaltar ainda o estímulo que o OP gerou diretamente às políticas culturais, uma vez que até 1996, como ressaltam Coto e Carvalho (2013), as políticas culturais eram discutidas juntamente com as políticas de esporte e lazer. Com a organização regionalizada do Orçamento Participativo, juntamente com a democratização de espaços e aparelhos culturais, passaram a existir locais privilegiados para diálogo e construção dos projetos. Para ir além, estabeleceram-se, inclusive, critérios técnicos¹⁰ para atividades culturais à guisa do OP: no que tange à organização, que se constituíssem coletivos culturais que dessem suporte, divulgação e continuidade às atividades, respeitando a realidade de cada região; no que tange à condição, que o espaço destinado às atividades considerasse condições mínimas, como acústica, visibilidade, ventilação etc., tendo a própria prefeitura constituído equipes técnicas para avaliação dos locais indicados pela comunidade.

Como resultado direto dos avanços no campo artístico-cultural, os anos 2000 iniciam já com um cenário mais consolidado e, destarte, com uma maior burocratização dos processos, sendo possível identificar padrões mais claros de incentivo à Cultura no Brasil. Como relata Ribeiro (2009, p. 27), passou-se a considerar mecanismos em níveis Federais, além da supracitada Lei Rouanet, como o Fundo Nacional de Cultura (FNC) e o Fundo de Investimento Cultural e Artístico (FICART); e Estaduais, no Rio Grande do Sul particularmente a partir do LIC-RS (Lei de Incentivo à Cultura) e do FAC-RS (Fundo de Apoio à Cultura); e Municipais, em Porto Alegre, especialmente a partir da supracitada Secretaria Municipal da Cultura, com o Fumproarte e a Descentralização da Cultura. Falo mais deste último na próxima seção.

¹⁰ Critérios técnicos dispostos no site da PMPA, disponível em: http://www2.portoalegre.rs.gov.br/op/default.php?reg=11&p_secao=21

2.2. Descentralização da Cultura e Oficinas de Arte.

O Orçamento Participativo evidenciou o processo de participação social na vida política da cidade, privilegiando uma participação direta da comunidade nos processos decisivos de participação de orçamento e de estímulo a projetos artístico-culturais, abraçando especialmente crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade social das comunidades locais. Foi neste cenário que a proposta de Descentralização da Cultura foi gestada em Porto Alegre. Este programa municipal surge em 1994 (CUNHA, 2002; RIBEIRO, 2009; COTO & CARVALHO, 2013), pautado pela desconcentração cultural e por parâmetros dos coletivos da sociedade civil, que demandavam do poder público a criação de espaços de discussão e participação qualificada. Nesse sentido, como defendem Gabriela Coto e Cristina Carvalho (2013), a descentralização do acesso e a possibilidade de participação políticas reivindicadas por estes grupos perpassavam uma simples desconcentração cultural do centro da cidade, e argumentavam pela descentralização do poder de decisão acerca das políticas culturais.

O eixo central de trabalho do Programa eram as oficinas artísticas que, de acordo com a programação oficial, visavam, através de um processo de discussão e conscientização, formar cidadãos ativos e qualificar a participação das comunidades. A participação qualificada exige, dos atores envolvidos, habilidades políticas e cognitivas que são também forjadas na experiência adquirida na vivência dos processos de participação. É assim que as oficinas são pensadas como loci de discussão e conscientização política, para as quais o Programa fornecia suporte financeiro e estrutural para além de continuar a apoiar festas e eventos comunitários (COTO; CARVALHO, 2013, n.p).

Como se pode perceber, esta política estava diretamente ligada à perspectiva democrática de atuação descentralizada da gestão pública através de conselhos populares, iniciada na primeira gestão de Olívio Dutra na prefeitura de Porto Alegre. Percebe-se a conotação política da proposta, como ressaltam Coto e Carvalho (2013, n.p), pela possibilidade de “desenvolver uma consciência coletiva e estimular as comunidades a se organizarem e construírem consensos em torno da identidade de classe”. Seria por meio desta articulação entre lideranças e comunidades em torno da produção cultural que seria possível a formação de novas ações políticas e mobilizações sociais, que fomentavam a luta contra hegemônica com vistas a uma verdadeira transformação social.

O projeto mais conhecido desta primeira fase, certamente, foi aquele encabeçado pela tribo de atadores *Ói Nois Aqui Traveiz*. Fundado em 1977, o grupo tinha como objetivo levar o espetáculo do teatro para as ruas, praças e esquinas – espaços eleitos para as manifestações que tinham como mote o contato direto com a população, numa relação de troca direta (OLIVEIRA, 2010). Quando o Partido dos Trabalhadores assumiu a gestão municipal, e os

projetos da Secretaria Municipal de Cultura (SMC) começaram a sair do papel, este grupo desenvolveu uma proposta de teatro como *instrumento de discussão social*, como referem Coto e Carvalho (2013), pensado agora também em conjunto com a política do governo municipal. Com a Descentralização da Cultura, o grupo de atores passou a levar o espetáculo do “*Ói Nois*” para as diferentes comunidades do município inicialmente por um “processo pedagógico de formação política em oficinas de teatro de rua” (Id., Ibid.), articulando uma rede com associações de moradores e, posteriormente, com delegados e coletivos ligados ao Orçamento Participativo, criando um verdadeiro circuito regular de apresentações de teatro popular.

Percebemos nesta experiência a proposta da Descentralização também identificada com as ideias manifestadas pelos movimentos de cultura popular e educação popular, presentes no projeto educacional revolucionário de Paulo Freire. Como reflete Orofino (2012, p. 74), a cultura foi concebida como ação política, e as Oficinas Descentralizadas de Arte, como estavam sendo idealizadas, se tornaram espaços para organização e oferta de oficinas gratuitas com temática artística para a população, sendo essas oficinas, grande parte das vezes escolhidas via Orçamento Participativo, mencionado anteriormente. Vale ressaltar que o projeto ainda se mantém existente nos dias de hoje (2022) sob o nome de Coordenação de Descentralização da Cultura, e embora menos atuante, como falaremos mais adiante, continua a dar cabo às atividades como o Carnaval Comunitário, o Cinemas nos Bairros, as Oficinas Descentralizadas, o Ônibus Palco, o Circuito de Cultura, e as celebrações de Nossa Senhora dos Navegantes e Paixão de Cristo nas 17 regiões em que o Orçamento Participativo atua¹¹.

Muito próximo à experiência da Descentralização da Cultura, e gestado a partir da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, foram os projetos ligados à Fundação de Assistência Social e Cidadania (FASC), que tinha por objetivo executar a política municipal de assistência social e dispunha de programas e serviços relacionados às crianças e adolescentes. Ao trilhar sua jornada de pesquisa dentro os órgãos municipais, Orofino (2012, p. 62) descobriu que, apesar da FASC ter uma atuação mais institucionalizada no amparo, proteção e educação de crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade, diversas atividades foram gestadas em seu interior, especialmente oficinas, mesmo antes da Descentralização da Cultura sair do papel, ainda no período em que a Fundação de Educação Social e Comunitária (FESC), futura FASC, estava atuante. Nos projetos, buscava-se o desenvolvimento e a promoção de ações

¹¹ Estas e outras informações podem ser encontradas no site da PMPA, no link a seguir: http://www2.portoalegre.rs.gov.br/smc/default.php?reg=1&p_secao=261

educacionais em comunidades através de oficinas de arte, música, teatro, literatura etc., mas também em casas de abrigo e centros de detenção para jovens infratores, entre outros.

À Descentralização e à FASC, mas também diversos outros projetos públicos gestados a partir de órgãos e secretarias, nesse sentido, se colocava o desafio da criação artística ofertadas a grupos que não teriam acesso a ela, em outros espaços que não os tradicionais, institucionalizados, muitas vezes destinados às *belas artes*. Outras vezes, a arte era encarada como objeto da promoção social e utilizada como ferramenta importante de ressocialização de jovens que careciam de perspectivas de futuro para além da criminalidade. Falamos de um cenário de constante evasão escolar, do fracasso dos modelos tradicionais, desafio a qual a administração popular, encabeçada por Olívio Dutra, tratou de encontrar alguma solução. É desse intento que foram criadas diversas Oficinas de Arte pela cidade a partir da PMPA, algumas com perspectivas mais específicas, que buscavam com uma proposta de educação não formal e através de uma espécie de “ofício da arte, ensino da rua”, privilegiar o ensino artístico a partir das experiências cidadinas, de rua, das e dos jovens aprendizes – através do que estas e estes experienciavam no cotidiano. Um *campo de possibilidades* totalmente novo a ser experienciado por estes atores a partir de seus projetos individuais e coletivos, para utilizar das noções do mestre Gilberto Velho (2003) em interpretação do conceito de campo de Bourdieu (1980, apud CATANI, 2011), nesta dinâmica que envolve o que os sujeitos desejam e o que eles podem alcançar.

Finalmente, é interessante pontuar, desse cenário, a criação de uma categoria totalmente nova, ao menos no âmbito social: a dosicineiros dos projetos artístico-culturais – especialmente, de oficineiros de arte. Com foco na formação artística dos programas, sejam eles quais foram, mas principalmente aqueles ligados à Descentralização da Cultura, criou-se um verdadeiro mercado de trabalho para artistas mais ou menos experientes, outros emergentes, privilegiando uma fonte de renda quase sempre esporádica, algumas vezes constantes, mas que faziam a diferença para estes artistas-educadores que conduziam as atividades. Sem esquecer, é claro, dos grandes beneficiados destes projetos, os jovens oficinando que encontravam nas oficinas um momento de lazer, distração e inclusão social – o verdadeiro motivo para as políticas existirem.

O Partido dos Trabalhadores se manteve no governo a nível local até o ano de 2005, momento em que o ciclo se encerrou e uma série de políticas de incentivo passaram a encontrar dificuldades para se manter. Outras, tiveram seu fim decretado no mesmo momento. O contexto histórico que narrei até aqui, como vocês devem ter percebido, segue um roteiro bastante linear, costumeiramente encontrado em materiais históricos. As maneiras como diferentes sujeitos experienciaram estes momentos em suas trajetórias, contudo, revela uma complexidade ímpar. Ao compreendermos as continuidades e descontinuidades destes projetos, nas trajetórias sociais dos sujeitos, é que encontramos a pertinência da proposta. Nas páginas que seguem, buscando aqui as provocações magistrais de Paul Ricoeur, busco analisar as diferentes temporalidades narradas e vividas pela oficinaira Sabrina Brum, a Bina, artista urbana e interlocutora central de minha pesquisa, entendendo que elas irão nos guiar a compreender o papel das oficinas de arte urbana no contexto de Porto Alegre, e de uma maneira geral, levar a uma melhor compreensão do papel das políticas públicas de ensino e promoção às atividades artístico-culturais na vida das pessoas.

Capítulo 3 - Narrativas de luta, de conquista e de esperança

Neste capítulo, centro minha atenção nas oficinas de arte gestadas a partir da prefeitura municipal de Porto Alegre, quer sejam, oficinas gestadas a partir de políticas públicas artístico-culturais. A forma adotada para desbravar este universo indica uma maneira bastante cara à antropologia: privilegia-se a reconstrução da trajetória dos sujeitos no âmbito destas oficinas, espaços onde se inseriram e projetos em que participaram. A linha adotada na presente investigação, contudo, sugere uma abordagem ainda mais peculiar: resolvemos contar esta história a partir de uma biografia singular: a de Bina, artista urbana, educadora social eicineira. Argumento que os atravessamentos em sua trajetória nos ajudarão a pensar não só sobre o impacto das oficinas de arte com caráter urbano na vida dos sujeitos envolvidos, mas também, de maneira mais contextual, refletir sobre o impacto das políticas culturais no universo de Porto Alegre.

A escolha por versar sobre a biografia de Bina se deu por diversos motivos: grafiteira e artista urbana desde jovem, foi icineira em projetos públicos ligados às secretarias da Cultura, da Juventude e do Esporte, especialmente em atividades ligadas à Descentralização da Cultura. De mesma forma, atuava junto de gestores culturais e enfrentava problemas, lidando com tensões para aprovar projetos em áreas descentralizadas. Como o leitor e a leitora poderá perceber, Bina atuou nos tempos áureos da política cultural nos anos 2000, momento do Fórum Social Mundial¹² em Porto Alegre, e enfrentou a derrocada dos projetos na década seguinte. Ainda hoje, Bina se insere em projetos de estímulo às atividades artístico-culturais na cidade, ainda que de maneira mais esporádica. Por estes motivos elencados, trato da biografia de Bina de maneira privilegiada nas páginas que seguem.

Para além disso, há uma clara inspiração nesta escolha, quer seja: a de contar histórias da arte de rua, ligadas aos projetos de arte e cultura que pouco foram publicizados. Como adverte Orofino (2012, p. 12) na introdução de sua magistral obra, faltam estudos ou publicações sobre estes atores sociais e suas atividades, de modo que as histórias acabam sendo narradas quando muito em pequenos vídeos, em catálogos de mostras culturais. Uma última e pequena parte ainda fica esquecida em baús de fotografias antigas. No trabalho que segue busco revisitá-las,

¹² O Fórum Social Mundial teve sua primeira edição no ano de 2005, em Porto Alegre, e mobilizou mais de 20 mil pessoas já na primeira experiência, segundo dados próprios. Ele surge como um espaço para refletir e organizar alternativas para o fortalecimento do desenvolvimento humano, buscando a superação da dominação dos mercados em cada país e nas relações internacionais, contrapondo-se à globalização neoliberal. Para ver mais, acesse: <http://forumsocialportoalegre.org.br/forum-social-mundial/>

encarando a biografia de uma artista urbana eicineira como fio de condução para falar dos projetos, das iniciativas e do potencial de transformação da arte na vida das pessoas – indo do micro ao macro.

3.1. Comunidade interpretativa

Antes de qualquer avanço, importa ponderar sobre o lugar acadêmico em que minha proposta se insere, além de falar dos espaços que transitei e das linhas de pesquisa cuja atuação convergem com meus esforços.

3.1.1. Antropologia Urbana e Etnografia da Duração

Que é, pois o tempo? Se ninguém me pergunta, eu sei; se quero explicá-lo a quem me pede, não sei (Santo Agostinho).

Ao longo dos últimos 5 anos, venho me empenhando na compreensão dos fenômenos urbanos a partir de uma atuação constante em grupos de pesquisa. Através do Núcleo de Antropologia Visual (Navisual/PPGAS/UFRGS), pude dar cabo de pesquisas de iniciação científica sobre *graffiti* e arte urbana, além de participar de projetos coletivos de produção imagética sobre a produção artística em Porto Alegre que tratavam a cidade não só como plano de fundo, mas também como objeto central das investigações. Neste importante grupo, me associei institucionalmente às linhas de pesquisa de Antropologia Visual e da Imagem, e Urbanização, Sociedade e Cultura No Brasil.

Paralelamente, pude também me associar ao Banco de Imagens e Efeitos Visuais (BIEV/PPGAS/UFRGS), me vinculando ao projeto “Dialética das durações nas formas de vida urbana: etnografia nos bairros para tratar de trajetórias, fluxos e memórias narradas por seus habitantes (Porto Alegre, Brasil)”. Neste, além de avançar na literatura especializada sobre antropologia urbana no Brasil por meio de seminários, pude também avançar nos estudos sobre memória e imaginário em antropologia, acessando a contribuição de autores como Gilbert Durand, Gaston Bachelard, Paul Ricoeur e Henri Bergson, para citar alguns. Estar junto de pesquisadoras e pesquisadores interessados no estudo sobre o Tempo, debatendo conceitos, me ajudou em demasia a estabelecê-lo como chave inovadora para investigação no meio urbano.

Este percurso demonstra a coerência de minha trajetória com o tema e com a área de especialização antropológica trabalhada na presente pesquisa. Além disso, surge para contribuir

com o projeto intelectual iniciado por Ana Luiza Carvalho da Rocha e Cornelia Eckert desenvolvido há mais de 20 anos no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFRGS.

Sob orientação destas duas antropólogas guiei minha atenção ao fenômeno urbano, pensando a Cidade em seu pluralismo de formas de viver a urbe, muito bem amparados por uma antropologia que se quer *da e na* cidade (ECKERT; ROCHA, 2013a), na busca pelo entendimento do universo heterogêneo e fragmentado do viver nas grandes cidades contemporâneas. Há, aqui, uma evidente aproximação com uma comunidade de pertença intelectual, inserida no conjunto de autores que falam de metrópoles contemporâneas por uma produção de cunho nacional, buscando o diálogo especialmente com autores e autoras como Ruben George Oliven (2007), Ana Luiza Carvalho da Rocha e Cornelia Eckert (2005; 2013a), José Guilherme Cantor Magnani (2002; 2009) e Gilberto Velho (1987; 2003; 2013), autores(as) estes inspirados nas clássicas escolas socioantropológicas de Chicago e Manchester (HANNERZ, 2015).

O diálogo mais evidente que estabeleço é com a obra do mestre Gilberto Velho. Este antropólogo brasileiro, verdadeiro pai de uma antropologia que passou a se denominar “urbana”, entende a cidade como *locus* privilegiado para a análise e observação das dinâmicas sociais, particularmente ao praticarmos um enfoque situacional e reticular, como pensa Agier (2011). Velho nos brinda com conceitualizações importantes ao analisar a experiência dos sujeitos na sociedade moderna, como *trajetória*, *projeto* e *campo de possibilidades*, como categorias de interpretação para dar conta dos diversos fenômenos da vida social, considerando as múltiplas realidades socioculturais. Para este antropólogo brasileiro, em *trajetória*, seja ela individual ou social, analisamos os indivíduos em seus mais diferentes níveis de atuação no mundo, percebendo seus sentidos, seus ritmos e suas direções. Esta definição, segundo Velho (2013, p. 137-138), apesar de possuir poder explicativo, deveria ser dimensionada e relativizada com a tentativa de perceber o que possibilitou uma trajetória particular e não outra. Nessa medida, o autor privilegia o conceito de *projeto*, que procura dar conta da 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. Seja na base da fenomenologia da vida cotidiana, ou mesmo buscando inspiração na filosofia de Georg Simmel, Velho (2013, p. 141) nos adverte sobre o papel fundamental da “dimensão da subjetividade” para a construção de personagens

singulares, de modo que a “trajetória individual e a biografia tornam-se cada vez mais centrais na visão de mundo moderno-ocidental”.

