

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

LUCENIRA LUCIANE KESSLER

**DIÁLOGO DE TRAÇOS: ETNOGRAFIA DOS PRATICANTES DE APROPRIAÇÕES
VISUAIS DO ESPAÇO URBANO EM PORTO ALEGRE**

PORTO ALEGRE

2008

LUCENIRA LUCIANE KESSLER

**DIÁLOGO DE TRAÇOS: ETNOGRAFIA DOS PRATICANTES DE APROPRIAÇÕES
VISUAIS DO ESPAÇO URBANO EM PORTO ALEGRE**

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

Orientadora: Profa. Dra. Cláudia Fonseca

APROVADA EM 29.02.2008

BANCA EXAMINADORA

PROF. DR. CARLOS STEIL

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

PROFA. DRA. CLECI MARASCHIN

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

PROFA. DRA. MARIA LUIZA MARTINI

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL.

PORTO ALEGRE

2008

A minha família: avó, irmãos, sobrinho e sobrinhas e,
especialmente, a meu pai e minha mãe,
praticantes da existência.

Aos praticantes de apropriações visuais e
suas cidades praticadas.

Agradecimentos

Neste trânsito entre psicologia e antropologia, muitas vezes doloroso, incerto e solitário, mas inspirado pelas perspectivas teóricas e práticas do fazer etnográfico e realizado por meio de inúmeras caminhadas (derivadas) pela cidade em busca de acessar o modo de “olhar” dos praticantes de apropriações visuais de Porto Alegre, agradeço àqueles que fizeram comigo esse caminho, especialmente:

Aos praticantes de apropriações visuais, principalmente Trampo, Leopoldo, Rabello, Dion, Jackson e Bina (assim como a pequena Lara), True, Eduardo, Plim, Lídia, Girl, Nina, Jamaikah, JP, Cello, N3 e todos os outros que fazem de Porto Alegre uma cidade praticada, capaz de surpreender e encantar.

Ao professores e funcionários do PPGAS/UFRGS, assim como a CAPES, que tornaram possível a realização desse mestrado.

À Cláudia Fonseca, pela disponibilidade e a aposta, ao me aceitar como sua orientanda “nos últimos minutos do segundo tempo de jogo”, e por seu modo de ensinar e fazer antropologia.

Ao Caleb Faria Alves, por sua disponibilidade, investimento, seu incentivo ao meu objeto de pesquisa, por seu suporte teórico com relação às possíveis relações entre arte e antropologia, pelos ensinamentos com relação ao conceito de visualidade durante o período em que foi meu orientador.

Ao Alexandre Pereira e ao Giovani Andreoli (o Gió), pela disponibilidade em trocar com relação aos nossos objetos de pesquisa (pixadores em São Paulo, grafismos urbanos ou apropriações visuais em Porto Alegre) e pelo respeito que sempre demonstraram diante das diferenças de perspectiva. Foi muito bom ter “companheiros de quimeras”.

Aos meus muitos amores, familiares e amigos, que me sustentam afetivamente e que me dão um sentido de pertencimento, a partir da rede que juntos tecemos no mundo:

Ao João, à Grazi, ao Gravina, ao Patrick, à Rafaela que, nesse período de urgência diante da entrega dessa dissertação, foram fiéis escudeiros.

Ao Jose Miguel Nieto pela interlocução, pelo companheirismo, apesar da teimosia e implicância, nas disciplinas, nas experiências de campo e na vida.

À Patrícia Fasano e a Heloísa Paim, mulheres e antropólogas admiráveis, que espero continuem presentes ao longo de minha vida.

À Helô e ao Patrick pelo “auxílio luxuoso” no mestrado e na vida: à Helô, por nossa parceria nas inúmeras, diversas e indispensáveis derivas já experimentadas, algumas divertidas e outras nem tanto, e nos devires futuros; ao Patrick, pela disponibilidade, generosidade e capacidade de abrir espaço em sua vida para mim.

À Fernanda e ao Michel, pelas diversas linhas (arte, antropologia, psicologia e outras invenções mais) que resultam em nós. À Fernanda, pela parceria indispensável com relação às imagens presentes nesta dissertação; ao Michel, por dividir comigo os sofrimentos de ser mestrando e pela sua capacidade de jogar com os tênues limites entre a mentira e a ficção.

À equipe que fomos no Centro de Referência em Assessoramento e Educação em Redução de Danos-CRRD da Escola de Saúde Pública-ESP/RS, por nossa capacidade de trabalhar coletivamente e fazer das diferenças potência.

Ao “Pequenas Ações Terroristas” por me permitir amorosas transgressões indispensáveis à sobrevivência neste mundo.