Para além de uma explicação sociológica mais totalizante, Velho (Ibid., p. 65-67) se empenha numa proposta analítica mais etnográfica, considerando a escolha individual dos indivíduos como elemento decisivo para a compreensão de processos globais de transformação da sociedade. Nesse sentido, tratar de narrativas biográficas à luz da antropologia urbana implica estar atento à atuação do sujeito com o Estado, no caso deste trabalho, da artista urbana Bina, em seus trânsitos entre projetos públicos e sob as tensões das normativas de controle moral da cidade, à guisa de uma prática/manifestação que, historicamente, clama por enfrentamento e quebra dogmática com as instituições.

Uma maneira igualmente instigante para tratar da trajetória de Bina, e que também remete ao estudo do urbano, se dá através da Etnografia da Duração. A proposta consolidada pelas antropólogas Ana Luiza Carvalho da Rocha e Cornelia Eckert (2013b) tem como enfoque o estudo do caráter temporal no espaço citadino, privilegiando discussões em torno do tema da memória que, por sua vez, advém das clássicas contribuições de Durand (1989) sobre o imaginário em antropologia. Em Etnografia da Duração, seguindo a linha adotada por estas autoras, o espaço urbano aparece como parte de uma “fantástica transcendental”, em que se situa o fenômeno da memória, ao permitir aos seus habitantes remontar o tempo e perenizar suas ações no mundo. Nesse sentido, embarcamos numa pesquisa sobre memória que não busca somente um mero registro do passado, mas sim uma reflexão sobre a duração, compreendendo as conexões diferenciadas que as pessoas estabelecem entre “tempos” diversos, interessando descobrir em que momentos e de que formas em suas narrativas se percebem rupturas, o fim ou o começo de novos processos, ou o retorno e a repetição de antigas práticas.

O próprio tempo é arranjado na perspectiva da compreensão das histórias narradas pelo Outro, seguindo o fluxo de suas identidades narrativas¹³, e tornando claro o encontro etnográfico do antropólogo e da antropóloga com sua interlocução na pesquisa. Para as autoras (ECKERT; ROCHA, 2013b, p. 143), neste encontro seríamos convidado(a)s, inclusive, a compartilhar nossas próprias experiências de viver a cidade com os sujeitos com os quais nos relacionamos em campo, resultando num entrelaçamento de memórias plurais das quais nasce a cidade como parte integrante de uma comunidade semântica em suas múltiplas interpretações.

¹³ Aqui é evidente a inspiração no trabalho de Paul Ricoeur (1994). Volto à esta definição no decorrer do capítulo.

À guisa desta perspectiva teórica, cabe complexificar a maneira como Bina percebe a perpetuação dos mais variados projetos artístico-culturais de ensino e promoção às artes de rua na cidade, especialmente, as Oficinas de Arte Descentralizadas. A partir de uma perspectiva transgeracional, podemos analisar os diferentes momentos em que estas oficinas foram gestadas e em que os projetos se mantiveram atuantes, e de que formas diferentes gerações puderam acessá-los, considerando, a partir de Paul Ricoeur, (1994), aquilo que era dado (o tempo do mundo) e aquilo que as pessoas vivenciam subjetivamente (tempo vivido), o que dá espessura aos jogos de memórias dos sujeitos.

A fim de compreender os fluxos das imagens que narram as formas do viver o mundo contemporâneo, privilegia-se seu acesso a partir dos jogos da memória coletiva que configuram as trajetórias sociais e as narrativas biográficas dos habitantes. Este fluxo, como prezam Eckert e Rocha (2013b, p. 69), está associado “ao campo transcendental que os jogos da memória desenham para as formas do viver a cidade, delimitada como espaço fantástico construído no cruzamento entre o tempo subjetivo e intransitivo das lembranças e o tempo do mundo”. Isso implica dizer que privilegiaremos as narrativas biográficas de Bina, interlocutora central da pesquisa, como forma de acessar estes diferentes tempos e reconstruir sua trajetória considerando projetos, dando ênfase às suas lembranças, nos jogos da memória, a partir do fluxo de sua imaginação criadora (ECKERT; ROCHA, 2013b, p. 28).

3.1.2. Narrativas (etno)biográficas de personagens em seu contexto social e cultural

Me empenho na compreensão da trajetória da artista urbana Bina, no âmbito das oficinas de arte e de projetos artístico-culturais, através de uma metodologia etnobiográfica. Por etnobiografia faço referência ao mestre Jorge Prelorán, e a via de entrada à sua seminal contribuição é feita a partir das obras de Eckert e Rocha (2016), de Marco Antônio Gonçalves (2012) e de Fabiene Gama (2016).

Prelorán (2006) propõe pioneiramente uma abordagem etnobiográfica partindo do fazer cinematográfico. Sua proposta de *cine humanista* tem como metodologia uma aproximação progressiva com as pessoas em seus lugares de vida e espaços afetivos, de modo a privilegiar, na gravação, a fala deste Outro sobre seu si mesmo e sobre seu mundo cósmico e social. Ao etnobiógrafo caberia, nessa perspectiva, compilar imagens e sons pertinentes, e documentar modos de fazer e costumes importantes para os personagens protagonistas da película.

Eckert e Rocha (2016) compreendem a proposta de Préloran como um cinema documental que propõe uma aproximação progressiva com as pessoas e seus lugares de vida a ponto delas se tornarem personagens reconhecíveis com os quais todos nós podemos nos identificar no âmbito de uma humanidade. Estas autoras apontam a etnobiografia como tempos e lugares de narrativas da vida de uma pessoa, tal como ações narrativas que nos orientam sobre o conjunto de imagens das produções culturais que evidenciam lógicas de estruturas figurativas. Seriam, relacionalmente, ações individuais e coletivas, familiares e rizomáticas, nos orientando quanto a complexidade das superposições temporais das experiências vividas em que vibram as memórias da identidade narrativa dos personagens.

Gonçalves (2012), por sua vez, procura dar conta da intrincada relação entre sujeito, indivíduo e cultura a partir da metodologia etnobiográfica, inspirado na obra de Jean Rouch. Este autor entende que em etnobiografia o indivíduo passa a ser pensado a partir de sua potência de individualização enquanto manifestação criativa, de modo que é justamente através dessa interpretação pessoal que se tem acesso à cultura – é centrando destaque na criatividade individual que compreendemos como os sujeitos penetram as instituições socioculturais a partir de seu uso, personalizando-as.

A noção de etnobiográfico problematizaria, ainda, o biográfico e o etnográfico, ou, nas palavras de Gonçalves (2012, p. 20), “as experiências individuais e as percepções culturais, refletindo sobre como é possível estruturar uma narrativa que dê conta desses dois aspectos na simultaneidade”, quer dizer, em um só momento repensar a tensa relação entre pessoa e cultura, entre subjetividade e objetividade. Privilegia-se, aqui, a narração da própria vida como construção do *self* e construção do mundo, de modo que esta autoprodução de si a partir da narração biográfica, como bem complementa Gonçalves (Ibid., p. 22), “dá sentido ao presente e nos torna capazes de perceber um passado e atentar para um futuro”. E “falar de si” diz respeito a algo ainda mais importante: a inclusão do outro no sentido do compartilhamento de uma experiência, dependendo da alteridade para a produção de sentido. É no sentido de partilha que a biografia, justamente, encontraria a etnografia, e é a partir desta perspectiva que enquadrarei minha pesquisa. Nas palavras do autor:

A possibilidade de etnografar uma vida acentua a relação entre etnógrafo e nativo. Assim, o etno de etnobiografia é derivado da etnografia, de sua potência narrativa que implica a relação complexa e produtiva entre um alter e um ego. Deste modo, a autonarração de si através do encontro com um outro produz o que designamos por flexibilidade e experimentações nas identidades individuais e coletivas. Etnobiografia, portanto, é produto de um discurso autoral proferido por um sujeito num processo de reinvenção identitária mediada por uma relação (GONÇALVES, 2012, p. 24).

Na visão de Fabiene Gama (2016, p. 126), esta metodologia ajudaria a criar intimidade, empatia e confiança através de uma conversa em que a/o antropóloga/o também compartilha suas histórias na interlocução com o Outro, permitindo uma abordagem de indivíduos com nome, sobrenome, opiniões e problemas pessoais com os quais podemos nos identificar, e não generalizações como povo ou sociedade. Busco, assim, estabelecer a construção da etnobiografia de Bina, interlocutora central de minha investigação. Para além disso, empreender essa proposta implicaria, também, num privilegiamento ético na pesquisa, em especial com o modo como a informação será apresentada. Uma vez que estas pessoas serão explicitadas, é necessário uma clara e direta negociação sobre o que será escrito sobre elas, com elas. Uma saída que Gama (Ibid., p. 127) aponta para contornar este problema, adotada na pesquisa e explicitada mais adiante, é no compartilhamento constante do material produzido, enviando textos, fotos, análises e comentários às pessoas as quais estabeleci interlocução, de modo a avaliar o modo como estes sujeitos estão se vendo representados no texto escrito e, de modo mais geral, na investigação.

Nessa medida, o exercício que proponho aqui segue uma linha de atuação que venho desempenhando no Navisual desde o ano de 2018, quando direcionamos esforços coletivos para a execução de projetos audiovisuais etnobiográficos junto de artistas urbanos em Porto Alegre. Naquele momento, buscamos dar continuidade aos estudos de etnografia de rua, especialmente na proposta de captar a arte urbana em seus estilos, estéticas, críticas, éticas, tons e palavras. Focamos nas múltiplas expressões da arte urbana como narrativas das práticas de espaço e do viver na urbe, o que nos ajudou a perceber políticas públicas culturais que impactaram nas rítmicas temporais experimentadas pelos habitantes de diferentes gerações. Estes esforços culminaram no grande projeto “Cartas aos Narradores Urbanos: etnografia de rua na Porto Alegre das intervenções artísticas”, que teve como resultados duas exposições fotoetnográficas e um catálogo impresso publicado, frutos da parceria entre o Núcleo de Antropologia Visual e o Departamento de Difusão Cultural (DDC/UFRGS).

Ao dar continuidade ao tema, buscamos o aprofundamento da produção fílmica como prática de pesquisa etnográfica e suporte mais aberto à produção coletiva, acessível a uma estética guiada por um desejo dialógico ou polifônico em prol da transparência de uma gama pluralista de diferenças (seja de subjetividades, seja de objetividades). Quer dizer, queríamos conhecer mais sobre os artistas por detrás dos *graffiti* pesquisados: suas trajetórias, suas inspirações e inteligibilidades narrativas, convidando-os a colaborar em todo o processo de pesquisa. Com estes artistas, nesse sentido, trabalhamos em compreender suas práticas artísticas

e a maneira sobre como estas habitam as cidades, de modo que a etnobiografia não tentou enquadrar tão somente suas artes na urbe, mas sim compreender como estes sujeitos estetizam a vida, acomodando antagonismos, conflitos, diversidades ou alteridades. Antes de compreender como sujeitos narraram as cidades, com a etnobiografia, fomos desafiados a compreender como estes sujeitos não só criam, mas também imaginam e sonham.

Para isso, estreitamos contato com 2 artistas em especial: Raphaela Loss e Renam Canzi, artistas que já possuíam relacionamento próximo com pesquisadoras da equipe Navisual. Com Loss, falamos sobre o início de sua trajetória artística que começa na infância, com gosto pelos desenhos, e segue evoluindo em suas experiências de trabalho voluntário com crianças de comunidades carentes e, posteriormente, como professora de artes em uma escola municipal. Loss nos narra um estilo de vida marcado pela descoberta do mundo e de si, de sua aproximação com movimentos contra-hegemônicos como o feminismo, e de sua vontade de ser reconhecida nas territorialidades de seu circuito. Com Renam, refletimos sobre sua trajetória que incorpora duas grandes vocações: o interesse pelo urbano e seu potencial artístico. Ao falar de seu processo de formação universitária (arquitetura), das redes que estabeleceu no universo de urbanistas e do seu início na arte de rua, fomos levados a compreender a maneira em que estes temas se cruzam, e se relacionam com marcadores sociais da diferença, como o de gênero, muito presente em suas produções.



Imagens 5 e 6 – Diária de gravação na Ocupação Pandorga. Fonte: Acervo Navisual, autoria compartilhada.

Ao falar de Bina de forma próxima, tratamos de sua trajetória no universo das oficinas, mais precisamente dos espaços proporcionados por políticas de incentivo à arte e à cultura. Não

atentamos somente para os conflitos evidentes com o poder público, com as relações amistosas ou conflituosas (para lembrar Simmel, 2009) e os atores com quem se envolveu nos diferentes contextos históricos, mas também para a égide de uma perspectiva sensível (SANSOT, 1986) no ato de narrar a própria vida no contexto citadino; algo que, segundo Eckert e Rocha (2005), pode externar uma mistura de processos restauradores, traumáticos, afetivos ou não, mas que oferecem uma ética e uma política da memória coletiva. Privilegiar uma abordagem neste modelo implica a adoção não apenas de um método de pesquisa, mas, acima de tudo, 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).

A pandemia fez com que todos tivéssemos de nos desdobrar entre múltiplas atividades, o que não foi diferente para Bina, nem para mim. Neste período mantivemos nosso contato através de plataformas online de conversação, como o WhatsApp, e acabávamos nos falando nos finais de dia, aos finais de semana, “sempre que possível”; tanto na rotina dela, que estava envolvida entre atividades cotidianas e a produção de trabalhos comissionados, quanto na minha, que pesquisava enquanto conciliava um “trabalho de 8 horas” como meio de subsistência. Nessa proposta, sempre fazia algumas perguntas para Bina via texto, áudio ou vídeo, onde aprofundávamos pontos importantes de sua trajetória no universo das artes urbanas, das oficinas através de projetos públicos a partir da PMPA, trocando imagens e compartilhando impressões sobre o cenário e sobre as pessoas que conhecíamos da *cena*.

No entanto, as perguntas trabalhadas em nossos diálogos, nossas trocas, serviram mais para elucidar alguns pontos de curiosidade sobre a trajetória de Bina do que para enquadrar sua fala. Elas nos ajudaram a compreender as vibrações de suas experiências vividas, 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”, como aferem as antropólogas Eckert e Rocha (2013, p. 120).

É evidente a inspiração buscada na pesquisa etnobiográfica realizada junto de Loss e Renam e aplicada no presente trabalho, intentando um nível de profundidade ainda maior, por conta do período de campo mais constante e alongado que vivenciei junto de Bina. Nesse sentido, a etnobiografia desta artista será um ponto catalisador microssocial que nos permitirá, de mesma forma, atingirmos um contexto macrossocial, tomando como partida sua criatividade individual e maneira como ela penetra as instituições socioculturais a partir de seu uso, personalizando-as.

Se com a proposta de etnobiografia almejo uma abordagem de cunho microssociológico, buscando o diálogo com “indivíduos com nome, sobrenome, opiniões e problemas pessoais”, como dito anteriormente, pessoas com as quais eu posso me identificar e estabelecer interlocução próxima; na proposta de Gilberto Velho vislumbro uma possibilidade analítica concreta ao investigar e analisar a trajetória social de Bina, procurando captar os “significados de suas ações sociais” e buscando perceber “suas visões de mundo que associam-se a identidades e desempenhos sociais”. Esta via analítica nos permite, ainda, compreender como esta artista urbana configura suas atuações dentro de um sistema compartilhado de crenças e valores (VELHO, 2003), e como novos nichos culturais podem surgir, no caso da presente pesquisa, a partir da implementação de políticas artístico-culturais de ensino e incentivo à arte de rua, fazendo com que carreiras criativas possam não só serem desenvolvidas como também saírem à margem dos setores tradicionais de formação (CAMPOS, 2015). Complementarmente, a partir das contribuições de Eckert e Rocha (2005; 2013b) sobre tempo e cidade, vislumbro uma maneira de exponenciar as continuidades e descontinuidades a nível das trajetórias, refletindo sobre como Bina não só configura, mas também reconfigura suas práticas e estratégias de carreira ao longo dos anos, entendendo o agenciamento do tempo como um gatilho que aponta para a memória intrageracional nas cidades.

Gostaria de alertar sobre o tom ensaístico que o leitor e a leitora encontrarão nas páginas que seguem. A fim de privilegiar sua fala, suas narrativas (etno)biográficas, grandes parágrafos de citação serão destacados neste capítulo, associando fases narradas da vida de Bina com o contexto macrossocial da qual a artista se insere, das oficinas a partir de projetos de políticas públicas a qual ela experiencia e sobre as quais fala, e, por fim, os entrelaçamentos comuns à teoria antropológica decorrente de interpretações do autor.

3.2. Por dentro dos jogos de memória

Vamos falar de Bina, ou melhor, de Sabrina dos Santos Brum, sobrenome que leva desde o primeiro casamento e que ainda hoje utiliza como marca artística. Seja como queiram a chamar, Bina está inserida no universo das artes de rua há pelo menos 23 anos. Natural do interior do Estado do Rio Grande do Sul, veio à Porto Alegre ainda jovem em busca de melhores condições de carreira e crescimento pessoal. Em seu relato:

Eu nasci em Tupanciretã, bem próximo de Santa Maria, interior do interior, fim do mundo, como eu falo, uma cidade muito pequena. Vim pra Porto Alegre com 13 pra 14 anos, fui criada pelos meus avós porque minha mãe me teve muito cedo e foi correr

o mundo, e com essa idade eu vim pra cá, capital do Rio Grande do Sul, né? Minha mãe já morava aqui, alguns parentes também, pois em porto alegre eu ia ter mais chance de estudar, ter uma qualidade de vida melhor, porque na cidade onde eu nasci tinha no máximo ensino médio, se tu quer fazer uma faculdade ou alguma coisa tu tinha que sair pras cidades vizinhas, e pra ti ir pras cidades vizinhas tu tinha que ter grana, ou seja, somente filho de rico com grana poderia sair pras cidades vizinhas. Então o intuito dos meus tios, que foram sempre responsáveis pela minha criação, era vir pra cá pra poder ter essa oportunidade.

Como argumentam Bandeira et al (2014, p. 118), o Rio Grande do Sul, manteve uma tendência nacional de concentração espacial das atividades econômicas na região de Porto Alegre, com a respectiva concentração populacional e êxodo rural, em especial através de migrações intraestaduais. Deste modo, o começo da trajetória de Bina aponta para esta realidade bastante comum do trânsito migratório interno em todo o Brasil nos anos 70 e 80: a movimentação para cidades maiores, ou para a capital do Estado, em busca de “uma vida melhor”.

Chegando aqui em Porto Alegre fui morar com a minha mãe, numa casa de aluguel, próxima dos meus tios..., mas a minha mãe sempre teve dificuldade nessa função da criação dos filhos, na época era eu e uma irmã, 2 anos mais nova que eu, e a gente sempre foi muito abandonada pelas prioridades que ela tinha na época, que era viver a vida dela, e tal, então ela nunca soube ser mãe, até porque ela nunca acompanhou. Nesse processo de idas e vindas da minha mãe, de ir pra casa, ir pra casa dos namorados que ela tinha, eu conheci uma pessoa que era totalmente ligada com a cultura hip hop, na época bombando, né? Anos 2000, movimento bombando, e eu comecei a acompanhar essa pessoa nas batalhas, ela era dançarina na época, e tava a começando a fazer uns graffiti. O acesso ao graffiti era muito difícil pois o material era muito caro, na época.