À Rosinha, que diz ter sido “forjada para a guerra”, mas que pode ter nome de flor: referência e parceria na construção do SUS e na vida!

Ao Khaled, amigo de muitas caminhadas “sem rumo”, presença indispensável na construção de meu próprio caminho.

À Lísia, a Manu e a Rê, cujas presenças reverberam.

À Flavia, pela proximidade, intimidade e cumplicidade que não se desfazem com a distância.

À Alba que, com seu “silêncio” e doçura tem feito parte do meu processo de construção de um caminho no qual eu me reconheça, me autonomize e me realize.

À minha família, minha origem afetiva: minha avó, meus irmãos (os guris) e meus sobrinhos que me permitem não deixar de ser criança, e especialmente a meu pai e a minha mãe que, para além de terem suportado com muita compreensão e paciência meu humor em constante oscilação nesse período da escrita, me ensinaram sobre manter a integridade nas adversidades da vida!

Ao processo do mestrado que, paradoxalmente, me possibilitou um reencontro com minha solidão e suas possibilidades.

Ao Tom Zé pela coragem, ousadia que me inspira e por sua capacidade de (r)existência (desculpem- me aqui pelo trocadilho, mas era indispensável).

Um mapa de Esmeraldina deveria conter,
assinalados com tintas de diferentes cores,
todos esses trajetos,
sólidos ou líquidos, patentes ou escondidos.
Mas é difícil fixar no papel os caminhos das andorinhas

Italo Calvino, As cidades Invisíveis

RESUMO

Esta etnografia, apoiada nas inserções exploratórias da pesquisa de campo, recusa certa fronteira pré-estabelecida entre graffiti e pichação (forjada mediante a suposta supremacia estética e moral do primeiro com relação à segunda) e os considera como práticas de apropriações visuais realizadas no espaço da cidade. A partir dessa posição em campo, possibilita a descrição dessas práticas “por sobre o ombro” de determinados sujeitos que as praticam (e as significam) na cidade de Porto Alegre, apontando para outras relações, fronteiras possíveis. Os sujeitos acessados na pesquisa de campo compartilham certa posição no “cenário” das apropriações visuais em Porto Alegre, marcada pela utilização das habilidades desenvolvidas a partir de sua trajetória com relação às apropriações visuais (desenho, pintura) em atividades remuneráveis e capazes de gerar reconhecimento. Desse modo, a intenção de profissionalização, convive com o *trabalho* e a *arte* realizados nos espaços da cidade, que são geralmente não autorizados e não remunerados, e tecem a rede de pertencimento e sociabilidade. Mediante a descrição de elementos da visualidade dos praticantes de apropriações visuais, possibilita compreender que a pertença ao grupo está imbricada e é dependente das relações estabelecidas com o espaço (visual) da cidade, e que os praticantes de apropriações visuais dialogam, mas também questionam, tensionam certa visualidade “oficial” da cidade. Por fim são abordadas as fronteiras e os e os trânsitos realizáveis entre graffiti, pichação, publicidade e artes plásticas, conforme experimentados pelos sujeitos acessados em campo, salientando a tensão presente na dupla atuação, legal e ilegal, desses atores sociais.

Palavras-chave: Etnografia, antropologia da arte, apropriações visuais do espaço urbano, profissionalização.

ABSTRACT

This ethnography, based on exploratory insertions into fieldwork, refuses a certain pre-established frontier between graffiti and street writing (forged through an assumed esthetical and moral supremacy of the former in relation to the latter) and considers them as practices of visual appropriations realized in the space of the city. Starting from this position in the field, it enables the description of these practices "through over the shoulder" of specific subjects that do (and signify) them in the city of Porto Alegre, presenting other relations and possible frontiers. The subjects accessed in fieldwork share some position in the "scenery" of visual appropriations in Porto Alegre, marked by the utilization of the abilities developed along their trajectory, in relation to the visual appropriations (drawing, painting), in activities which are remunerable and capable of generating recognition. In this way, the intention of professionalization gets on with the *work* and *art* realized in the spaces of the city, which weave the net of belonging and sociability and are generally illegal and non-remunerable. Through the description of elements of the visuality of the practitioners of visual appropriations, it becomes possible to understand that belonging to the group is imbricated and dependant on the established relations with the (visual) space of the city, and that the practitioners of the visual appropriations dialogue, but also question, strain some "official" visuality of the city. Finally, it approaches the frontiers and the realizable transits between graffiti, street writing, publicity and plastic arts, as they are tried by the accessed subjects in the field, emphasizing the present tension in the double acting, legal and illegal, of these social actors.

Key-words: Ethnography, anthropology of art, visual appropriations of urban space, professionalization.

SUMÁRIO

AQUILO QUE FAZ ANDAR	16
1 CAMINHAR E OLHAR A CIDADE	22
1.1 PRIMEIROS PASSOS	22
1.2 APROPRIAÇÕES VISUAIS DO ESPAÇO URBANO DE PORTO ALEGRE	26
1.3 REFAZENDO O CAMINHO: SOBRE ESTA ESCRITA ETNOGRÁFICA.	32
1.3.1 TRAMPO E LEOPOLD	34
2 DIÁLOGO DE TRAÇOS: VISUALIDADE E RELAÇÕES COM A CIDADE	47
2.1 COMPOSIÇÃO COLETIVA E RIVALIDADE	51
2.2 REDE DE PERTENCIMENTO, SOCIABILIDADE E TROCAS	57
2.2.1 CADERNOS.....	57
2.2.2 ASSINATURAS, TAGS.....	59
2.3 APROPRIAÇÕES VISUAIS NOS CADERNOS E NOS ESPAÇOS DA CIDADE	63
2.4 UM USO MAIS DEMOCRÁTICO DO ESPAÇO (VISUAL) DA CIDADE.....	68
3 DOS SENTIDOS DA ARTE: FRONTEIRAS E TRÂNSITOS ENTRE PICHANÇA,	74
 GRAFFITI, PUBLICIDADE E ARTES PLÁSTICAS.....	74
3.1 FRONTEIRAS MÓVEIS ENTRE GRAFFITI E PICHANÇA	74
3.2 GRAFFITI, PICHANÇA E PUBLICIDADE: FRONTEIRAS PERMEÁVEIS.....	79
3.3 GRAFFITI/PICHANÇA E ARTES PLÁSTICAS: UMA SITUAÇÃO NA QUAL AS FRONTEIRAS SÃO RELATIVAMENTE BEM DEFINIDAS	83
3.3.1 GRAFFITI E PICHANÇA SÃO ARTE?.....	86
3.3.2 APROPRIAÇÃO URBANÓIDE	90
3.3.3 ESTÉTICA PERIFÉRICA	94
ONDE O MAPA DEMARCA, O RELATO FAZ A TRAVESSIA.....	98
REFERÊNCIAS.....	103

Lista de Ilustrações

CAPÍTULO 1

Conjunto de Imagens 1 (p. 25) (da imagem 01 à imagem 06)

Imagem 01 – Apropriação visual realizada em telefone público na Rua da República. Fotografia: Lucenira L. Kessler

Imagem 02 – Detalhe de graffiti realizado sobre parede de prédio na rua Décio M. Costa , conhecida como Beco do Graffiti. Fotografia: Lucenira L. Kessler

Imagem 03 – Cartaz colado em parada de ônibus na Av. Osvaldo Aranha. Fotografia de Lucenira L. Kessler. 29 de janeiro de 2005.

Imagem 04 – Pichação realizada em prédio localizado na Av. Borges de Medeiros. Fotografia de Lucenira L. Kessler.

Imagem 05 – Estêncil realizado em muro na Av. Loureiro da Silva. Fotografia: Lucenira L. Kessler

Imagem 06 – Estêncil realizado em muro na Rua da República. Fotografia: Lucenira L. Kessler

Conjunto de Imagens 2 (p. 30 e p. 31) (da imagem 07 à imagem 15)

Imagem 07 – Composição coletiva de cartazes realizada na parede de uma padaria, a Padoka, localizada na rua Gen. Lima e Silva. Trampo, True, Cello e JP são alguns dos autores. Fotografias: Marcelo Amaral

Imagem 08 – Tags realizados por Lídia e Girl em “caixa de luz” na Rua Lopo Gonçalves.

Imagem 09 – Estêncil realizado sobre muro na Av. Loureiro da Silva.

Imagem 10 – Detalhe de graffiti realizado sobre parede de prédio na Rua Décio M. Costa , conhecida como Beco do Graffiti. Fotografia: Lucenira L. Kessler

Imagem 11 – Detalhe de graffiti realizado sobre parede de prédio na Rua Décio M. Costa, conhecida como Beco do Graffiti. Fotografia: Lucenira L. Kessler

Imagem 12 – Pichação realizada em prédio na Rua da República. Fotografia: Lucenira L. Kessler

Imagem 13 – *Tag* realizado por Plim no banheiro feminino da Lancheria do Parque, localizada na Av. Osvaldo Aranha. Fotografia: Lucenira L. Kessler

Imagem 14 – Escrito na parede de um prédio localizado na Rua Sarmiento Leite. Fotografia: Lucenira L. Kessler

Imagem 15 – Composição coletiva de adesivos em semáforo, localizado na Rua Fernandes Vieira esquina com Av. Osvaldo Aranha. Fotografia: José Miguel Nieto.