É interessante perceber como o *graffiti* e o movimento do hip hop estão intrinsecamente ligados à construção de Bina como pessoa, e demarcaram sua trajetória desde a juventude, no início dos anos 2000. Esta é uma realidade bastante compartilhada por artistas urbanos gaúchos ainda de uma “segunda geração” conforme definição¹⁴ trabalhada por mim (CABEIRA, 2018, p. 34) e pelo parceiro de pesquisa Abalos Júnior, (2021, p. 282). Quer seja, falamos de

¹⁴ Argumenta-se sobre a existência de 3 gerações de artistas urbanos em Porto Alegre até o momento: uma primeira geração, pré anos 1990, caracterizada por uma maior dificuldade no que diz respeito a materiais, comunicação e abertura política para debate do tema. Numa segunda geração, temos o “auge” a partir da promoção de políticas públicas destinadas às artes de rua, de uma abertura grande sobre o debate do fazer artístico nos dispositivos da urbe, e um avanço na experiência da comunicação pelo advento da internet. O acesso a materiais estava começando a se tornar popularizado, embora ainda não fosse uma realidade para todos. Estima-se que este período de “vacas gordas” durou até 2005, quando o PT deixou a administração municipal. Por fim, numa terceira geração, temos a experiência de artistas que iniciaram suas trajetórias no mundo das artes urbanas com pouquíssimos projetos públicos de incentivo à arte urbana ainda atuantes, embora, com a popularização da internet, encontraram um campo frutífero na comunicação para buscar referências e trabalhar sua arte. De mesmo modo, tivemos uma abertura um pouco maior para o acesso à materiais. Estas definições, contudo, não são concretas e duradouras e devem ser trabalhadas, justamente, a partir das trajetórias de artistas urbanos que, embora geracionalmente próximos ou afastados, compartilham de dramas, inspirações e vivem reticularmente o tempo do mundo que lhes é colocado.

trajetórias impactadas positivamente por uma democratização do acesso às artes de rua, especialmente a partir do movimento do Hip Hop. O que é característico dos artistas que iniciaram na arte de rua neste período, também, e demarca geracionalmente a experiência destes sujeitos, especialmente do final dos anos 90 ao início dos anos 2000, é a dificuldade em acessar materiais *sobre e para o graffiti*. “Sobre o *graffiti*”, falando de revistas, desenhos, estilos, ou mesmo a dificuldade no acesso à internet: tudo aquilo que era usado para se inspirar. “Para o *graffiti*”, falando de materiais para produzir a arte, e a necessidade de recorrer à materiais inferiores, menos custosos. Em mais de uma narrativa de Bina encontraremos vestígios deste passado, vivo em sua memória:

Se pintava muito com rolinho e tinta, pincelzinho e tal. [...] A gente comprava revista nas bancas, era uma revista que saía uma vez por mês, então a gente juntava grana pra comprar e ali a gente ia criando nossos trabalhos, se espelhando em artistas, e eu até tô com uma aqui na mão, porque eu tô fazendo um planejamento pra umas oficinas online, e eu tô com uma aqui na mão, que eu tava tentando ver a data, não sei por que não colocavam data nestas revistas, pra ti ter uma noção, ela é de 2001. Essa revista tem muitos anos, sabe. Ela tá inteira porque eu sou de ficar juntando coisa, então eu guardei ela e tenho muitas outras.

Este foi um ponto que apareceu também na experiência de Rikardo e Jackson, a partir da pesquisa desenvolvida anteriormente, em 2018. Estes artistas mencionam o fato de que, como tinham pouco dinheiro para comprar tintas sozinhos, “juntavam trocados” para comprar algumas latas de tinta baratas e alguns rolinhos¹⁵, para que todo mundo pudesse dividir e utilizar. Jackson, por exemplo, relembra vividamente do período de “vacas magras” em sua trajetória ao associar ao evento do Fórum Social Mundial em Porto Alegre, ocorrido em 2001, quando, segundo ele, “ainda pintava muito de rolinho”. O evento ganhou um significado mítico ao rememorar-lo a partir de sua trajetória: embora ainda tivesse levado alguns anos para Jackson se afirmar profissionalmente e tornar a prática da pintura com spray uma realidade, e que outros fatores viessem à tona, como a inauguração da loja Arte na Lata, que trouxe materiais para *graffiti* com preços acessíveis aos artistas da cidade, foi este evento-chave que permaneceu em sua memória como um divisor de águas em sua trajetória.

Estou falando aqui de algo que Paul Ricoeur (1997) habilmente diferenciou como o tempo do mundo, cronológico, “do calendário”, e o tempo vivido, agenciado e experienciado particularmente pelos indivíduos. Se para Jackson o “Fórum” suscitou como um evento catalisador para experiências positivas, para Trampo, célebre artista urbano desta cidade, e que

¹⁵ “Rolinho” é um material bastante comum, geralmente utilizado para pinturas residenciais. Por conta de sua popularidade nas lojas de tinta e ferragens, apresenta um valor bem abaixo dos materiais dedicados à arte urbana, muito utilizado por gerações de artistas com “pouco dinheiro no bolso”, que não possuem condições para aquisição de sprays.

iniciou sua trajetória no *graffiti* um pouco antes de Jackson e de Bina, este foi o momento de afirmação da prática artística em sua trajetória, colocando ao tempo ritmado um novo significado. Estes exemplos nos levam a considerar uma fenomenologia da memória, nos termos de Eckert e Rocha (2013b, p. 134), uma vez que evitamos pensar a história da cidade de uma maneira presa às modalidades simbólicas de controle do tempo; evitamos confundir história da cidade com memória restaurada na narrativa dos habitantes em concebem “o lugar” como morada de suas memória, rememorando, através da narração, seus cotidianos, formas de sociabilidade, estilos de pertença, e de convivência da e com a cidade de maneira geral, de modo que eles, os habitantes, narram suas experiências de “acomodar em múltiplas camadas do tempo vivido as trajetórias pensadas”.

O Fórum parece ter sucedido como um dos grandes resultados das mobilizações artísticas daquele período, unificando movimentos diversos, desde as artes plásticas ao Hip Hop, todos estes amparados, é claro, por políticas culturais da administração popular que, como ressaltado em capítulos anteriores, enxergavam na expressão artística uma maneira de “levar cultura às pessoas”. Voltando à trajetória de Bina, podemos destacar outras de suas narrativas biográficas sobre como este momento vivido em Porto Alegre, esse *tempo do mundo*, significou à sua trajetória:

E eu comecei a namorar essa pessoa, comecei a frequentar os lugares que ele ia, e me apaixonei pela cultura hip hop, mais especificamente com graffiti. E a gente casou, e a nossa vida foi praticamente isso, participar de eventos, conhecer pessoas, e aí na época tinha muito incentivo da Secretaria da Cultura, da Prefeitura em eventos, então tinha muito apoio pra murais, pra fazer pinturas, oficinas da Descentralização, né? Na época, na Restinga, tinha o Atelier Livre, e eu comecei a participar das oficinas do Atelier Livre, que era o Caboclo, um artista mineiro, e era pra ele dar uma oficina de arte, mas ele tinha essa experiência com graffiti, então a gente tinha esse interesse no graffiti, em aprender mais, até porque não tinha muita essa questão da internet, de tu clicar graffiti no google e vir uma série de coisas pra aprender.

É interessante perceber, neste relato de Bina, a crescente da Descentralização da Cultura, do papel que o Atelier Livre ainda desempenhava e do estímulo da Administração Popular neste final dos anos 1990. No segundo capítulo, argumentei sobre o papel dos órgãos municipais, que passaram a se pautar a partir da sociedade organizada, para a promulgação de projetos culturais e atividades artísticas mesmo em bairros afastados em relação ao centro. É interessante pontuar a convergência deste cenário com o relato de Bina, na maneira como ela percebeu-os importando à sua trajetória. Sua geração experienciou um momento de passagem, onde instituições antigas, como o Atelier Livre, tradicional meca do ensino artístico da Cidade, cedia espaço para novos projetos direcionados como os da Descentralização, voltados a “levar” este tipo de promoção à arte aos diversos cantos da cidade.

No relato acima destacado, Bina reflete sobre sua própria formação como artista urbana lembrando das oficinas que participava quando jovem, nos anos 90, citando a experiência do Atelier Livre que, como mencionado, ainda promulgava os poucos projetos de educação não formal em Porto Alegre. Nesta, lembra da atuação de Caboclo que, embora fosse contratado para dar “oficinas de arte” pelo Atelier Livre, subvertia as diretrizes e proporcionava aos estudantes também um ensino de arte de rua, a partir do seu background, uma arte que os alunos/oficinandos presenciavam no dia a dia nas ruas. Projetos com enfoque diretamente na arte de rua ainda não eram tão comuns nos anos iniciais dos projetos, e tantoicineiros quanto oficinandos “tramavam” para aproximar as propostas daquilo que vivenciavam mais diretamente na cultura do Hip Hop – que, não só aqui como no mundo ocidentalizado, se apresentava como o movimento cultural mais abrangente, especialmente após a popularização dos rappers na indústria da música norte-americana (Toni C, 2014).

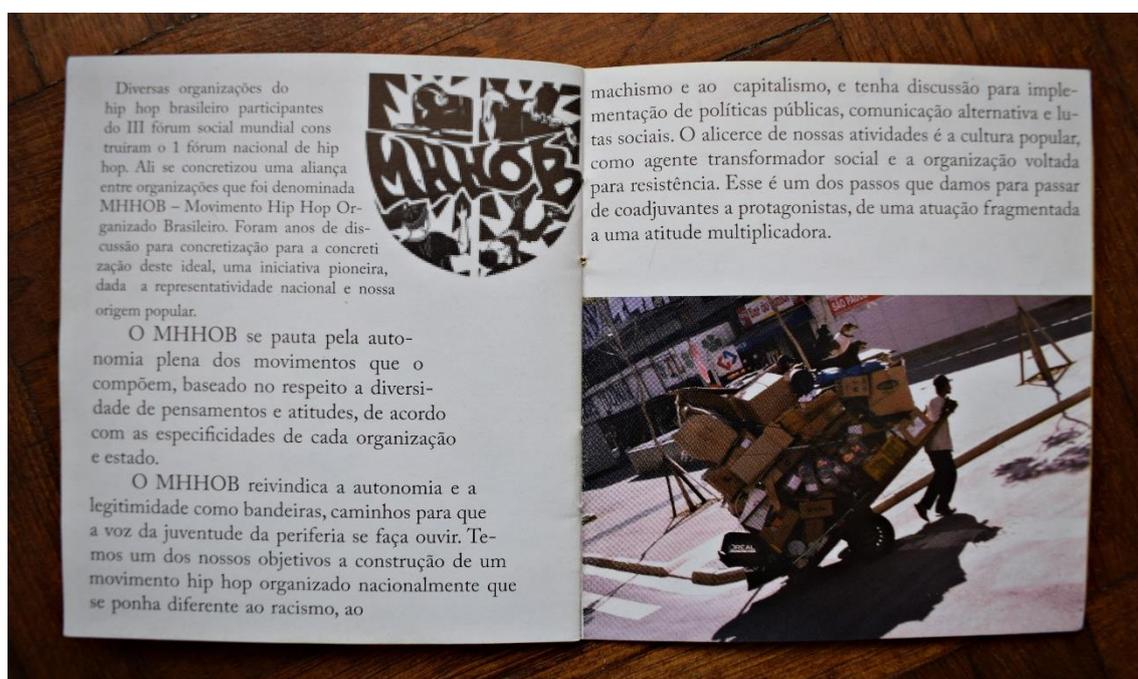


Imagem 7 – Material sobre Hip Hop no folder “Juventude em foco”, produzido para atividades culturais tais como oficina de *graffiti*, de percussão e de dança. Fonte: Acervo pessoal de Bina.

A vida de Bina nunca foi fácil. Paralelamente ao início no *graffiti*, nas oficinas e no mundo da *street art*, teve de intercalar sua formação educacional e artística, com as responsabilidades advindas da chegada de sua primeira filha, aos 18 anos. Este é um atravessamento importante para que você, leitor(a), compreenda a trajetória desta artista: uma jovem apaixonada por gibis,

que encontrou na arte uma maneira de se colocar e ser notada no mundo, e que adentrou a cultura do Hip Hop como mulher e como mãe.

Ter essa visão de adulto, passar da fase adolescente pra adulto, eu nem tive adolescência... então, 2 anos depois de casar já tive a minha filha, daí começou as responsabilidades nas coisas de casa, nos afazeres, e eu ainda não tinha terminado do ensino médio, então foi bem difícil terminar..., mas sempre com a questão do graffiti. Da história desse casamento teve resultado de 2 filhos, e cada um seguiu seu caminho. Cada um migrou pra um lado e eu fiquei com as crianças pra cuidar. Então, nesse período eu tentei sobreviver da arte, mas a arte é muito desvalorizada, né? E quando a gente tem filhos pra criar, a gente tem que optar por trabalhos formais, e é complicado tu viver só de arte. Aí eu tive que ir embora, alugar um espaço, fiquei com um bebê pra cuidar e uma filha já com 9 anos, na época. [...] Quando fui morar sozinha, fiquei com as crianças pra cuidar por um bom tempo, sem muito auxílio desse meu parceiro, hoje a gente tem uma relação muito diferente do que foi lá no início, mas eu acho interessante sempre colocar porque faz parte da história da gente, então achar que tudo é mil maravilhas nem sempre é.

Embora não tenhamos aprofundado tanto nessa temática durante nossas conversas, é importante pontuar que o marcador social de gênero aparece de maneira gritante em sua narrativa de si. Bina trata, sempre, de destacar como se tornar uma mãe solteira teve impacto tanto no seu fazer artístico quanto em seus projetos de carreira. Pesquisas de mulheres antropólogas como as de Freitas (2017) e Baldissera (2022) destacam de maneira aprofundada a perspectiva de gênero a partir de mulheres artistas que se inserem no universo de criação artística, apontando para a norma padrão em que o domínio do olhar e do espaço público é assumido como masculino e, em contrapartida, com suas pesquisas, exaltam a maneira como estas artistas questionam e problematizam estruturas da sociedade ocidental e patriarcal que se interpenetram, também, no universo artístico das cidades.

Foi um percurso bem difícil. Tu ser mulher dentro do graffiti é muito difícil, porque o universo Hip Hop é muito machista, preconceituoso... tu pode ter o melhor trabalho do mundo, tu pode ser melhor que um cara pintando, mas se tu é mulher tu perde nisso. Eu acho que hoje em dia as coisas estão mudando, mas eu passei por várias coisas assim, em relação ao preconceito por ser mulher pintando, tanto na rua quanto entrando dentro de ônibus, sendo julgada por estar suja de tinta, porque eu adorava entrar, ia pintar e usava sempre a mesma roupa manchada de tinta, e quando voltava pra casa de ônibus, porque a Restinga, onde eu morava e moro até hoje, ela é muito longe do Centro e de outros bairros, então tu mofa dentro do ônibus, e aí eu sempre ouvia ou recebia um olhar atravessado...

Paralelamente a este atravessamento, outro fator que Bina credita como importante em sua trajetória fora a maneira como escolheu trilhar seu caminho no mundo do *graffiti*, longe das drogas e da “zoeira”. Para ela, este foi um fator determinante para que tenha conseguido trabalhar em vários projetos mais institucionalizados, “de carteira assinada”. Embora este não pareça ter sido um fator discriminatório para que outros artistas acessassem estes projetos, e a figura de Trampo (SANTOS, 2016) indica bem isso, é interessante pontuar como Bina credita estes símbolos, ou a falta deles, ao sucesso de sua trajetória.

Mas eu continuei trabalhando com oficinas de carteira assinada, o que é bem mais difícil, mas eu adquiri muita experiência nessa questão das oficinas, a didática de trabalho que eu criei, porque a galera do graffiti é meio jogadora, e fuma, e bebe, e eu e meu parceiro a gente sempre foi muito antissocial pra essas coisas assim, então eu também fui criada pelos meus avós, e meu avô era alcoólatra, então nunca tive esse questão de migrar pra esse lado da zoeira, então eu acho que eu ser assim me ajudou muito nessa questão das oficinas, porque quando tu fala graffiti, tu imagina alguém bem underground, calça larga, fuma, e na verdade eu nunca fui assim... eu falo isso pra tu entender porque eu acho que as portas foram se abrindo nas oficinas de carteira assinada.

É interessante também pensar como este “trabalhar com oficinas” igualmente remete a uma categoria profissional, a de oficineiro. Apesar de Bina nunca ter participado deste movimento em Porto Alegre, uma Associação Cultural de Oficineiros (ACO) foi criada, cujo objetivo inicial era o de implementar projetos de oficinas culturais no Rio Grande do Sul. Em sua etnografia, Orofino (2012, p. 69) argumenta sobre o surgimento da ACO a partir da necessidade coletiva de fortalecer o trabalho dos oficineiros, planejando discussões a fim de fomentar a política de profissionalização destes sujeitos que lidam com arte e cultura através de oficinas. Mesmo que esta experiência pareça ter ficado restrita a poucos sujeitos, ou ao menos àqueles mais ligados aos movimentos político-sociais, ela nos serve para compreender a dimensão que os oficineiros passaram a representar naquele momento, em Porto Alegre.

Na trajetória de Bina, o que mais a motivara a trabalhar com arte fora justamente sua atuação no *graffiti*, e a possibilidade de compartilhamento deste saber-fazer com outras pessoas. Todavia, este caminho também ratifica algumas de suas frustrações, como planos de carreira que fizera antes de seguir este *projeto* e não outros (SCHUTZ, 1979). Seu *campo de possibilidades* esteve bastante circunscrito às responsabilidades que tinha com os filhos, assim como delimitado pela falta de oportunidades para especialização (VELHO, 2013).

O que mais me mobilizou a começar a trabalhar com a arte, mesmo, foi o poder ensinar o pouco que eu sabia. Eu sempre falo que não sou profissional do graffiti, porque quando a gente tá na rua, pintando, tinha uma época que as crianças viam e diziam: “nossa, os profissionais do graffiti tão pintando na rua!”. Então aquilo chamava muito atenção, porque a gente passa a vida toda trabalhando com arte, e sempre tem técnicas que a gente deseja aprender e a gente não domina, então eu sempre me senti muito atrás nisso, porque eu tinha planejado minha vida totalmente diferente, eu pensei em estudar artes, fazer alguma coisa voltada a essa questão de artes, mas eu nunca consegui porque eu sempre fiquei com essa responsabilidade do cuidar das crianças, e dar conta de tudo sem apoio de alguém pra cuidar é muito difícil.