Imagem 16 (p.35.) – Estêncil realizado por Leopold em muro na Rua da República. Fotografia: Lucenira L. Kessler

Conjunto de imagens 3 (p. 35) (da imagem 17 à imagem 20)

Imagem 17 – Graffiti realizado por Leopold no viaduto Loureiro da Silva. Fotografia: Jose Miguel Nieto.

Imagem 18 – Detalhe do graffiti realizado por Leopold no viaduto Loureiro da Silva
Fotografia: Jose Miguel Nieto.

Imagem 19 – Estêncil realizado por Leopold em telefone público na Rua Sarmiento Leite. Fotografia: Lucenira L. Kessler.

Imagem 20 – Estêncil realizado por Leopold em pedra (um dos *monumentos ao DesAparecido*) na rua Sarmiento Leite. Fotografia: Lucenira L. Kessler.

Imagem 21 (p.42) – *Tag* realizado por Trampo em telefone público na rua José do Patrocínio. Fotografia: Lucenira L. Kessler.

Imagens 22 e 23 (p.43) – Graffitis realizados por ZEDEK, no viaduto Loureiro da Silva. Fotografias: Patrícia Fasano.

CAPÍTULO 2 (CADERNO)

Capa (p. 53) – Composição coletiva realizada em porta de prédio na Rua José do Patrocínio. Fotografia: Lucenira L. Kessler.

Contracapa (p. 53) – Composição coletiva realizada na fachada de um prédio localizado no viaduto da Av. Borges de Medeiros. Fotografia: Lucenira L. Kessler.

Imagem 2 (p. 53) – Composição coletiva realizada em um dos cadernos de Trampo. Digitalização: Lucenira L. kessler.

Imagem 3 (p. 55) – Graffiti realizado por Leopold no viaduto Loureiro da Silva. Fotografia: Jose Miguel Nieto.

Imagem 4 (p. 55) – Graffiti realizado por Leopold no viaduto Loureiro da Silva *atropelado*. Fotografia: Lucenira L. Kessler.

Conjunto de imagens 1 (da imagem 5 à imagem 8) (p. 59)

Imagem 5 – Reunião em torno dos cadernos na grafiteagem do muro da Escola Inácio Montanha, localizada na Av. João Pessoa. Fotografia: Lucenira L. Kessler.

Imagem 6 – Exercitando no caderno o que vai ser feito no muro. Fotografia: Lucenira L. Kessler.

Imagem 7 – *Assinando* no caderno dos pares e da antropóloga. Fotografia: N3.

Imagem 8 – A antropóloga em campo.

Imagem 9 (p. 63) – Apropriações possíveis em adesivos. Imagem retirada dos cadernos de Rabello. Digitalização: Lucenira L. Kessler. E de adesivo em placa de sinalização de trânsito localizada na Rua da República. Fotografia: Lucenira L. Kessler

Imagem 10 (p. 64) – Apropriação visual realizado em um catálogo do Atelier Livre — Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre. Retirado de um dos cadernos de Trampo. Digitalização: Lucenira L. kessler.

Imagem 11 (p. 65) – Apropriação visual realizado em um catálogo do artista Artur Barrio. Retirado de um dos cadernos de Trampo. Digitalização: Lucenira L. kessler.

Imagem 12 (p. 65) – Imagem original do catálogo de Artur Barrio.

Imagem 13(p. 66) – Apropriação visual realizado em um catálogo de artes plásticas. Retirado de um dos cadernos de Trampo. Digitalização: Lucenira L. Kessler.

Imagem 14 (p. 66) – Apropriação visual realizada por borrão em banca de revistas na Av. Gen. Lima e Silva. Fotografia: Lucenira L. Kessler.

Conjunto de imagens 2 (da imagem 15 à imagem 17) (p. 67)

Imagem 15 – Lemos deixando detalhe a descoberto na grafiteagem do muro da Escola Inácio Montanha. Fotografia: Lucenira L. Kessler.

Imagem 16 – Detalhe a descoberto na grafiteagem do muro da Escola Inácio Montanha. Fotografia: Lucenira L. Kessler.

Imagem 17 – Resultado final obtido pela apropriação realizada pelo grafiteiro. Fotografia: Lucenira L. Kessler.

Imagem 18 (p. 71) – Retirada de um dos cadernos de Trampo. Digitalização: Lucenira L. kessler.

Imagem 19 (p. 72) – “Cidade reinventada”. Retirada de um dos cadernos de Trampo. Digitalização: Lucenira L. Kessler.

CAPÍTULO 3

Imagem 1 (p. 82) – Pichação realizada abaixo da logomarca de uma loja de cosméticos. Foto: Trampo.

Imagem 2 (p. 82) – Material publicitário da Souza Cruz. Digitalização: Fernanda Gassen.

Graffiti e pichação são art.? (p.86) – apropriação visual realizada na av. Protásio Alves. Fotografia: Lucenira L. Kessler.

Imagem 3 (p.87) – *Pintura* realizada por integrantes dos Urbanóides na fachada de um prédio próximo ao DC Navegantes, localizado na rua Beirute. Fotografia: Lucenira L. Kessler.

Imagem 4 (p.87) – *Pintura* realizada por integrantes dos Urbanóides na fachada de um prédio próximo ao DC Navegantes, localizado na rua Beirute, Fotografia: Lucenira L. Kessler.

Conjunto de imagens 1 (p. 91) (da imagem 5 à imagem 8): obras dos Urbanóides na exposição Essa PoA é Boa

Imagem 5 – *O Totem*, de caveira e Ame. Fotografia: Lucenira L. Kessler.

Imagem 6 – *O Patchwork*, de Nina Moraes, Lídia, Jamaikah. Fotografia: Lucenira L. Kessler.

Imagem 7 – *A maloca*, de Trampo, Eduardo e Henri, decorada por PLIM. Fotografia: Lucenira L. Kessler.

Imagem 8 – *O Móbile*, de Marquito e Felipe (Coletivo Porta Aberta). Fotografia: Lucenira L. Kessler.

Conjunto de imagens 2 (p. 93) (da imagem 9 à imagem 12): elementos da estética da rua, colocados no espaço expositivo

Imagem 9 – O pilar transformado em poste. Fotografia: Lucenira L. Kessler.

Imagem 10 – Detalhe do poste. Fotografia: Lucenira L. Kessler.

Imagem 11 – Pode ou não pode grafitar? Fotografia: Lucenira L. Kessler.

Imagem 12 – Tela grafitada na abertura da exposição por Dion e Cello. Fotografia: Lucenira L. Kessler.

Formatação de imagens: Fernanda Gassen

Aquilo que Faz Andar ¹

Esta etnografia resulta de alguns desafios e deslocamentos, aceitos e realizados mediante certos pressupostos teóricos e metodológicos, epistemológicos e políticos; enfim, a partir de certa posição no mundo. Formada em Psicologia e com trajetória profissional em Saúde Coletiva, ao longo do mestrado pude me experimentar no encontro com o outro, a partir de um outro lugar — o de antropóloga. Em muitos momentos da pesquisa de campo, sentia-me como uma “aprendiz de feiticeiro”, atrapalhada e desastrada, muito aquém de dominar a “arte”, a “magia” do fazer etnográfico. Da etnografia e da iniciação que ela implica: a disponibilidade para o risco de se transformar a partir do encontro com o outro; o produzir conhecimento não recuando às imediatidades do encontro com o outro e tendo como ferramenta de coleta de dados, análise e interpretação a própria subjetividade do pesquisador (MALINOVSKI, 1976; GEERTZ, 2005; FONSECA, 2005; PEIRANO, 1995; DA MATTA, 1978). Método de pesquisa utilizado para descrever relações sociais que deriva de relações sociais entre pesquisador e pesquisados, e aqui é preciso ser redundante (CALDEIRA, 1981).

Outro desses desafios/deslocamentos, na verdade uma deliciosa oportunidade, era transformar uma prática minha com relação ao meio urbano — caminhar e olhar a cidade, atenta a grafias e imagens que “apareciam” em seus espaços intersticiais (postes, cantos, paredes, muros...) — em tema de pesquisa. Mas era preciso também fazer, dessa experiência estética, ética e política (GUATTARI, 1990). Muitos autores apontam para o aspecto político do fazer

¹ Utilizei-me (apropriei-me) de um dos títulos utilizados por Michel de Certeau (1994) em *A Invenção do Cotidiano*.

etnográfico (CALDEIRA, 1981; PEIRANO, 2006). De acordo com Fonseca (2005), a antropologia passou a conceber o pesquisador e o pesquisado numa relação desse mundo (e não em algum lugar místico ‘de campo’), relação repensada a partir de sua dimensão política e da ‘posicionalidade’ do pesquisador. Este é o ponto: de que lugar, perspectiva, posição o antropólogo olha para seu objeto? Quais as implicações e desdobramentos políticos que sua abordagem com relação ao objeto de estudo trará?