Então, o tempo só foi passando e eu só fui trabalhando nisso, então esqueci um pouco desse lado do olhar pra mim, do cuidar de mim, porque nunca sobrava tempo de poder fazer um curso, de poder me aperfeiçoar. Então tudo que eu sei, eu aprendi com amigos que sempre me davam dicas, e ao logo do meu trabalho eu fui criando um estilo próprio de desenho, e fui me aperfeiçoando naquele estilo bem próprio meu, que é um estilo bem feminino, um estilo lúdico, infantil, e eu comecei a curtir muito isso. Quando tu curte algo, tu acaba evoluindo sozinha, assim.

Apesar de não ter conseguido acesso aos graus de educação mais formais tanto quanto gostaria, Bina se especializou no fazer artístico de rua e, neste, pode-se dizer que *fez escola*. O fazer artístico urbano, apesar de “informal”, coloca aos praticantes um aprendizado constante num ato quase sempre coletivo. Artistas se inspiram nos trabalhos uns dos outros para aperfeiçoar seus traços, suas técnicas, e este tipo de troca traz à tona uma sociabilidade bastante característica do *graffiti*¹⁶ e da *street art*, de modo geral. E este, por si só, também passa a ser considerado um método diferenciado para a formação de artistas, permitindo que carreiras criativas no universo artístico urbano possam ser desenvolvidas, saindo à margem dos setores tradicionais de formação, como instiga Ricardo Campos (2015), remetendo inclusive a um contexto global. Se o acesso a uma faculdade e/ou universidade pode ser dificultoso, aprender “na rua” se torna uma possibilidade latente. A biografia de Bina reforça essa questão de maneira muito evidente, tanto na narrativa elencada anteriormente, quanto na narrativa a seguir:

O graffiti, por ser visual e por estar na rua... tu faz um graffiti hoje, amanhã ele pode não estar, então a gente tinha muita essa mania de registrar, tenho muito registro, inclusive de artistas de Porto Alegre que hoje... o Trampo novinho, sabe? Artistas que hoje já estão bem mais velhos, e que eram novinhos... a evolução desses artistas é muito legal, e isso é legal, essa questão da evolução eu acho bacana. Isso eu não adquirir fazendo cursos, eu não consegui. Como eu te falei, eu sempre foquei no que eu sabia, e através das oficinas de graffiti que eu passei a dar eu comecei a me tornar educadora social, e as pessoas me contratavam porque eu dominava a técnica do graffiti e também sabia ser educadora, porque tem toda aquela questão de acompanhar o jovem, de fazer um planejamento, uma metodologia pra desenvolver as aulas, de fazer “n” coisas, porque não é só tu dar uma oficina de arte, é fazer uma série de coisas, chamadas, acompanhar pra lanche, e conversar sobre determinados assuntos do jovem, então eu fiquei muitos anos trabalhando como educadora, dentro dessa questão de trabalhar como educadora eu jogava muito as técnicas que eu aprendi com o graffiti, e isso ajudava muito, porque a gurizada pira muito nisso.

É interessante como Bina pontua a evolução e/ou adaptação em sua trajetória profissional, partindo das oficinas de *graffiti* para o papel de educadora social: alguém que domina as técnicas do *graffiti*, mas também se preocupa com o jovem em outros âmbitos de sua vida, desde alimentação até comportamento. Nesse sentido, a atuação comoicineira perpassa o simples ensino da arte, embora esta seja fundamental, como ela diz, “porque a gurizada pira muito nisso”. Este é o principal fator de engajamento nas atividades, o que permite trabalhar outras questões sociais presentes na realidade dos jovens oficinados, elevando às oficinas ao status de formação de cidadãos. Apesar disso, o desejo de voltar a trabalhar só com arte, há de se ressaltar, ainda se mantém bastante latente em suas narrativas biográficas. A mesma diz:

Eu quero voltar a trabalhar só com arte, embora a gente passe, hoje, por um período muito complicado. Eu quero resgatar isso, porque eu acho que trabalhando como educadora eu fugi um pouco do que eu gostaria de trabalhar, hoje as crianças já tão

¹⁶ Ver mais em Cabreira (2018).

grandes, então eu quero estudar isso, voltar nesse tempo que passou e tentar aprender um pouco mais, porque ainda tenho muita coisa pra aprender, dentro do graffiti, e quero continuar fazendo.

Bina trabalhou em muitos lugares da cidade, especialmente a partir do projeto da Descentralização da Cultura que, como já ressaltado, tinha por objetivo descentralizar e democratizar o acesso à arte em Porto Alegre. Nesse sentido, a arte enquanto agente da educação passou a ser encarada como objeto da promoção social, e utilizada como ferramenta importante de ressocialização de jovens que careciam de perspectivas de futuro para além da criminalidade. Embora não tenhamos estudos quantitativo sobre o perfil dos jovens que acessavam estes projetos da Descentralização, o relato de Bina nos dá indícios dos perfis: jovens, moradores de bairros da periferia, estudantes de anos iniciais no ensino básico, e com o marcador social da diferença bem claro, quer seja, de jovens em situação de vulnerabilidade social. O próprio nome do projeto sugere esta perspectiva: des-centralizar, tornar ex-cêntrico. Interessa pontuar que esta lógica Centro-Periferia (Magnani, 2012, p. 90) também remete aos *pedaços* que estes jovens costumavam partilhar, estabelecer vínculos e tecer suas redes de sociabilidade; um território que, seguindo os termos de Magnani, demarcam menor anonimato e impessoalidade nas relações em relação às regiões centrais da cidade.

Eu trabalhei muitos anos na Descentralização da Cultura, eu acho foram 6 ou 8 anos, e nessa eu dava Oficinas Descentralizadas em toda Porto Alegre, então eu conheci muito lugar, por exemplo as Ilhas, e sempre com o mesmo público: jovem em vulnerabilidade social, gurizada de vila, que tinha aquela sede de aprender algo, de sair daquela rotina diária de casa, né? E o graffiti, e a arte em sim, tem muito isso, então acho que foi isso que me mobilizou a continuar dando aula, continuar ensinando a gurizada... por quê, tu vai dar uma oficina de arte, já aconteceu de eu chegar e eu ter que ouvir a gurizada falar sobre sua vida, e eu acabar não dando a oficina. Eu já trabalhei em muitos lugares... inclusive na FASE, que foi isso que citei agora, chegava lá e eu acabava sendo conselheira, essas foram as oficinas que mais me marcaram.

Ao trilhar sua trajetória na arte de rua, Bina desenvolveu uma maneira toda sua de praticar a alteridade e poder dialogar com os jovens, *falando a sua língua*, mas também ouvindo, como ela ressaltou. É nesse sentido que percebemos a grande potência do seu processo de formação “na rua” para além de uma formação mais tradicional, e o que isso representa na condução das oficinas de arte.



Imagem 8 – Material sobre oficina de *graffiti* a ser ministrada por Bina em projeto cultural, disposto no folder “Juventude em foco. Fonte: Acervo pessoal de Bina.

O fato de ser uma referência, alguém a ser admirado e usado como espelho, pondera Bina, parece ter papel fundamental no andamento das atividades para proporcionar aos jovens um sonho palpável. É interessante pontuar que, mais que uma simples narração do passado, Bina parece estar evocando uma dimensão afetiva do vivido, ponto que Préloran indica como um dos diferenciais do relato etnobiográfico (apud ECKERT; ROCHA, 2016).

Pra mim [me relacionar com os oficinandos] foi super tranquilo, porque eu acabo falando numa linguagem que eles gostam, e eu tenho uma personalidade bem jovem, tem algumas coisas que eu não curto, mas pelas experiências das oficinas eu consigo dialogar com eles de uma forma super tranquila... esse diálogo com eles eu acho que tem que ser assim, é um diálogo diferente do que tenho com meus filhos, por exemplo, que é com cobrança. Então é um papel diferente que eu faço lá, tu tá ali não pra cobrar, tu tá ali pra ensinar algo diferente do que eles vivem, então isso se torna mais fácil... e o que tá na rua encanta eles, principalmente essa gurizada em situação de vulnerabilidade social que passa a maior parte do dia na rua, então o que tem pra fazer na rua, fora o brincar, o jogar bola – aquela bola feita com sacola, com qualquer material que não seja uma bola de verdade -, e eu acho que o colorido que tá na rua, tu parar pra ensinar eles a fazer, principalmente se eles gostam de desenhar, de trabalhar com arte, aquilo ali vai encantar ele, e eu acho que essa paciência e esse diálogo, deles olharem pra ti e te verem como referência: “bah, ela e ele faz graffiti, eu vou querer ser que nem ele um dia, eu vou querer fazer o desenho que ele faz”, porque quando tu mostra ali, o simples fato deles pegarem na lata de spray que é uma coisa que eles nunca tiveram acesso, eu acho que isso encanta, mesmo que seja pra fazer um coraçãozinho. E como eles se espelham muito em ti pelo fato de tu já fazer, eu acho que isso se torna mais fácil. Onde eu comecei a fazer oficinas eu me tornei oficineira, então, de repente isso passa na cabeça deles também, quero ser o que ela tá me ensinando, quero fazer o que tô aqui aprendendo.

A biografia de Bina aponta para uma questão primordial quando falamos de oficinas de arte a partir de projetos públicos: o acesso enquanto oficineiro. Por se tratar de investimentos

públicos por meio de licitações, projetos de oficinas precisavam passar pelo crivo das secretarias, que recebiam muitas propostas. A política pública era executada através de editais com remuneração e equipamentos necessários, mas as propostas das oficinas, quem produzia, eram os oficineiros. Nesse sentido, a atuação do oficineiro nunca é dada, mas precisa ser conquistada a partir de muito empenho, expertise e alguma *malandragem* para falar com a “língua da burocracia” e ter seus projetos aprovados.

As oficinas sempre foram por meio de editais. Então rolava edital, tu te inscrevia, mandava teu projeto e teu projeto era passado. Aí seguia o cronograma que eles acabavam te dando, eu trabalhava geralmente em oficinas descentralizadas, como falei outras vezes. Era um pouco complicado porque tudo era licitação, sabe? Tu já tava lá no 3º mês de oficina e tu não tinha passagem... no caso, eles não te davam a passagem, e como eles licitavam a verba tu recebia 3, 4 meses depois. Teve um ano que eu acabei recebendo no final dos 10 meses, que era um trato que tu fazia. Tu não tinha muito estímulo, tu fazia porque tu gostava, mas como eu nunca trabalhei num só lugar, trabalhava em 2, 3, 4 oficinas, eu conseguia jogar. Por exemplo: o material que eu ganhava em uma oficina eu conseguia jogar pra essa da Descentralização que demorava pra pagar, entendeu? Isso era um pouco ruim, mas como era um trabalho que eu curtia muito, curto muito, do estar lá, daí eu me doava, muitas vezes eu acabava doando material que eu tinha em casa, pra levar pras oficinas, sabe?

Bina aponta para uma realidade que parece bastante solidificada entre artistas que se inserem em projetos públicos por meio de licitações, sejam eles de ensino ou mesmo de produção artística: a dificuldade financeira para a execução das atividades. Diversas vezes, o dinheiro só chegava depois que o projeto era concluído. Para superar estas dificuldades, artistas *tramavam* para trabalhar em diversos lugares ao mesmo tempo, fazendo uso do financiamento de alguns projetos para dar cabo em outros, muitas vezes reaproveitando materiais de arte entre eles. É instigante pensar que este tipo de “manejo” é algo bem comum na prática de artistas de rua, grafiteiros, mesmo em outros contextos. Diversos são os relatos, que acompanhei em campo, de escritores de *graffiti* que aproveitavam as “sobras” de alguns projetos financiados ou mesmo de trabalhos comissionados, para utilizar dos sprays em outras atividades, sejam para ensino (em sala de aula) ou mesmo para o fazer artístico na rua, naquele *graffiti* mais subversivo, não-comissionado.

Eu acho que não tem, assim, quais que eu não consegui entrar. Acho que eu não conseguiria entrar quando abria pra quem tivesse graduação, mas eu não lembro de ter algum que eu não consegui entrar. Porque quando abria eu me inscrevia, e eu acabava participando pela experiência didática que eu tinha, geralmente tu tem que mandar uma didática de trabalho, e eu tinha isso. Meu antigo companheiro também me ajudou muito nessa didática de trabalho, e dali pra frente eu fui só aperfeiçoando. Hoje em dia eu gosto de ouvir eles, porque hoje tu coloca graffiti no google e tu consegue ler sobre muita coisa, só que tem detalhes que só com uma oficina pra te ajudar, principalmente se tu quer trabalhar com isso. Hoje a galera pega lata de spray e quer sair riscando, mas tem todo um conceito por trás, toda uma história que eu acho que deve ser conhecida. Hoje eles tem mais acesso, então antigamente eu tinha muito disso, de ensinar do zero mesmo, desde a história, origem onde surgiu o graffiti.

O fato é que, apesar de difíceis no que tange a inserção, estes projetos representavam uma das principais fontes de renda dosicineiros de arte de rua ao longo dos últimos 30 anos. Por óbvio, muitos se inseriam em outras atividades de cunho privado, dando aulas em projetos particulares ou produzindo pinturas murais comissionadas, mas somente os projetos permitiam uma atuação com propósito e com um retorno financeiro bastante justo.

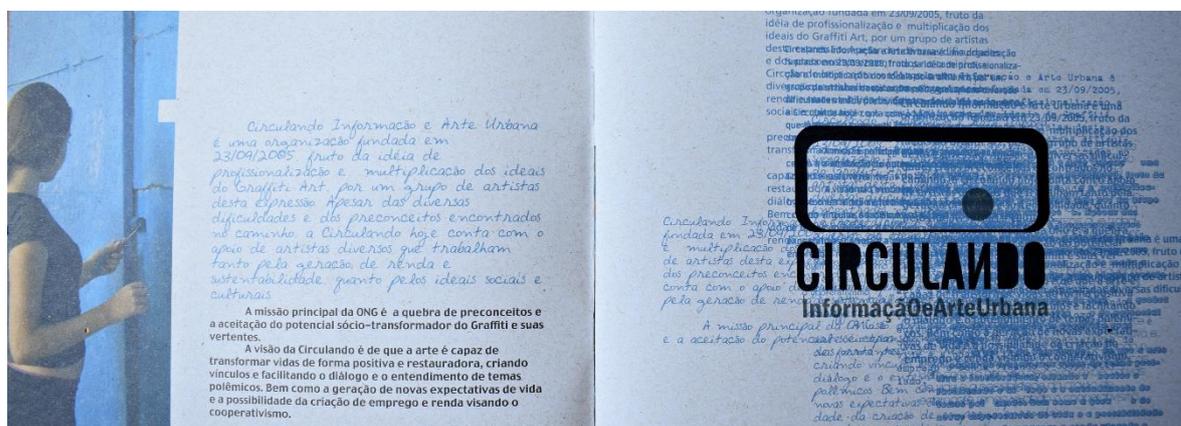


Imagem 9 – Folder contendo informações sobre a ONG Circulando, uma organização com a proposta de profissionalizar e multiplicar as ideias de “graffiti art” e promover a transformação social através da arte de rua. Fonte: Acervo pessoal de Bina.

Hoje, entretanto, os projetos enfrentam uma verdadeira crise. Se do início dos anos 1990 até meados dos anos 2000 os artistas encontraram na administração municipal uma parceira para promulgar oficinas de arte descentralizadas pela cidade, com a saída do Partido dos Trabalhadores (PT) da prefeitura em 2005 e com as sequentes administrações do PMDB (agora MDB) na gestão Fogaça (2005-2010), do PSB na gestão Fortunati (2010-2017) e do PSDB na gestão Marchezan (2017-2021), tivemos um verdadeiro desmantelamento da política do Orçamento Participativo e, conseqüentemente, uma diminuição das Secretarias municipais nos assuntos ligados à arte e à cultura.

A prefeitura, na época... Eu tenho um pavor de política, não gosto de citar, eu tenho andado ultimamente bem desmotivada em relação a isso, eu nunca fui disso, voltada à política, mas na época que era o PT que governava tinha muito apoio nessa questão da cultura. Eu participei muito, de muitos eventos, com meu trabalho, mas bancado por prefeitura, por governo federal, governo do Estado, e claro que tudo através de edital, tinha que escrever e eu escrevia bem. Na época, meu antigo companheiro escrevia muito bem projeto, então muitos projetos do governo federal eram aprovados, e tinha mais esse incentivo. No lado financeiro, eu vejo que cada vez mais foi diminuindo, tanto que hoje não existe mais Descentralização da Cultura, ou ao menos não como era, e é ruim porque muitos lugares ficam sem essas atividades, principalmente atividades gratuitas, e daí tu tem que acabar procurando os projetos sociais. E eu vejo que hoje, por trabalhar recentemente num projeto social, tá meio balançando também, fico pensando que se não tiver recurso pra bancar esses projetos

sociais essa gurizada vai sofrer pra caramba, porque muitas vezes são lá nesses projetos que eles têm as refeições do dia...

Esta artista percebe estas discontinuidades dos projetos em sua trajetória mesmo tendo aversão à política. Para ela, o tempo vivenciado durante a administração popular fora um tempo de fartura e de oportunidades, ao passo que o cenário atual apresenta um tempo de descaso, de desmotivação e falta de apoio. E este não é um problema que aparece tão somente em sua trajetória, ou na de seus pares oficinairos, mas remete a um problema muito maior e conhecido na realidade do ensino público e dos projetos sociais: os jovens que acabam comparecendo e engajando nessas atividades para garantir a alimentação do dia e, como a falência destes projetos, acabam perecendo ainda mais.

Embora nem sempre perfeitos, e muitas vezes carentes de empenho quase militante por parte dos oficinairos, cedendo materiais ou mesmo os próprios espaços residenciais para a realização das oficinas, é inegável a importância destes projetos para os jovens envolvidos. No primeiro capítulo deste trabalho, citei a experiência de Peruka com oficinas de *graffiti* no CECORES, que, conforme ele ressalta, eram os dias mais esperados da semana (os de oficina). Bina, que fora oficinaira do projeto da qual Peruka participou, relembra esta experiência com carinho:

As oficinas que o Peruka participou foram as oficinas do PELC, que era o Programa Esporte e Lazer da Cidade que tinha um edital pra participar, tu mandava a experiência que tinha. Embora seja um projeto da Secretaria de Esporte, ele tinha graffiti, porque o graffiti tem muito essa questão de dialogar com várias secretarias, tu pode fazer do graffiti muita coisa, desde identidade visual, telas, pode pintar uma geladeira, tem inúmeras coisas que tu pode fazer, diversos lugares que tu pode trabalhar, com pessoas de todo o tipo e de toda a vulnerabilidade, também com pessoas com grana... O graffiti é amplo demais, e aí a Secretaria Municipal de Esportes tinha esse projeto, que era um pouco precário, mas tinha..., mas também tinha essa questão de licitar, eu não sei por que as prefeituras tem que trabalhar com isso, né? Daí o recurso demora a vir, e aí a questão de material era bem difícil, e como era em locais públicos que essas oficinas eram realizadas... tinha momentos que eu chegava no CECORES pra trabalhar e não era avisado que tava fechado, e eu andando assim pelas ruas da Restinga, a gurizada junto comigo, e muitas vezes eu levava eles pra sala da minha casa pra gente fazer os recortes de stencil, fazer as coisas que a gente tinha que fazer, porque tinha um pouco esse lance de ter a função das oficinas, que hoje não tem mais, mas eram um pouco precárias, mas fazia todo o diferencial porque tinha uma gurizada que participava.

“Era um pouco precário, mas tinha”. Esta frase parece retratar com precisão o momento de crise que as oficinas de arte passaram a enfrentar a partir dos anos 2010, com o descaso das novas administrações públicas. Pouquíssimos foram os projetos que se mantiveram de pé, na proposta de fornecer uma formação artística alternativa aos jovens da cidade, especialmente àqueles que não tinham condições de acessar cursos pagos, em locais tradicionais de formação. O que é importante pontuar deste cenário, por outro lado, é a maneira como estes projetos

permeiam o imaginário dos artistas urbanos da cidade que se envolveram neles. Peruka, em nossos diálogos, sempre tratou de lamentar que novas gerações de artistas não tiveram acesso às oficinas que ele teve no início de sua trajetória, em 2013 – que, vale ressaltar, já eram ínfimos neste momento. No entanto, este artista urbano rememora com carinho este tempo agenciado vivido nas oficinas, embora o tempo do mundo já apontasse para um cenário bastante pessimista, que é a maneira que, por exemplo, Bina já o enxergava, onde precisava unir muitos esforços para dar cabo aos projetos, com administrações já não tão mais interessadas em disponibilizar dinheiro a estes projetos de formação artística.

Gostaria de chamar atenção aqui para a possibilidade de pensarmos em identidades narrativas nos termos de Paul Ricoeur (1994). Este autor cunhou a expressão “identidade narrativa” para nos alertar que, no ato de narrar – ou mesmo narrar-se -, configuramos uma atitude na qual o conhecimento de si é uma interpretação, e esta interpretação que cada um tem de si, na narrativa, é uma mediação privilegiada. Para Ricoeur, é apenas através de uma mediação interpretativa, de uma linguagem narrativa, que geramos conhecimento direto de nós mesmos. Nesse sentido, o caráter temporal da existência só se torna humano – e, portanto, significativo, pela função da narrativa. Na pesquisa antropológica sobre a etnografia da duração, projeto intelectual de Eckert e Rocha (2013b, p. 42), a identidade narrativa é um fenômeno para o qual o(a) antropólogo(a) precisa se atentar, principalmente no que diz respeito à amplitude e à pluralidade temporal no reconhecimento de si pelos sujeitos de nossas pesquisas, no contexto das grandes metrópoles, “o que nos habilitaria a pensar suas narrativas biográficas tanto quanto seus projetos de vida, que orientam trajetórias sociais”. Nesse sentido, como ressaltam estas antropólogas, o tema da identidade narrativa é instigador pela “apreensão da circularidade das imagens e do seu sentido comum para as ambiências privadas e públicas”, quer dizer, para o micro e o macrocontexto, para o que é local e o que é universal, uma vez que “uma experiência de vida individual se mistura à dos outros, num processo de troca incessante” que, vale ressaltar, nem sempre é homogêneo.

Privilegiar o narrar a própria vida de Bina parece nos revelar também a pertinência da “temporalização da identidade”, uma vez que, para Ricoeur (apud ECKERT&ROCHA, 2013b, p. 43), a identidade pessoal é uma identidade temporal, consciência (imaginante) do ser que se transforma na consciência do tempo vivido, que é um tempo narrado. Teríamos assim, no processo narrativo de Bina, considerando a contribuição ricoeuriana na leitura de sua obra por Eckert e Rocha (Id., Ibid.), a construção de uma identidade narrativa que “instala a diversidade no centro da trama da vida”, e que evoca, na duração do tempo, a dimensão intersubjetiva, um

“outro tipo de diversidade que poderíamos chamar exterior”, que consiste na “pluralidade humana”.

Ao analisar a trajetória de Bina, também, entendo que seus projetos de carreira, individuais, se complexificam ao serem relacionados a projetos coletivos, numa atuação quase que militante por manter de pé oficinas que beneficiam tantos jovens. Gilberto Velho (1981, p. 106) muito bem nos instiga ao destacar que, das trajetórias próprias de cada indivíduo, dos seus sentidos, seus ritmos e suas direções, o importante seria não só extrairmos consequências, como também procurar perceber essas trajetórias enquanto expressão de um projeto. O “projeto” militante de Bina nos parece muito claro ao apostar nas oficinas, mesmo não sendo o caminho mais financeiramente vantajoso para sua carreira, mas que se justifica a partir do propósito, de levar arte urbana e contribuir para a construção de jovens cidadãos na periferia. É interessante perceber, conjuntamente, como este projeto se vincula a outros, ao projeto de carreira, para usar do mesmo exemplo, quando menciona sobre sua “formação na rua”, a partir de sua história no *graffiti* e por dentro do movimento do Hip Hop, e de que maneira a busca por se especializar no trato com o jovem, para poder “falar sua linguagem” e incorporá-los bem aos projetos de ensino da arte, abriu portas em sua trajetória. Velho (Id., Ibid.) entende que a trajetória, por si só, teria um poder explicativo, mas, justamente, “deveria ser dimensionada e relativizada com tentativa de perceber o que possibilitou essa trajetória particular e não outra. E aí parece que a noção de projeto poderia ser útil”¹⁷.

A noção de projeto a que o mestre se refere procura dar conta da 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 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

¹⁷ Um ponto que ficou em aberto, mas que merece ser destacada em investigações vindouras, diz respeito também ao recorte de classe quando pensamos nas trajetórias de artistas urbanos da cidade. Nos parece interessante investigar o quanto estas trajetórias estão vinculadas às classes populares em diferentes territórios da cidade.

interpretar que, a partir de projetos mais ou menos conscientes, impulsionados por sua prática urbana no *graffiti*, seu envolvimento no movimento do Hip Hop, seu diálogo fácil com secretarias e órgãos públicos para emplacar oficinas e ser escolhida em editais, e sua fluidez e expertise para falar diferentes linguagens e também no trato com os jovens dos projetos, Bina alavancou sua trajetória no campo de possibilidades que Porto Alegre a dispôs, construindo uma carreira criativa no universo artístico desta metrópole, tencionando o ensino da arte de rua como uma forma inovadora de formar cidadãos e de privilegiar que outras carreiras também pudessem ser iniciadas, a partir de seus ensinamentos.

Argumento que a “antropologia de uma pessoa só” aplicada neste capítulo, tratando da etnobiografia de Bina, nos foi muito frutífera pois possibilitou um grau de profundidade não só na história de vida desta artista, como também nos permitiu refletir sobre o “social” e o “cultural” em seu entorno, indo de encontro à proposta da etnobiografia, sua inserção e atuação nos projetos, o entrecruzamento com a trajetória de outros pares artistas, assim como avaliar a potencialidade das políticas na vida dos jovens oficinando, é claro, a partir de suas lembranças e percepções. Suas narrativas biográficas nos foram muito *boas para pensar*, para brincar com os termos de Lévi-Strauss (1975), evocando uma dimensão afetiva do vivido. A etnobiografia aqui trabalhada não teve como aspiração central exacerbar a etnicidade, mas sim, e muito próximo da proposta de Préloran (2006), trazer à tona o caráter fantástico nos depoimentos desta artista. Seus relatos de vida foram valorizados como maneira singular do sujeito cognoscente de interpretar experiências de vida numa ordenação temporal que lhe faz sentido, como colocam as antropólogas Eckert e Rocha,

exteriorizando valores encarnados no cotidiano em sua forma singular de interagir nos diversos 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 (ECKERT & ROCHA, 2013b, p. 120).

Atingir este nível de profundidade na trajetória de Bina só me foi possível através de uma ética de interação, construída sobre a premissa da relativização e da reciprocidade cognitiva pela convivência consentida com esta artista,icineira, mulher e mãe. Como refletem Eckert e Rocha (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 no encontro etnográfico do pesquisador com o 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 relatadas por estes atores, neste caso, por Bina, segundo o fluxo de sua identidade narrativa, configurando, por fim, o que estas autoras consideram etnografia da duração. E em etnografia da duração, as narrativas biográficas construídas buscam justamente intensificar o “tempo vivido” na cidade, dando consistência ao jogo de memórias.

Apesar do cenário de descaso nas políticas públicas voltadas à promoção artística na vida das pessoas construído ao finalizar este capítulo, tratando da perspectiva de crise na vida dos sujeitos a partir das discontinuidades em suas trajetórias sociais, a trajetória de Bina nos leva ao caminho da esperança. Suas oficinas formaram novas gerações de sujeitos engajados no fazer artístico urbano em Porto Alegre, e Peruka é um expoente destes. Em comentário a uma de suas fotos no Instagram, Rikardo fala para esta artista: *“Pode ter certeza que tu influenciou e tocou na vida de várias e vários! A gente demora, mas percebe isso a longo prazo. Da hora, Bina!”*. Ao mesmo passo, percebe-se um crescente movimento das gerações de artistas emergentes que externam o desejo de querer trazer de volta estas oficinas à realidade dos jovens da periferia, especialmente a partir de coletivos negros, mobilizando politicamente seus pares atrás de novas soluções. A sementinha, plantada lá atrás, pode estar muito próxima de desabrochar novamente...

Capítulo 4 – Bina: Etnobiografia de uma oficinaira e artista urbana

Este é um capítulo audiovisual. Aqui, apresento um curta de inspiração etnobiográfica sobre a trajetória de Sabrina dos Santos Brum, a Bina, artista urbana, oficinaira, mãe e minha principal interlocutora na pesquisa. A proposta segue os moldes de um trabalho que já vem sendo desenvolvido no Navisual (PPGAS/UFRGS) na última década, a nível de oficinas formativas coordenadas pela prof^a. Cornelia Eckert. O principal resultado destas oficinas foi o supracitado curta audiovisual *Loss e Renam: Etnobiografias de artistas urbanos*¹⁸, em que pude participar, produzir, editar e dirigir os processos. É partindo desta inspiração que adequo minha proposta.

Teórico-conceitualmente, o material audiovisual é construído a partir de minha aproximação com o campo da Antropologia Visual e da Imagem, que permitiu uma expansão do horizonte analítico ao colocar em evidência questões importantes ao fazer antropológico das últimas quatro décadas. Pelo menos desde a “crise de representação” proporcionada pela obra *Writing Culture*, de Clifford e Marcus, no final da década de 1980, e pelo *pictorial turn*, datado do início da década de 1990, como argumentam Banks e Ruby (2011, p. 14), a antropologia passou a estabelecer uma mudança dos modelos de análise baseados na linguagem e um questionamento das práticas representacionais, e isso se deu de maneira ainda mais evidente no campo da antropologia visual, uma vez que as imagens produzidas por antropólogas e antropólogos deixam claramente visíveis as relações estabelecidas no campo com seus interlocutores.

Certamente a produção audiovisual de autores como David e Judith MacDougall, mas especialmente Jean Rouch, forneceram subsídios diretos a essa mudança paradigmática no campo antropológico, e obras cinematográficas como *Lorang's Way*, de 1978, *Petit a petit*, de 1969, e *Moi, un noir*, lançado em 1958, são constantemente referenciadas nas discussões a respeito da representação etnográfica a partir das imagens. O que se buscou problematizar sobre representação visual em etnografia dizia respeito à utilização do filme e da fotografia nas políticas culturais de representação, quer dizer, na tradicional produção de um corpo colonial objetificado a partir de uma notória e desigual relação de poder entre aquele que pesquisa e aquele que é pesquisado, a saber, os/as antropólogos/as e o Outro. Técnicas como o registro fotográfico, sonográfico e videográfico, empregadas por etnógrafos mais clássicos na área¹⁹,

¹⁸ Publicado na III Mostra Arandu de Filmes etnográficos: <https://mostraarandu.blog/2020/09/20/loss-e-renam-etnobiografias-de-artistas-urbanos/>.

¹⁹ Os trabalhos de Malinowski (1984 [1922]) e Flaherty (1922) são exemplos diretos desse cenário. Para mais discussões a esse respeito, ver Samain (1995).

buscavam fornecer dados concretos e objetivos que servissem como prova do *real* etnográfico, sem quaisquer preocupações com a contrapartida da alteridade no processo de captação.

Em contraponto a esta perspectiva, tivemos com o antropólogo e cineasta Jean Rouch uma verdadeira cisão entre objetividade e subjetividade no campo da antropologia com imagens e do cinema etnográfico, de modo que, para este autor, só nos seria possível atingir a *realidade* das pessoas se as colocássemos a falar a partir de (e sobre as) suas próprias representatividades, e não a partir de uma delimitação à priori do/a antropólogo/a. Para Renato Sztutman (2009), as obras bibliográficas e filmográficas de Rouch (1958; 1969; 2003) foram responsáveis por antecipar a reviravolta estética e epistemológica no campo antropológico, ancorada justamente numa revisão da oposição hierárquica entre sujeito e objeto do conhecimento, e que promoveu ao registro e documentação por meio de imagens dos fenômenos socioculturais uma dimensão dialógica. Este processo, segundo Sztutman (2009, p. 111), seria ancorado em elementos como a improvisação diante da câmera, a inserção de comentários sobrepostos às imagens por parte dos sujeitos do produto audiovisual, além da formação da equipe técnica com os próprios filmados/pesquisados. Teríamos em Rouch, assim, uma proposta de antropologia compartilhada, não mais uma antropologia *dos* nativos, mas sim uma antropologia feita *com* eles, colocando o tema da reflexividade em centralidade na discussão.

A se considerar este viés analítico, busco dar cabo a estas importantes provocações a partir da produção audiovisual que se segue, aproximando a perspectiva etnobiográfica de Jorge Préloran (2006) em sua proposta de *cine humanista*, que clama pela priorização da fala do Outro sobre seu si mesmo, assim como sobre seu mundo cósmico e social (PRÉLORAN, 1969; RAYMEN & PRÉLORAN, 1979) e associando-a com a proposta colaborativa levantada por Jean Rouch. Nessa medida, temos uma produção que se compromete com os movimentos de transformação da sociedade e que apresenta novos modos de se pensar a representação, buscando romper também com um colonialismo no nível dos pensamentos e das ações e fazendo referência ao trabalho crítico de Paul Rabinow (2002). Penso que a proposta fílmica privilegia a compreensão de formas (experimentais) mais colaborativas, dialógicas, polifônicas e, por que não, simétricas na produção audiovisual sobre (e com) o Outro.

Finalmente, produzo imagens de maneira compartilhada com Bina, artista urbana e interlocutora de minha pesquisa, de modo a testemunhar a vibração de suas experiências vividas. Esta proposta permitiu evidenciar “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” desta mulher, como aferem as

antropólogas Eckert e Rocha (2013, p. 120). Em última medida, a produção fílmica compartilhada é o contrato de nossa parceria intersubjetiva, além de ser uma forma de restituição da produção antropológica (ECKERT; ROCHA, 2014, p. 21).

O material pode ser acessado clicando no link a seguir, ou mesmo fazendo a leitura do QR Code abaixo com câmera em dispositivos móveis: https://youtu.be/Rkm2iG_tdhk

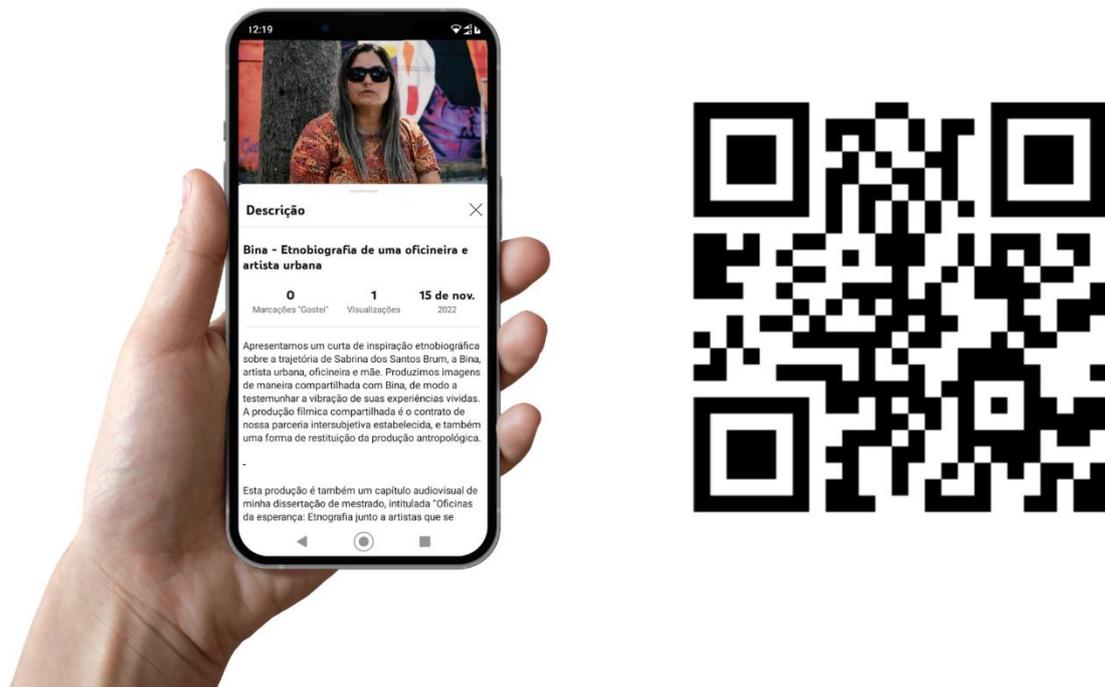


Imagem 10 – QR Code do filme “Bina – Etnobiografia de uma oficinaira e artista urbana”. Escaneie o QR Code para acessar o material. Fonte: Acervo pessoal do autor.

Capítulo 5 – As imagens das oficinas carregam consigo memórias...