Diante da perspectiva corrente de que graffiti é arte e pichação² sujeira, e do conseqüente estigma dos pichadores, era possível construir, apoiada por minha experiência de campo, a possibilidade de um “desvio” de olhar com relação a este objeto de pesquisa: trazer para o foco de análise as semelhanças entre essas duas práticas, atentar para os pontos nos quais as fronteiras entre elas ficavam borradas. Como transformar esse foco de análise, esse modo de olhar em uma etnografia praticável num sentido ético e político?

Uma psicóloga falar de arte e estética na Antropologia? Essas complicações que a gente inventa! Pois é... Há uma difícil relação teórica e institucional entre Arte e Antropologia, pois enquanto a primeira é vista, normalmente, a partir do universalismo estético, a segunda tem no relativismo cultural o seu fundamento (ALMEIDA 1998). Alguns autores (Bourdieu, 1996; Geertz, 1999; Elias, 1995; Clark, 2004; Baxandall, 1991), no entanto, dedicaram-se a romper a dicotomia estabelecida entre Arte e Ciências Sociais e me ajudaram no processo de transformar esse tema em “artefato antropológico”.

² Não há consenso com relação à grafia desses dois termos, sendo possível assumirem muitas formas, como pude observar na pesquisa de campo e nos escritos sobre o tema. De acordo com Bagnariol *et alli* (2004), graffiti, forma plural de grafito no idioma italiano, foi empregada a princípio para designar as inscrições gravadas na pré-história e na antiga Roma. Essa palavra deu origem também a forma adotada em português: grafito ou grafite (singular) e grafites (plural) que designam as inscrições antigas, riscadas com instrumentos pontiagudos ou carvão sobre rochas e paredes. Por volta dos anos 70, com o estudo por parte de jornalistas e pesquisadores, o termo graffiti, até então empregado para indicar as inscrições da antiguidade, passa a designar as escritas nova-iorquinas. Desde 1987, no dicionário Aurélio grafite é sinônimo de inscrição urbana. Com relação à pichação, PEREIRA (2005) demonstra que em São Paulo os praticantes dessas apropriações visuais a escrevem com x (pixação) e se autodenominam pixadores. Em Porto Alegre, em minha pesquisa de campo, as formas mais recorrentes foram graffiti e pichação, o que determinou minhas escolhas nesse texto. A exceção ocorre quando trago elementos da etnografia de PEREIRA (2005) que aborda a pixação em São Paulo.

Dois desses autores, entretanto, foram fundamentais nessa etnografia: Geertz (1999), que relativiza a noção de arte como herdeira das Belas Artes e possibilita um entendimento dessa atividade humana a partir de situações contextuais e incorporadas à tessitura da vida social, defende que não há sentido de beleza que não seja uma sensibilidade específica, em cuja formação participa a totalidade da vida; e Baxandall (1991), que concentra sua análise sobre o desenvolvimento de faculdades e hábitos visuais, não concebe o modo de olhar (a visualidade) como universalmente dado, mas forjado a partir da experiência social geral de determinado grupo. Sua análise das pinturas na Itália do século XV demonstra que as capacidades/talentos visuais dos pintores e de seu público estavam relacionados a outras atividades (religiosas, comerciais e outras) da vida cotidiana.

Além disso, esta etnografia também propõe deslocamentos com relação à importância da imagem na produção de conhecimento, já que “no pensamento científico, o conceito funciona tanto melhor quando se encontra privado de qualquer imagem de fundo”. (BACHELARD, 1996). Pessanha (2000) sintetiza assim essa questão:

Na linhagem intelectualista, a imagem é simulacro sem vida própria, sem significação autônoma, sem essencialidade; seu significado está fora dela e deve ser buscado, num indispensável trabalho de tradução, naquilo que ela reproduz ou repete com maior ou menor fidelidade. Mas que só revela sua significação sob a forma de conceito (PESSANHA, 2000:153).

Ao contrário dessa cisão entre razão e imaginação, desdobrada na desvalorização da imagem com relação ao texto escrito, alguns autores têm se esforçado em restituir o valor, a positividade, a autonomia da imagem, do imaginário e da imaginação (BACHELARD, 1996; ROCHA, 1995; GEERTZ, 1991). De acordo com Rocha (1995), a narrativa etnográfica se constrói a partir do pensamento imagético, aquele que permite acessar os dados sensíveis que dão forma ao mundo social. Geertz (1991), indiretamente, também contribui para que essa dicotomia entre imaginário e realidade seja superada, como pode ser depreendido do seguinte trecho de sua análise do Estado Teatro em Bali:

A limitação da análise interpretativa na maior parte da antropologia contemporânea ao aspecto supostamente mais 'simbólico' da cultura é um mero preconceito, nascido da noção, também presenteada pelo século XIX, de que o 'simbólico' se opõe ao 'real', como o extravagante ao sóbrio, o figurativo ao literal, o obscuro ao simples, o estético ao prático [...] O real é tão imaginado como o imaginário. (GEERTZ, 1991:170).

Embora este texto não esteja organizado a partir de narrativas visuais, no sentido da Antropologia Visual, a importância da imagem, sua positividade, é nele ressaltada. As imagens não são acessórios, elementos ilustrativos do texto, mas tornam-se indispensáveis à compreensão da descrição, análise e interpretação aqui desenvolvidos. As imagens presentes neste texto convidam o leitor a refazer comigo certo percurso de pesquisa e a compreender valores e regras compartilhados entre grafiteiros e pichadores. Importante dizer que ao longo do processo de pesquisa criei outro tipo de registro de campo: o fotográfico. E parte das imagens “recolhidas” nos mais distintos espaços da cidade, em diferentes épocas, assim como imagens fornecidas pelos participantes da pesquisa, integram essa narrativa etnográfica.

Assim, esta etnografia é composta de três capítulos. No primeiro, intitulado **Caminhar e olhar a cidade**, eu traço a construção do objeto de pesquisa, o qual requer a criação de uma categoria analítica — apropriações visuais do espaço urbano. Diante do interesse nas semelhanças e não em diferenças substancializadas entre graffiti e pichação, essa categoria me permite acompanhar os inúmeros trânsitos entre graffiti e pichação. Essas práticas (DE CEARTEAU, 1994), seus significados e suas relações possíveis são tratados então a partir dos sujeitos, acessados ao longo do processo de pesquisa, que assumem certa posição no “cenário” das apropriações visuais em Porto Alegre.

O capítulo 2 — **Diálogo de traços: visualidade e relações com a cidade** — aborda algumas regras e valores compartilhados entre os praticantes de apropriações visuais e suas relações com o espaço (visual) da cidade. Nesse capítulo, prepondera um dos eixos analítico dessa etnografia, a forma de olhar (a visualidade) desses atores sociais, sendo proposto ao leitor um deslocamento na direção de outro modo olhar e de se relacionar com a cidade.

O último capítulo — **Dos sentidos da arte: fronteiras e trânsitos entre pichação, graffiti, publicidade e artes plásticas** — permite abordar algo percebido na pesquisa de campo, que me intrigava e tornava a questão do graffiti/pichação em Porto Alegre mais complexa: os sujeitos que acessei em campo mantinham relações concomitantes, embora distintas, com graffiti, pichação, publicidade e artes plásticas. Ao invés de fronteiras bem distintas e delimitadas, era possível perceber fluxos, passagens, trânsitos, enfim atravessamentos e reconfigurações de fronteiras vivenciados pelos praticantes de apropriações visuais. Desse modo, esse capítulo resulta do exercício que me foi possível realizar no sentido de uma antropologia que não substancializa diferenças ou relações, mas as percebe a partir dos jogos, tensões e ambivalências experimentadas pelos sujeitos, em uma sociedade marcada por uma transformação das diferenças em desigualdades.

A partir então de minhas vivências em campo e de minhas reflexões, mediante palavras, cores e imagens (tal como a relação dos praticantes de apropriações visuais com o espaço da cidade) faço o convite para “uma incursão imaginativa em uma mentalidade alheia”. (GEERTZ, 2001: 80), E, considerando a narrativa como uma prática de espaço, já que possibilita passagem de um lugar ao outro (DE CERTEAU, 1994), eu desejo: seja esse um percurso proveitoso!

Os jogos dos passos moldam espaços. Tecem os lugares.
Sob esse ponto de vista, as motricidades dos pedestres
formam um desses “sistemas reais cuja existência
faz efetivamente a cidade”, mas “não têm
nenhum receptáculo físico”. Elas não se localizam,
mas são elas que espacializam.

(De Certeau, A Invenção do Cotidiano)

1 Caminhar e olhar a cidade

Tudo começa na inocência

Rabello³

1.1 Primeiros passos...

Estava eu no início do mestrado e sem definição de tema, de meu objeto de estudo. Alguns temas me interessavam — todos relacionados à juventude na cidade e às distintas ocupações de seus espaços. Um deles tornou-se, entretanto, recorrente para mim: os graffiti, pichações, cartazes, adesivos e outras formas de imagens e escritos que “apareciam” nos mais diversos espaços de Porto Alegre, proporcionando um sentido de surpresa e poesia às minhas caminhadas cotidianas pela cidade. Era prazeroso caminhar e olhar a cidade e, a partir desse duplo movimento, descobrir novos elementos que ocupavam seus espaços intersticiais (postes, cantos, paradas de ônibus, paredes e muros) e que compunham o seu “cenário”. Somado ao meu interesse, a partir do verão de 2006 a própria “cidade” também voltava sua atenção para esse tema, como o demonstram as inúmeras reportagens na mídia impressa local e o perceptível aumento no número de pichações em suas ruas. À época, também foi criado em Porto Alegre o *disque-pichação*, que instituiu a possibilidade de pichadores serem denunciados através de uma ligação telefônica para o número 153.