Toda imagem é uma memória de memórias, um grande jardim de arquivos declaradamente vivos (Etienne Samain, 2012).

Neste capítulo, almejo experimentar formas de apresentação e divulgação do conhecimento antropológico que extrapolam a linguagem do escrito e dão forma ao visual e ao imaginário. Nesse sentido, busco refletir sobre a potencialidade que o trato de imagens em pesquisas etnográficas pode oferecer à antropologia de modo geral.

A escolha aqui é trabalhar com as fotografias de acervos seguindo a proposta de coleções etnográficas, perspectiva levantada pelas autoras Eckert e Rocha (2015). Mergulho de maneira aprofundada nos acervos de imagens de meus interlocutores de pesquisa, assim como acervos públicos, levando em conta categorias interpretativas que tem como função nortear o trabalho com imagens na pesquisa etnográfica, e ligado ao método de convergência durandiano (DURAND, 1989) ao construir coleções.

Paralelamente, como produto final almejo a criação de uma etnografia “hipertextual” ou, para ir além, “hipermídia” (ECKERT; ROCHA, 2015, p. 50) na plataforma virtual *Medium*, que coloca à pesquisa o desafio de uma etnografia em múltiplas dimensões, nas formas de hipertexto ou hipermídia, permitindo o acesso às informações pertinentes à pesquisa desde múltiplos pontos de entrada, conforme o interesse daquela e daquele que está lendo-navegando na rede de dados etnográficos – proposta esta que está no âmago da criação do Banco de Imagens e Efeitos Visuais (BIEV/PPGAS/UFRGS).

Como aferem Eckert e Rocha (Ibid., p. 51), a proposta hipertextual permite para as(os) antropólogas(os) a socialização de determinadas práticas culturais de leitura e escrita que não são absolutamente evidentes à sua comunidade de comunicação, apesar do uso cada vez mais cotidiano do computador e da internet em suas operações textuais. Em termos finais, esta forma de apresentação também é uma tentativa de levar os materiais oriundos de pesquisa para além do texto escrito e dos muros acadêmicos, permitindo o fácil compartilhamento do material publicado, por meio de um *link*, entre os próprios interlocutores de pesquisa, suas redes de contato e o público interessado de maneira geral.

O material produzido neste capítulo se justifica em duas ordens: primeiro, a *online*, hipertextual e hipermídia, de partilha dos materiais trazidos pelas pessoas com quem estabeleci interlocução, e que contém elementos gráficos e visuais de fácil acesso. Este pode ser acessado

clicando no *link* a seguir: <https://uxleonardo.medium.com/as-oficinas-de-arte-por-imagens-fb8475b79756>. Segundo, a fim de tornar o material “eternizado no papel” e privilegiar algumas discussões teórico-conceituais do campo antropológico com e a partir de imagens, uma versão adaptada ao formato A4 é produzida nas páginas a seguir, dado conta de análises mais densas.



Imagem 11 - As oficinas de arte urbana por imagens. Escaneie o QR Code para acessar o material. Fonte: Acervo pessoal do autor.

5.1. Imagem e antropologia: uma relação nem sempre amistosa.

Na década de 1980, a célebre antropóloga Margaret Mead (1979, apud Eckert & Rocha 2015, p. 19) proferiu uma sentença ao campo intelectual que virou mantra à toda teoria crítica que dali surgiu: “A antropologia é uma disciplina de palavras”. Ao campo antropológico, acusava esta autora, sobravam práticas na disciplina que transformavam palavras ouvidas e ações observadas em textos escritos. Apesar de um crescente uso de instrumentos de captação de imagens do início do século até aquele período, podendo citar ela mesma, Bateson ou mesmo Malinowski como expoentes, a importância dada à potencialidade imagética no fazer etnográfico era ínfimo, para não dizer inexistente, de modo que a imagem passou a ser utilizada com o simples propósito mais objetivista (positivista, por excelência científica), de ilustrar (e não representar) a “realidade” etnográfica do Outro em seu meio cósmico-social.

Nesse sentido, é fato que a invenção da fotografia e do filme assinalaram o início de uma relação entre a antropologia e a imagem, mas, apesar de imaginar-se ser estável e até duradoura, como argumenta Campos (2011), acabou por sucumbir aos rigores positivistas, inflados por uma academia incisivamente logocêntrica. As últimas décadas, todavia, parecem anunciar tempos de reconciliação entre as metodologias visuais no campo da antropologia.

A incorporação da imagem, seja ela estática ou em movimento, ao processo de construção da prática antropológica, contudo, constitui não mera questão de método, mas sobretudo uma questão epistemológica. É o que argumentam Barbosa e Cunha em artigo que introduz a obra “Antropologia e Imagem”. Autor e autora argumentam que o trabalho com imagens não se trata de um meio alternativo para simplesmente produzir dados de pesquisa ou de estabelecer contatos e vínculos no campo, mas de propor, a partir da inclusão da imagem, novas questões e problemas. Fazendo um breve percurso da utilização da imagem na antropologia, eles destacam que, no início da nossa matriz disciplinar,

o foco na utilização de imagens estava a princípio direcionado para o conteúdo, para uma alternativa “mais segura” e mais “objetiva” de registro das observações de campo. A câmera era considerada quase um instrumento de precisão, mas aos poucos o recurso da imagem na pesquisa antropológica foi-se descolando da função de registro de dados etnográficos e ganhou outras possibilidades (BARBOSA; CUNHA, 2006, p. 46).

De maneira mais abrangente, Ruby e Banks (2011) argumentam sobre a história do visual na variedade dos campos antropológicos a partir de 3 fases principais. Numa primeira fase, temos a utilização pouco ou quase nada sistematizada: antropólogos que tiravam fotos e filmavam corpos, armas, construções etc. Para além do trabalhado no artigo, considerando Barbosa e Cunha (2006), aqui podemos caracterizar tanto a perspectiva clássica que vem de Seligman e Rivers, como a câmera fotográfica e o cinematógrafo como ferramentas fundamentais para o registro de diferentes tipos físicos e culturais. Desse primeiro movimento que os instrumentos para captação visual passaram a ser considerados científicos, tanto quanto um “microscópio”, capazes de ampliar o olhar do cientista pois, ao “estabilizar” ou “fixar” os dados obtidos em campo facilitariam análises posteriores. Vale lembrar aqui de dois expoentes da antropologia do início de século, Malinowski e Boas, preocupados com a “boa distância” entre o pesquisador e o pesquisado. Nesta fase, a ciência, o cinema e a fotografia assumem lugares fundamentais como disciplina e instrumentos privilegiados para a observação da experiência humana. Seja com imagens fotográficas, caso de Malinowski (observação participante), seja com imagens videográficas, caso de Flaherty (câmera participante), temos exemplos em que tanto o trabalho de campo quanto a imagem foram utilizados para elaborar

uma imagem totalizante e única dessas sociedades, além de serem narrativas contundentemente realistas.

A segunda fase do visual na antropologia começa a partir dos anos 50 e 60, com apogeu nos anos 70 e 80. No campo das imagens estáticas, demarca-se uma interação constante entre registros verbais e visuais, encarando a imagem não mais como mera e possível ilustração, e no campo das imagens em movimento, pela produção etnográfica fílmica e consequentemente escritos sobre ela. No campo das imagens estáticas, temos no trabalho de Mead e Bateson um terreno fértil para uma verdadeira transformação na antropologia, ao tratar a imagem como instrumento de controle dos diferentes graus de sofisticação do lugar do etnógrafo na pesquisa, supondo que as anotações escritas não dariam conta da riqueza de detalhes que o registro fotográfico e fílmico poderia oferecer para o estudo desses elementos da cultura – em *Balinese character* (1942), como argumenta Samain (2004), estes autores precursoramente assumiram o desafio de construir uma análise que prezasse pela circularidade, pela mútua dependência e complementaridade entre a narrativa verbal e a visual. Já com o avanço técnico da produção cinematográfica, o filme, agora chamado de etnográfico, passa a ganhar relevância no campo antropológico, potencializando o debate público sobre o cinema documental. Nesta fase, não mais considera-se apenas uma forma de documentação transparente, aparecendo um forte impulso narrativo associado aos filmes de David e Judith MacDougall, que fornecem novas maneiras de considerar a experiência humana socialmente incorporada, e um forte impulso reflexivo, associado aos filmes de Jean Rouch, discípulo de Marcel Griaule, que fornecem maneiras revolucionárias da prática antropológica a partir da colaboração com o Outro, e não só sobre ele.

A partir do trabalho de Ruby e Banks, por fim, podemos considerar uma terceira e derradeira fase do visual na antropologia, datada dos anos 90 até o presente, que é sustentada pela “*pictorial turn*”, que implica uma mudança dos modelos de análise baseados na linguagem e um questionamento das práticas representacionais. Após essa “virada pictórica”, a antropologia em sua fase pós-estruturalista redescobriu a sensorialidade, cabendo à essa nova fase pelo menos três novas preocupações: o cruzamento de fronteiras disciplinares e a colaboração; o uso de novas mídias (digitais); e um reconhecimento do *sensorium* completo (de uma sensorialidade abrangente). Como argumenta Ricardo Campos (2011), dado o avanço tecnológico que presenciamos atualmente e 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).

Os recortes para pensar a história das imagens com a antropologia podem ser múltiplos, quer nos aprofundemos nas especificidades entre imagens estáticas (fotografias, desenhos, pinturas etc) ou imagens em movimento (vídeos, sons). O que importa frisar aqui, contudo, é que hoje atingimos um grau de maturidade nas discussões sobre o trato da imagem no campo antropológico, nos permitindo elevar a discussão e pensar a imagem também “como lugar epistemológico constituinte de narrativas e experiências e, fundamentalmente, como forma de pensamento e conhecimento”, como bem destaca Fabiana Bruno (2018, p. 163). De maneira seminal, Etienne Samain (2012) nos adverte: devemos “levar as imagens a sério”, uma vez que elas sempre nos oferecem algo para pensar, afinal, elas não se caracterizam simplesmente como representações, mas também participam dos processos de pensamento (RANCIÈRE, 2011; SAMAIN, 2012).

O desafio colocado neste capítulo, vale recordar, não se dá pela produção de imagens em campo, mas sim pelo trato delas a partir dos álbuns de fotografias de terceiros e materiais provenientes de acervos públicos, se caracterizando também como uma maneira sensível de teorizar sobre a vida social a partir das imagens e da convergência que estas estabelecem umas com as outras.

5.2. Narrando, colecionando e contando histórias.

Como dito de antemão, este capítulo se justifica na possibilidade de trabalhar a antropologia em outras linguagens para além do escrito acadêmico canônico. É nesse sentido que a proposta de uma etnografia que leva em conta o hipertexto e a hipermídia ganhou força. Hipertexto é o que comumente entendemos por documentos digitais compostos por blocos de informações interconectadas, amarrados por meios de links associativos. Grosso modo, é a possibilidade de “cliquear” num lugar e ser redirecionado a outro, permitindo que o usuário da *web* avance na leitura conforme preferir. Hipermídia, em paralelo, é uma tecnologia que dá conta de recursos do hipertexto e os complexifica ao também considerar as (multi)mídias que conhecemos, quer sejam, sons, imagens, vídeos e textos numa mesma tecnologia. O projeto que

empenho aqui, nesse sentido, nasce do hipertexto e se justifica na hipermídia, como o leitor e a leitora poderão avaliar nas páginas que seguem.

Eckert e Rocha (2015, p. 163) aferem que trabalhar com multimídias, no campo da antropologia contemporânea, tem nos possibilitado expandir a escritura etnográfica para o campo da produção de tecnologias interativas (digitais, eletrônicas), “fazendo avançar o debate em torno das formas de tratamento documental em hipermídias como integrante da produção do conhecimento antropológico”. A especificidade de minha filiação institucional e de orientação, nesse sentido, me levou a considerar o processo de divulgação dos resultados da pesquisa etnográfica nas modernas sociedades complexas²⁰ para além do muro das universidades, possibilitando a execução de um projeto que vá de encontro, também, às demandas (mesmo que) implícitas da interlocução estabelecida em campo, quer seja, da partilha em ambientes de fácil acesso, manuseio e interação. É fato que, cada vez mais, nossos interlocutores estão demandando resultados concretos também às suas realidades, como contrapartida do compartilhamento de experiências em pesquisas²¹.

Isto posto, consideramos um cenário que clama pelo caráter imprescindível dos estudos da hipertextualidade para a antropologia dos dias atuais, praticada numa era de crescente informatização da vida cotidiana, como destacam Eckert e Rocha (Ibid., p. 164), dado a realidade na qual a informação eletrônica e as redes digitais avançam a passos largos na liberação da memória de seus suportes físicos imediatos, como a voz humana, os gestos, os rituais, entre outros.

[...] na contemporaneidade, quanto mais o passado se condensa, mais se consolida a consciência desse tempo passado e mais se destaca, em nossas sociedades, a necessidade de o conhecer, registrar, resgatando e reconstituindo os signos culturais configuradores de identidades e pertencimentos de seus grupos urbanos. Nesse ponto, os grandes centros urbanos contemporâneos como testemunhas dos jogos da memória de seus habitantes escapam, sem dúvida, ao tratamento formal das análises usuais sobre patrimônio histórico e cultural e dos seus critérios arquivísticos (ECKERT; ROCHA, 2015, p. 165).

O ofício de investigar, colecionar e catalogar imagens, nesse sentido, me colocou no desafio de atuar como um *cronista-colecionador*, definição trabalhada por estas antropólogas (Ibid., p. 168) no supracitado projeto do BIEV. Ao cronista que coleciona implica um processo

²⁰ Por complexo, aqui, faço referência ao projeto intelectual de Gilberto Velho (2013).

²¹ A disponibilização de dados e informações produzidas a partir destes “povos”, dessas “culturas” sejam retornadas e apropriadas à sua maneira, muitas vezes se valendo dos próprios materiais produzidos em antropologia como espaço para enunciação de suas vozes. Embora num contexto diferenciado, o projeto inovador “Vídeo nas Aldeias” pode ser uma boa porta de entrada para este debate. Ver Gallois e Carelli (1992).

de conservação e preservação dos fundos documentais, onde ele, enquanto etnógrafo, descobre que as imagens reunidas em coleções, no formato de constelações, um mosaico de fragmentos, só adquirem significado em razão das figuras que formam pela proximidade uma das outras, resultantes de uma composição.

Na figura do colecionador-cronista, o(a) etnógrafo(a) atua como uma espécie de restaurador(a), não submetendo as imagens a uma nova ordem racional totalizadora, mas ocupando-se de um trabalho artesanal de contar histórias cujos fragmentos, apesar de aparentemente desconexos, permitem, ao serem manipulados, que aquilo que é contato se hierarquize (ECKERT; ROCHA, 2015, p. 169).

Foi seguindo estes rastros que construí minha atuação como colecionador-cronista, surfando pelas redes de interlocução que estabeleci nesses mais de 5 anos de campo com artistas urbanos de Porto Alegre, navegando por fotografias e materiais visuais relacionados às oficinas de arte com inspiração urbana, de rua, mas principalmente provocando estes atores a “escavarem” seus acervos particulares para compartilhar imagens. Metodologicamente, houve aqui um aprofundamento no fundamento teórico-conceitual dos estudos das estruturas antropológicas do imaginário de Gilbert Durand (1984) e seu método de convergência para a compreensão do fluxo fabulatório das imagens que ancoram os jogos da memória, a partir da interpretação de seu aporte metodológico por Eckert e Rocha (2015, p. 170). Considerando a contribuição do mestre, estas autoras sustentam que a memória, composta de fragmentos de tempos vividos e de tempos pensados, entrelaçados uns aos outros, se torna expressão de um espaço fantástico em que o tempo é reencontrado. O método de convergência, por sua vez, orientada o processo de montagem das coleções etnográficas multimídia, “reunidas em vastas constelações de imagens, mais ou menos estáveis e constantes, estruturadas segundo certo isomorfismo de símbolos convergentes”, e reunidas, também, “por suas equivalências morfológicas e variações temáticas no interior de núcleos organizadores de sentido”.

Um investimento extra na investigação, cabe pontuar, se deu na catalogação dos materiais a partir do que, no âmbito do BIEV, chamamos de “projeto matriz”, uma proposta ainda em andamento que busca disponibilizar acervos multimídias dentro das políticas de restituição do patrimônio etnográfico, seguindo uma lógica de operação com laços narrativos. No projeto matriz, nesse sentido, abrigamos categorias e palavras-chave de pesquisa antropológica que dá forma ao Thesaurus-BIEV (ECKERT; ROCHA, 2015, p. 54) e, nesta investigação, investi na categorização, principalmente a partir de quatro categorias centrais: Trajetórias Sociais, Instituições, Formas de sociabilidade e Cotidiano. Criei uma pasta para agrupar imagens em meu computador/*cloud*, a partir do sentido que estabeleciam em relação às categorias e palavras-chave de imagens. Ao considerar esta proposta, não só estabeleci uma abordagem

prática e frutífera ao organizar imagens e pensar a partir delas (SAMAIN, 2012), mas também facilitei um objetivo final que decorre após publicar o presente material na dissertação, e de disponibilizá-lo na proposta hipermídia na plataforma *Medium*, que é investir e refinar o trato dos materiais imagéticos com descrições e *tagueamentos* precisos para, então, associá-las também ao projeto BIEV por meio da ferramenta Tainacan²².



Imagem 12 - "Printscreen" do material de pesquisa organizado, seguindo a lógica de trabalho próxima ao "projeto matriz" no BIEV. Fonte: Acervo pessoal do autor.

Foi seguindo este *framework* que adaptei minha investigação, *narrando e colecionando* imagens das oficinas de arte de rua junto de artistas urbanos. É interessante pontuar como o processo de instigar os artistas urbanos a recuperarem seus acervos de fotografia, e de compartilhá-los comigo, foi sempre seguido de rememoração. Gostaria de citar a metodologia intitulada fotobiografia de Fabiana Bruno (2009) como inspiração latente, embora tenha aplicado uma metodologia com menor grau de profundidade em relação ao executado por esta antropóloga, tendo optado pelo “coleccionismo” através de chats de conversação online e redes sociais. O que consegui colecionar, além de fotografias, foram também alguns depoimentos e lembranças sobre estas imagens e materiais visuais que, apesar de parecerem tão somente “textuais”, no âmbito do BIEV, as consideramos também como imagens no modelo de crônicas²³. No decorrer do capítulo, estes trechos serão colocados em convergência com as fotografias coletadas em campo.

O que apresento aqui, a seguir, é uma proposta alternativa de escolha e de diagramação das imagens, sejam elas fotográficas ou textuais, também a partir do método de convergência durandiano e seguindo um modelo de *pranchas*, inspiração direta no trabalho de Mead e

²² Para acessar o repositório, acesse: <https://www.ufrgs.br/biev/>. Para uma discussão mais compenetrada, ver trabalho de Matheus Cervo (2022).

²³ Uma crônica pode conter narrativas diversas, como, por exemplo, projetos de lei, reportagens jornalísticas ou mesmo declarações de pessoas em materiais etnográficos, e são associadas a outras imagens a fim de colocá-las em convergência e complexificar assuntos.

Bateson (1942). A fim de privilegiar a potência das imagens, maiores descrições serão elaboradas na seção “Lista de ilustrações”, no início do trabalho. Trazer as imagens para o espaço da dissertação, que será publicada e catalogada, é também uma maneira de salvaguarda possível do material coletado à ação do tempo, especialmente cruel quando tratamos de tecnologia cuja velocidade de avanço nos coloca na eterna incerteza sobre o que está por vir, sobre o que será sobreposto e sobre o que será descontinuado. O que acontece aqui, todavia, é que o projeto “hipermídia” deixa de ser justificado, uma vez que, “no A4”, inibe-se a possibilidade de o(a) leitor(a)-navegante estabelecer interconexões a partir do conteúdo. Novamente, caso ainda não tenha o feito, indico o acesso *online* como maneira privilegiada de acessar o material: <https://uxleonardo.medium.com/as-oficinas-de-arte-por-imagens-fb8475b79756>.



Imagem 13 – Prancha fotográfica 01. Categoria: Trajetórias sociais. Palavra-chave: Projetos sociais.
Fonte: Acervo pessoal do autor.

A categoria “trajetórias sociais” talvez tenha sido o ponto que mais apareceu no presente trabalho. Só nos foi possível pensar nos projetos sociais através das trajetórias dos sujeitos com quem estabeleceu-se interlocução. “Projetos sociais”, por sua vez, foi tratada como uma palavra-chave da categoria maior Trajetórias sociais, indo de encontro ao *Thesaurus* do projeto

BIEV. Nas fotografias “posadas” da prancha 1, compreendemos registros tirados com propósitos quase que institucionais, com finalidade de ilustrar “resultados” na finalização de oficinas.

Eu passei 12 anos dando aula em projeto social, e depois com a entidade que eu formei, que foi a Circulando, que em Porto Alegre a gente conseguiu ter várias relações com a prefeitura, foi bem bacana. Eu dizia sempre: eu divido graffiti dentro e fora do Hip Hop, porque são duas linguagens diferentes. Tu não precisa gostar de rap pintar, pra fazer graffiti, mas é que graffiti é aquela coisa da rua, da intervenção... mas ele já existia há muito tempo. É como eu falo: graffiti é expressão, e essa expressão tá na rua, é essa a vibe!

Jackson



Imagem 14 – Prancha fotográfica 02. Categoria: Cotidiano. Palavra-chave: Artes de fazer. Fonte: Acervo pessoal do autor.



Imagem 15 - Prancha fotográfica 03. Categoria: Cotidiano. Palavra-chave: Artes de fazer. Fonte: Acervo pessoal do autor.

Nas pranchas 2 e 3 colocamos em convergência imagens que podem ser classificadas na categoria cotidiano. É interessante perceber como as técnicas ou, como diria Michel de Certeau (1994), as artes de fazer (considerada palavra-chave no projeto matriz), como práticas culturais contemporâneas das classes menos favorecidas, dos anônimos, da cultura ordinária e da criatividade das pessoas simples muito nos podem ajudar a compreender a dinamicidade da sociedade.

Quando era oficina de graffiti eu avisava eles e bombava, porque eles queriam aprender, queriam fazer camiseta com stencil, e tal, e eles gostam desse lance de produzir coisas e poder levar pra casa, tipo uma camiseta feita com stencil de um artista que eu admiro, de uma palavra que eu gosto, de uma frase... então eles gostam disso!

Sabrina Brum



Imagem 16 - Prancha 04. Categoria: Formas de sociabilidade. Palavra-chave: Sociabilidade juvenil.
Fonte: Acervo pessoal do autor.

Na prancha 4, tratamos de colocar em convergência imagens que remetem à categoria Formas de sociabilidade, pensando especialmente em sociabilidade juvenil como palavra-chave. Estas imagens contam muito sobre os momentos de partilha, de descontração e de atividades lúdicas, não necessariamente durante as oficinas, mas também para além delas. Aprendemos, desde Simmel (2006), a importância de nos atentarmos para a perspectiva de sociação, refletindo sob as diversas modalidades em que indivíduos se relacionam e interagem no contexto social, sejam em relações convergentes ou mesmo de conflito. Atentemos, no entanto, para um tipo de sociação que não necessariamente nasce por um fim ou atividade convergente, mas sim como uma forma de *sociabilidade* onde os sujeitos apreciam a mútua companhia independente, de troca, de amizade e de construção de laços no contexto social que habitam.

Como adiantei no início deste capítulo, colecionar imagens e colocá-las em movimento nas redes tenha sido talvez a grande potência que este trabalho alcançou mesmo antes da publicação, algo que está no âmago de uma antropologia pública, nos termos de Schuch (2018). No tempo de finalizar este escrito, em outubro de 2022, Bina me retorna por mensagem relatando que a digitalização das imagens veio muito a calhar pois, com a inauguração do museu

do Hip Hop em Porto Alegre, o primeiro museu da cultura na América Latina, prevista para 2023, os materiais poderiam vir a ser utilizados e apropriados pelo museu. Este é um desdobramento que não tive tempo hábil para acompanhar de perto ainda, principalmente pelo recorte temporal que esta pesquisa demandou, mas que suscita de maneira muito instigante para investigações futuras. Outro ponto interessante, também, foi que ao receber de volta algumas fotografias que tomei emprestado para digitalizar, Bina tão logo se apropriou do material digital e o publicou em sua conta do Instagram, gerando engajamento e lembranças a partir das imagens.



Imagem 17 - "Printscreen" da postagem de Bina no Instagram, compartilhando imagens digitalizadas.
 Fonte: Acervo pessoal do autor.

Com Etienne Samain (2004), é plausível interpretarmos a imagem como uma forma que pensa. Elas são formas inteligentes, singulares e complementares de que dispomos para representar as representações da “realidade”. É interessante pontuar que este real imaginado, esta tentativa de compreensão dos fatos das culturas nunca será outra coisa senão uma “representação de representações”, no melhor dos casos, o esforço de uma nova contextualização, de uma nova enunciação e de uma inevitável interpretação desses mesmos fatos. O que cabe a nós, cientistas sociais, antropólogos, pesquisadores das humanidades, como adverte Samain, é o ofício de colecionar pedaços, fragmentos ou até estilhaços da “realidade”.

As montagens de imagens estabelecidas neste capítulo, nesse sentido, evidenciaram um outro tipo de assimilação da realidade, de teorização sobre a vida vivida (o mote da etnografia,

alguns diriam). Ao falamos de montagem, é quase impossível não lembrar de Walter Benjamin, mago da memória. Para Benjamin, teríamos o papel de “intérprete dos sonhos coletivos” (ABREU E GRUNVALD, 2016, p. 274) através da fabricação, pela montagem de imagens dialéticas. Sua concepção de historiografia implode o simples continuum da história, ao passo que, no trabalho de “destruição” e “desmontagem”, estaríamos dando conta de uma constelação onde o passado se junta ao agora. Montando, remontando e desmontando, *brincamos* com o passado flertando com o presente, nas rítmicas temporais que as imagens carregam consigo e nas convergências que estabelecem umas com as outras, ora se aproximando, ora se afastando.

De modo mais aprofundado, buscando amparo no estruturalismo figurativo de Gilbert Durand a partir da interpretação das obras do mestre no trabalho de Eckert e Rocha (2013, p. 57), podemos tomar como referência a convergência (simbólica) de imagens (e suas variações) em núcleos semânticos organizadores de sentido em constelações – uma classificação de símbolos que constelam um mesmo tema arquetipal, segundo a equivalência de suas formas (equivalência morfológica). Nesse sentido, estamos considerando a organização destas imagens segundo o semantismo de símbolos que elas carregam, divergindo de um estruturalismo levistraussiano que trataria das imagens por analogia, em sua equivalência funcional. Pela via do método durandiano, como bem sintetizam Eckert e Rocha (Ibid., p. 58), estaríamos rompendo com a ideia da imaginação como um “resíduo a posteriori”, compreendendo que as formas das imagens expressam um dinamismo criador inesgotável, pelas motivações simbólicas do gesto humano que elas encerram, “numa gênese recíproca de acomodação-assimilação das pulsões subjetivas humanas às intimações objetivas do mundo cósmico e social”.

Ao chegar na *última dobra* da página na plataforma *Medium*, o(a) leitor(a)-navegante irá se deparar com uma cartografia virtual dos materiais imagéticos, um projeto ainda em andamento que busca geolocalizar espaços onde as oficinas de arte urbana encontraram amparo e associá-los às imagens colecionadas durante a pesquisa (que não se encerra aqui, com a dissertação finalizada). Esta proposta surge em paralelo ao esforço de pesquisa anterior, em que busquei *cartografar* com geolocalização as produções de *graffiti/street art* que produzira em campo anos antes, e que ganhou fôlego em 2019 após pesquisa desenvolvida para o TCC em Antropologia no IFCH UFRGS, e agora é complementada com as imagens das oficinas – no que tange à cartografia já existente, uma nova “camada” é adicionada, que pode ser acionada para visualização única, para visualização de todo o material conjuntamente, ou mesmo desativada por quem navega no site, dando espessura ao projeto hipermídia proposto neste capítulo.

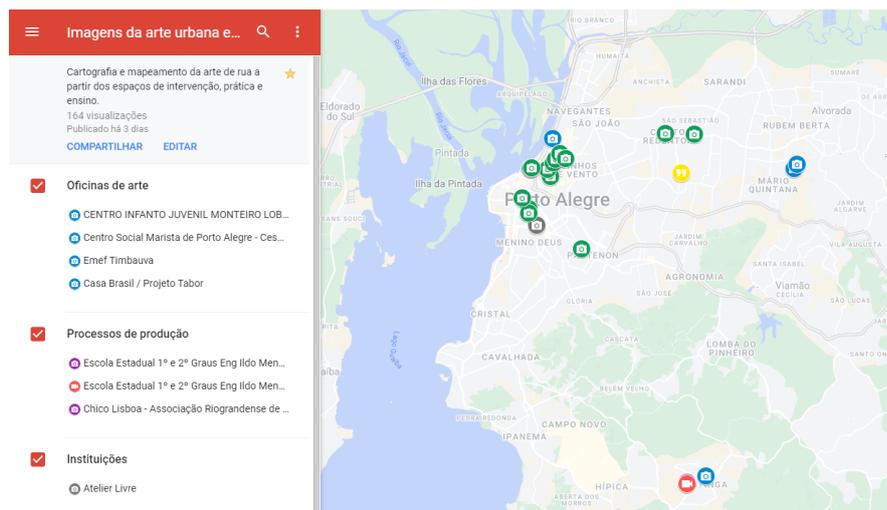


Imagem 18 – “Print” das camadas do projeto "Imagens da arte urbana em Porto Alegre, RS, Brasil".
Fonte: Acervo pessoal do autor.

Quando terminado – ou complementado, afinal, todo dia surge um novo *graffiti*, e todo dia alguém encontra uma imagem perdida nos álbuns -, o material se consolidará como um efetivo espaço virtual de trocas, de compartilhamento de conhecimento e também de rememoração, sugerindo uma possibilidade de compreensão ainda maior sobre as redes em que os atores transitam em nossas cidades, e da maneira como se apropriam e interpretam este tipo de material em suas vidas, abrindo espaço para investigações vindouras. O material pode ser acessado clicando do seguinte link:

https://drive.google.com/open?id=1Mj5wKX_Owc7qxwnVNRr_viis7E1_t9qf&usp=sharing.

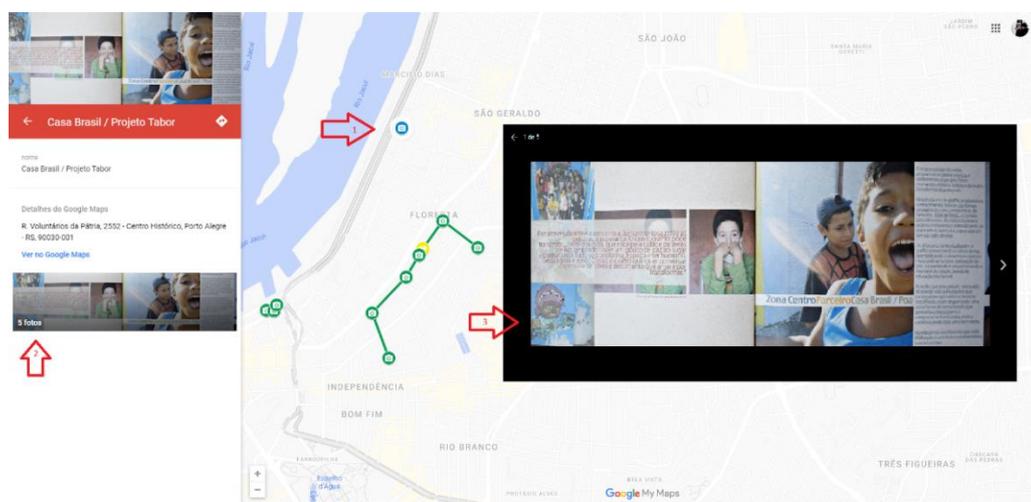


Imagem 19 – “Print-montagem” do passo-a-passo para acessar imagens no projeto "Imagens da arte urbana em Porto Alegre, RS, Brasil". Fonte: Acervo pessoal do autor.

Considerações finais

Neste trabalho, buscamos estudar a trajetória de sujeitos que se envolveram em “oficinas de arte urbana”, projetos gestados a partir de projetos artístico-culturais ligados a políticas públicas. De modo mais profundado, destacamos a (etno)biografia de Bina, artista urbana, oficinaira, mãe, mulher, em sua trajetória social no universo do *graffiti*, do Hip Hop e das oficinas de arte promovidas pelo poder público em Porto Alegre/RS. A partir dos problemas levantados, buscamos responder de que forma estes projetos significam às trajetórias de artistas urbanos da cidade, que dificuldades aportam no horizonte destes atores ao se inserirem em projetos que, como percebemos, se consolidam na maior parte das vezes em editais públicos, e, por fim, que potencialidades podem ser compreendidas ao levar um saber-fazer artístico e cidadão para ambientes de ensino-aprendizado.

Ao intentarmos responder estes questionamentos, acabamos produzindo dados sobre experiências que, embora tenham sido bastante importantes, presentes no imaginário dos artistas urbanos da cidade, carecem de dados que deem conta das experiências. Ao darmos conta destas oficinas a partir da trajetória de sujeitos, considerando seus projetos de carreira, pudemos refletir sobre impacto de políticas artístico-culturais na vida das pessoas, especialmente no universo privilegiado neste trabalho, quer sejam, os projetos elaborados especialmente a partir da Secretaria Municipal da Cultura da prefeitura municipal de Porto Alegre, grande parte deles oriundos do movimento da Descentralização da Cultura. Entendemos que estas oficinas foram base formadora para diferentes gerações de artistas urbanos, grafiteiros e muralistas que passaram a colorir os mais diversos espaços e dispositivos da urbe porto-alegrense com sua arte.

Analisando a experiência da arte urbana através da trajetória de artistas da cidade neste trabalho, especialmente a biografia de Bina, em seu trâmite dentre projetos formativos a partir de políticas públicas e gestados a partir do Estado, pudemos identificar pelo menos duas perspectivas abrangentes que nos ajudam a condensar a reflexão: a primeira nos levou a pensar a arte urbana como agente da promoção social e trabalhar a cidadania com jovens em situação de vulnerabilidade social, em comunidades da periferia. Neste cenário, políticas da arte e da cultura surgiram para privilegiar “acesso” a indivíduos que por condições sociais, ou mesmo geográficas não a tinham em tanto privilégio, no permitindo pensar a promulgação da arte, através das oficinas, como formadora de sujeitos. Estas foram discussões levantadas nos capítulos 1 e 2. Já a segunda nos levou a pensar na arte urbana como perspectiva de formação

e trabalho, seja para oficinandos que podiam “se formar” para trabalhar com arte no decorrer da trajetória, ou (e especialmente) para artistas oficinairos, que encontraram nos projetos uma maneira de dar cabo às suas carreiras criativas. Falamos precisamente disso nos capítulos 3, 4 e 5 ao considerarmos a trajetória social de Bina, identificando como seus projetos individuais e sociais se cruzavam, a maneira como ela atuou no campo de possibilidades ligados à arte urbana na capital rio-grandense, e a forma como ela pôde construir uma carreira criativa para além dos espaços formais de formação e especialização.

No que tange às metodologias adotadas na pesquisa, considero que as mesmas nos foram frutíferas por algumas razões. Ao tratar da etnobiografia de Sabrina Brum, a Bina, conseguimos estabelecer um importante ponto catalisador microsocial, que nos permitiu refletir sobre o contexto macrossocial da cidade, tomando partida de sua criatividade individual e da maneira como ela penetra as instituições socioculturais a partir de seu uso, personalizando-as. O método etnobiográfico, assim, permitiu à Bina, personagem central da narração, a capacidade de articular uma experiência crítica e libertadora, por consolidar as experiências temporais pensadas e vividas da memória coletiva, podendo ser uma mistura de processos restauradores, traumáticos, afetivos ou não, mas que oferecem uma ética e uma política da memória coletiva. De mesmo modo, ao considerarmos o método de convergência durandiano a partir do projeto da Etnografia da Duração elencado por Eckert e Rocha (2015), tratamos de imagens ao dar cabo a uma proposta hipermídia, possibilitando reflexões sobre apresentação e compartilhamento de dados a partir de plataformas que nos permitem o acesso ao conhecimento através de múltiplas entradas. Com a metodologia proposta, seguindo o trabalho de coleções etnográficas que está no âmago do BIEV (PPGAS/UFRGS), levamos os materiais oriundos de pesquisa para além do texto escrito e dos muros acadêmicos, permitindo o fácil compartilhamento do material publicado, por meio de um *link*, entre os interlocutores e entre sujeitos interessados na pesquisa, através de suas redes de contato. Este parece ter sido o maior ganho desta pesquisa até o presente momento.

Teórico-conceitualmente, tratamos da antropologia urbana e da antropologia visual, da imagem e do imaginário como complementares, levantando o desafio de compreender as ondulações e os ritmos dos tempos vividos e dos tempos pensados, dos tempos intransitivos e dos tempo do mundo dos habitantes dos grandes centros urbanos. Ao privilegiarmos narrativas biográficas de habitantes de grandes metrópoles, como bem pontuam Eckert e Rocha (2013b, p. 49), encaramos o desafio de “reter momento singular em que a matéria do tempo, travestida de lembranças e reminiscências”, por sua vez “compartilhadas pelos habitantes no jogo das

formas sociais”, enfim, “traduz a vida urbana em raios ondulatórios”. Dessa perspectiva teórica pudemos, a nível da etnografia, complexificar a maneira como Bina percebe a perpetuação dos mais variados projetos artístico-culturais de ensino e promoção às artes de rua na cidade, especialmente, as oficinas de arte descentralizadas. De mesmo modo, a partir de uma perspectiva transgeracional, consideramos os diferentes momentos em que estas oficinas foram gestadas, quais projetos despontaram em relevo e de que forma diferentes gerações puderam acessá-los, considerando, a partir de Paul Ricoeur, (1994), aquilo que era dado (o tempo do mundo) e aquilo que as pessoas vivenciam subjetivamente (tempo vivido), algo que, como ressaltamos, dá espessura aos jogos de memórias dos sujeitos. De uma maneira mais abrangente, consideramos a dialética da duração bachelardiana

em seus esforços em interpretar a rítmica das polarizações, da descontinuidade e da continuidade, e da fragmentação e da universalização nas grandes metrópoles contemporâneas como expressão de suas formas num tempo granular e lacunar, na qual, reconhecemos, se engendra sua própria condição de duração (ECKER; ROCHA, 2013b, p. 48).

Paralelamente, no desafio do narrar e colecionar (com) imagens, aprofundamos sobre o fluxo fabulatório das imagens que ancoram jogos da memória a partir de estudos das estruturas antropológicas do imaginários em Gilbert Durand (1984), considerando o aporte metodológico proposto Eckert e Rocha (2015, p. 170). A considerar o método de convergência durandiano (DURAND, 1989), pensamos a montagem de coleções etnográficas multimídias a partir das estruturas isomórficas de símbolos que convergem, pensando suas equivalências morfológicas (convergência) e variações temáticas no interior de núcleos organizadores de sentido. As imagens, sejam elas fotográficas ou textuais, nos contaram sobre o cotidiano dos atores, sobre transmissão de saberes e trabalho nas oficinas, e também sobre a trajetórias de artistas nos projetos e o início de outras como jovens afinando, privilegiando uma assimilação sensível e poética do conhecimento para além do escrito.

Finalmente, consideramos que algumas questões acabaram não sendo tão aprofundadas neste trabalho, ficando em aberto. A primeira questão nos levaria a também considerar a trajetória de sujeitos que se envolveram ativamente nos processos políticos e decisórios para que a incorporação da arte e da cultura pudesse ser uma realidade em Porto Alegre, pelo menos desde os anos 1980. Abrir interlocução com sujeitos que se envolveram diretamente nestes processos históricos poderia nos dar maiores argumentos sobre o *porquê* de que algumas decisões foram tomadas, de que algumas áreas foram privilegiadas e não outras, que redes se

formaram, e refletir sobre o impacto real deste movimento político de guinada democrática e participativa a partir uma perspectiva ainda mais etnográfica de atores sociais e, portanto, reticular. A segunda questão, e que considero mais importante, seria considerar a trajetória de um número maior de jovens afinados que se envolveram como aprendizes nestas oficinas, igualmente tratando de suas trajetórias e compreendendo o real valor das políticas públicas na vida dos sujeitos, quanto também aprofundar sobre a importância destes projetos nas comunidades locais, a exemplo da Restinga, citada algumas vezes neste escrito.

A investigação que levamos até aqui, por sua vez, nos deu pistas muitíssimo interessantes. Ela nos fez pensar numa possibilidade de tese, mesmo que provisória, que considera a experiência da arte urbana e das políticas públicas bastante relacionais em Porto Alegre. Como buscamos pontuar, isso não implica dizer que o fazer artístico urbano, por completo, só se justifica a partir desta aproximação, mas sim nos leva a pensar que, mesmo que as expressões artísticas da cidade, historicamente, venham sendo consideradas práticas delinquentes e, portanto, fora-da-lei, nesta cidade encontramos experiências em que a figura do Estado, através de projetos formativos com ênfase na arte de rua, estimula sua prática. Esta relação, como ressaltamos, evidenciou um cenário importante para a construção da trajetória de artistas urbanos na cidade. O que é interessante pontuar também, deste entrecruzamento entre arte e cidade, é a possibilidade de tratarmos da consolidação do patrimônio artístico urbano de Porto Alegre também a partir do viés da arte urbana, em seu processo de transformação de uma “arte de ciclo curto” para ser pensada, também, como arte pública e patrimônio (ABALOS JUNIOR & CABREIRA, 2018). Assim como órgãos da administração pública promoveram atividades formativas à cargo da arte urbana, experiências etnográficas sugerem financiamentos públicos (ou público-privados) também para a promoção de produções artísticas e patrocínio de pinturas murais pela cidade, como forma de embelezamento e transformação da paisagem dos dispositivos da urbe. Este, nos parece, suscita como um assunto bastante promissor para trabalharmos numa nova investigação...

Referencial filmográfico

DEU PRA TI, ANOS 70. Direção: Nelson Nadotti e Giba Assis Brasil. Porto Alegre, Brasil: 1981. (108 min).

HERMÓGENES CAYO. Direção: Jorge Prelorán. Argentina: 1969. (68 min).

LORANG'S WAY. Direção: David MacDougall e Judith MacDougall. Reino Unido: 1978. (69 min).

LOSS E RENAM: ETNOBIOGRAFIAS DE ARTISTAS URBANOS. Direção: Cornelia Eckert, Débora Wobeto, Leonardo Palhano Cabreira e Thayanne Freitas. Porto Alegre, Brasil: 2020. (27 min).

LUTHER METKE AT 95. Direção: Jorgen Préloran e Steve Raymen. EUA: Northwest Cultural Films, 1979. (27 min).

MOI, UM NOIR. Direção: Jean Rouch. França: 1958. (73 min).

NANOOK OF THE NORTH. Direção: Robert Flaherty. EUA: 1922. (79 min).

PETIT A PETIT. Direção: Jean Rouch. França: 1969. (96 min).

Referencial bibliográfico

ABALOS JÚNIOR, José Luís. **As políticas da criatividade: graffiti, street art e desenvolvimento urbano-cultural no Brasil e em Portugal**. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Porto Alegre, BR-RS, 2021.

_____. A arte de rua enquanto experiência geracional. In: **CAP - Cadernos de Arte Pública**, Public Art Journal, v. 1, n. 1, p. 22-33, 2019.

ABALOS JUNIOR, Jose Luis; CABREIRA, Leonardo Palhano. Patrimônios do efêmero: a arte pública do graffiti ao muralismo. In: **Revista Rasante**, n.03, No meio da Rua. Agosto de 2018.

_____. 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.

ABREU, Carolina; GRUNVALD, Vitor. Montagem, teatro antropológico e imagem dialética. In: BARBOSA, A. et al. (Ed.). **A experiência da imagem na etnografia**. São Paulo: Terceiro Nome, 2016.

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

ALVES, José Francisco (Org.). **Experiências em Arte Pública: Memória e Atualidade**. Porto Alegre: Artfolio e Editora da Cidade, 2008.

BALDISSERA, Marielen. **Arte e ativismo feminista nas ruas das cidades: etnografia das políticas e poéticas em contextos urbanos**. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Porto Alegre, BR-RS, 2022.

BANDEIRA, Marilene Dias; ZUANAZZI, Pedro tonon; AGRANONIK, Marilyn; SOUZA, Vinicius Rauber e. Uma análise de fluxo migratório no Rio Grande do Sul e suas mesorregiões. In: **Indic. Econ. FEE**, Porto Alegre, v. 41, n.4, p.115-134, 2014.

BANKS, Marcus; RUBY, Jay. Introduction: Made to be seen. Historical perspectives on visual anthropology. In: _____ (Ed.). **Made to be seen. Historical Perspectives on Visual Anthropology**. Chicago, London: University of Chicago Press, 2011.

BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar Teodoro da. (eds.). **Antropologia e Imagem**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

BERGAMO, Mônica. “Metade dos inscritos para receber renda básica da Lei Aldir Blanc não atendem a requisitos, diz secretaria”. **Folha de S.Paulo**. São Paulo, 22 de nov. de 2020. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/columnas/monicabergamo/2020/11/metade-dos-inscritos-para-receber-renda-basica-da-lei-aldir-blanc-nao-atendem-a-requisitos-diz-secretaria.shtml>>. Acesso em: 25 de nov. de 2020.

BOELLSTORFF, Tom. **Coming of age in Second Life: An anthropologist explores the virtually human**. Princeton University Press, 2015.

BOURDIEU, Pierre. **Questions de sociologie**. Paris: Minuit, 1980.

BRUNO, Fabiana. **Fotobiografia: por uma metodologia da estética em antropologia**. Tese de Doutorado. (Doutorado em Multimeios) – Programa de Pós-Graduação em Multimeios, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, SP, 2009.

_____. Entre aparições, enigmas e revelações: atos de olhar, escavar e narrar a imagem. In: **Anais II SIPA**, 2018.

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

_____. CAMPOS, Richardo. Imagem e tecnologias visuais em pesquisa social: tendências e desafios. In: **Análise social**, vol. 46, n°. 199. Lisboa: CEMRI, Universidade Aberta, 2011.

_____. “TransUrbArts” - **Emergent Urban Arts in Lusophone Contexts (2017-2021)**. Projeto de pesquisa (CICS NOVA de Lisboa). Portugal, 2015.

_____. Arte urbana enquanto património das cidades. In: Conferencia en el **Seminario Especializado del Instituto Superior de Contabilidad y Administración de Porto**. 2017.

CABREIRA, Leonardo Palhano. **Nas tramas das artes urbanas: uma pesquisa etnográfica com praticantes do grafite na cidade de Porto Alegre**. Orientação: Cornelia Eckert. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso. (Graduação em Ciências Sociais) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: UFRGS, 2018.

CATANI, Afrânio Mendes. As possibilidades analíticas da noção de campo social. In: **Educação & Sociedade**, v. 32, p. 189-202, 2011.

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

CERVO, Matheus. **Repositórios digitais para dados abertos de pesquisas antropológicas: um estudo de caso do BIEV UFRGS**. Dissertação de Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Comunicação, UFRGS. Porto Alegre, BR-RS, 2022.

CLIFFORD, James; MARCUS, George E. (Ed.). **Writing culture: the poetics and politics of ethnography: a School of American Research advanced seminar**. Univ of California Press, 1986.

COSTA DE OLIVEIRA, Letícia de Cássia. **Arte pública e poder público: espaço urbano, espaço arte**. Monografia (Graduação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Departamento de Artes Visuais – Ênfase Histórica, Teoria e Crítica de Arte. Porto Alegre, 2010.

COSTA JÚNIOR, Hely Geraldo. Da transgressão ao controle: uma análise dos grafites do muro do Jockey Clube no Rio de Janeiro. In: **Cadernos de Arte e Antropologia**, Vol. 6, No. 2 | 2017.

COTO, Gabriela Cordioli; CARVALHO, Cristina Amélia. Limites e potencialidades da participação na experiência do Programa Descentralização da Cultura de Porto Alegre. *Polis* [Online], 36 | 2013.

CUNHA, João Paulo da Costa. **A Secretaria de Estado da Cultura do Rio Grande do Sul (SEDAC) e a política cultural do governo da frente popular**. Dissertação de Mestrado – Porto Alegre: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, PUCRS, 2002.

DORNELES, Patrícia. **Arte e Cidadania – Diálogos na experiência do projeto de descentralização da cultura na Administração Popular de Porto Alegre**. Dissertação de Mestrado – Florianópolis: Centro de Ciências da Educação, UFSC, 2001.

DURAND, Gilbert. **Les structures anthropologiques de l'imaginaire**. Paris: Dunod, 1984.

_____. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. **O Tempo e a Cidade**. Porto Alegre, Editora da UFRGS, 2005.

____. **Antropologia da e na cidade, interpretação sobre as formas da vida urbana.** Porto Alegre: Marcavisual, 2013a.

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

____. Etnografia com imagens: práticas de restituição. In: **TESSITURAS: Revista de Antropologia e Arqueologia**, v. 2, p. 11-43, 2014.

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

____. Documentários Etnobiográficos em etnografias da duração: Filmar narradores em seus tempos vividos e espaços praticados. In: **REVISTA VISAGEM**, v. 2, p. 117-136, 2016.

____. Arte e criação artística em contexto urbano: um estudo de caso de política pública em Porto Alegre (RS, Brasil). In: **Ciências Sociais Unisinos**, vol. 53, núm. 3, septiembre-diciembre, pp. 413-425, 2017.

EDWARDS, Elizabeth. Rastreado a fotografia. In: BARBOSA, A. et al. (Ed.). **A experiência da imagem na etnografia.** São Paulo: Terceiro Nome, 2016.

FEDOZZI, Luciano. **Orçamento Participativo e Esfera Pública: Por uma nova Esfera Pública.** Petrópolis: Vozes, 2002.

____. Cultura política e Orçamento Participativo, in: **Cadernos MetrÓpole**, São Paulo, v.11, n. 22, pp. 385-414, jul/dez 2009.

____. Trajetória do orçamento participativo de Porto Alegre: representação e elitização política, in: **Lua Nova: Revista de Cultura e Política** (95), mai/ago 2015.

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

FREITAS, Thayanne Tavares. **Pintando com elas: uma etnografia a partir do coletivo de graffiti Freedas Crew.** Tese de Doutorado. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal do Pará, Belém. 2017.

GALLOIS, Dominique; CARELLI, Vincent. Vídeo e diálogo cultural – experiência do projeto Vídeo nas Aldeias. In: **Horizontes Antropológicos**, ano 1, n.2, p.61-72, 1992.

GAMA, Fabiene. Sobre emoções, imagens e os sentidos: estratégias para experimentar, documentar e expressar dados etnográficos. In: **RBSE Revista Brasileira de Sociologia da Emoção**, v. 15, n. 45, p.116-130, 2016.

GONÇALVES, Marco Antônio. Etnobiografia: biografia e etnografia ou como se encontram pessoas e personagens. In: GONÇALVES, Marco Antônio; MARQUES, Roberto; CARDOSO, Vânia Z. (Ed.) **Etnobiografia: subjetivação e etnografia**. Rio de Janeiro: 7Letras, p. 19-42, 2012.

GUERRA, Paula; DABUL, Lígia (Eds.). *De Vidas Artes*. Porto: Universidade do Porto, 2019.

HANNERZ, Ulf. **Explorando a cidade: em busca de uma antropologia urbana**. Editora Vozes Limitada, 2015.

KESSLER, Lucenira L. **Diálogo de Traços: Etnografia dos praticantes de apropriações visuais do espaço urbano em Porto Alegre**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Porto Alegre, BR-RS, 2008.

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.

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

MAGALHÃES, Anderson. **Graffiti e arte urbana: metodologias aplicadas em oficinas artísticas do programa "Gente em primeiro lugar"**. Monografia (Especialização em Ensino de Artes Visuais) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes da UFMG, 2015.

MAGALHÃES DA SILVA, Alexandre. **Legislação e produção de teatro em Porto Alegre entre 1985 e 2005**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS, 2017.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. 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 cidade contemporânea. In: **Sociologia, problemas e práticas**, n. 60, p. 69-80, 2009.

- _____. **Da periferia ao centro: trajetórias de pesquisa em antropologia urbana**. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2012.
- MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonautas do pacífico ocidental**. São Paulo, Abril Cultural, 1984 [1922].
- MEAD, Margaret; BATESON, Gregory. **Balinese Character: A Photographic Analysis**. Special Publications of the New York Academy of Sciences, Vol. 2, 1942, Wilbur G. Valentine, Editor.
- OLIVEIRA, Jessé. **Memória do Teatro de Rua em Porto Alegre**. Porto Alegre: Editora Ueba, 2010.
- OLIVEN, George Ruben. **A antropologia de grupos urbanos**. Petrópolis: Vozes, 2007.
- OROFINO, Maria Marta. **É fazendo que se Aprende: Um Estudo sobre os Oficineiros Engajados nas Políticas de Cultura e Assistência da Prefeitura Municipal de Porto Alegre**. Jundiaí: Paco Editorial, 2012.
- PRELORAN, Jorge. **El cine etnobiográfico**. Buenos Aires, Catálogos, 2006.
- RABINOW, Paul. **Antropologia da Razão**. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2002.
- RANCIÈRE, Jacques. **O Destino das Imagens**. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.
- RIBEIRO, Denise Velloso Fernandes. **Políticas Culturais Públicas para as Artes Visuais: O caso do Fumproarte em Porto Alegre**. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, 2009.
- RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. v.I. São Paulo: Papyrus, 1994.
- _____. **Tempo e Narrativa**. Tomo III. Campinas, SP: Papyrus, 1997.
- ROUCH, Jean. The camera and the man e On the vicissitudes of the self: the possessed dancer, the magician, the sorcerer, the filmmaker, and the ethnographer. In: FELD, Steven (Ed.). **Ciné-ethnography**. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2003.
- SAMAIN, Etienne. “Ver” e “Dizer” na tradição etnográfica: Bronislaw Malinowski e a fotografia. In: **Horizontes Antropológicos**, n. 2, UFRGS, 1995.
- _____. “Balinese character (re)visitado” In: ALVES, André. **Os Argonautas do Mangue**. 1. ed. Campinas e São Paulo: Editora da UNICAMP e Imprensa Oficial, 2004.

____. **Como pensam as imagens**. Editora da Unicamp, 2012.

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

SANTOS, Ananda. **Intervenções e trajetórias urbanas: um estudo sobre trajetória e projeto na arte de rua em Porto Alegre**. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Porto Alegre, BR-RS, 2016.

SCHUCH, Patrice. “Antropologia pública”: notas para um debate. In: SCHUCH, Patrice e MULLER, Cintia (Org.). **Cidadania e direitos humanos: pontos de vista antropológicos**. Salvador, EdUFBA, 2018.

SCHUTZ, Alfred. **Fenomenologia e relações sociais**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

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

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

SZUTUTMAN, Renato. A antropologia reversa de Jean Rouch – de Os Mestres Loucos a Petit a Petit. In: **Devires – cinema e humanidades / UFMG, FAFICH**, v.6 n.1, (108-125), 2009.

TONI C. **“O hip-hop está morto!”: a história do hip-hop no Brasil**. LiteraRua, 2014.

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

____. **Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

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

ZANIOL, Elisângela. **Oficinando com jovens: a produção de autoria na restinga**. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional, Porto Alegre, 2005.