As perspectivas da mídia, do poder público e das pessoas em Porto Alegre, de forma geral, pautavam-se por uma dicotomia clara e absoluta entre graffiti e pichação. Com o passar do tempo, confirmei que essa distinção era um fenômeno mais amplo. Em outras cidades brasileiras, como São Paulo e Belo Horizonte, a tônica da discussão também era a supremacia (estética e moral) do graffiti sobre a pichação. A oposição entre as duas práticas constrói-se mediante alguns pares de opostos: o graffiti é arte, embeleza a cidade, e está vinculado a uma ação legal, a

³ Foi assim que um dos participantes da pesquisa começou a narrativa sobre sua trajetória nas práticas de pichação / graffiti.

partir da pintura em locais autorizados; a pichação é sujeira, vandalismo e prática ilegal, realizada por jovens marginais. A criação do *disque-pichação*, caracterizando o ato de pichar como crime ambiental ou dano ao patrimônio público e ou privado, institucionalizou essa dicotomia e permitiu a prisão de vários jovens na cidade de Porto Alegre, entre 2006 e 2007 ⁴. Em alguns estudos sobre o tema, essa fronteira distintiva é reproduzida a partir da perspectiva na qual a pichação deve evoluir para o graffiti (RAMOS, 1994; GITAHY, 1999; BAGNARIOL *et alli*, 2004).

Final de abril de 2006: ainda sem definir o tema, eu já flertava com essas intervenções visuais no espaço urbano, atenta ao que aparecia na cidade e nos jornais em Porto Alegre e percebia o estabelecimento de fronteiras rígidas e definições estanques entre graffiti e pichação, assim como entre seus praticantes. Nesse período, houve em Porto Alegre o “8º Trocando Idéia”, evento que se propunha a discutir o movimento Hip Hop, que tem o graffiti como um de seus elementos. Uma das atividades desse evento aconteceu no Morro da Cruz, com a grafiteagem da Cruz, sobre a qual o Diário Gaúcho publicou reportagem.

Nessa reportagem, um pequeno trecho chamou-me a atenção:

O Trampo ⁵ lidera os artistas. — A idéia é trazer para o Morro esta linguagem do graffiti. Eles tão acostumados com os muros pichados (escrito em muro, normalmente com objetivo de protesto e sem tom artístico) — conta. (DIÁRIO GAÚCHO, 28 de abril de 2006).

Eis aí a reprodução de um discurso: a diferença — supremacia estética do graffiti sobre a pichação — aqui atribuída a um grafiteiro. Além disso, provocou-me a oposição entre o protesto e o artístico em relação a essas práticas, fazendo-me pensar e decidir pelo tema “graffiti e pichação”. O objeto? A pergunta de pesquisa? Bom, isso é uma história um pouco mais longa...

⁴ De acordo com matéria publicada no Jornal Zero Hora, em 12 de maio de 2007, é noticiada a detenção de cinco jovens, um deles com 18 anos, quando flagrados pichando um prédio. Essas eram as mais recentes das 72 detenções que já haviam ocorrido desde a criação do *disque-pichação*, em 25 de maio de 2006. Em outra matéria desse mesmo jornal, em 14 de junho de 2007, um jovem de 18 anos foi parar no presídio central, após ter sido autuado em flagrante, quando pichava o muro de uma escola, e conduzido ao presídio central, pois não tinha R\$ 200,00 para pagar a fiança. Essa matéria também traz a informação de que, desde que fora criado, o *disque-pichação* havia recebido 407 denúncias, e a prefeitura havia identificado 81 pichadores.

⁵ Grafiteiro reconhecido na cidade de Porto Alegre.

Conhecia o Trampo, justamente de um trabalho que havíamos feito com jovens do Morro da Cruz. Telefonei para ele então e fui mais ou menos direto ao ponto: chamara-me a atenção o ser apresentada como dele aquela definição que aparecia na matéria do jornal. Ele respondeu-me que não falara nada daquilo, e completou mais ou menos com essa frase: *esses caras da imprensa botam palavras na boca da gente*.

Depois da decisão por esse tema (a suposta dicotomia entre essas práticas), iniciei de maneira exploratória a minha pesquisa de campo. Acionei meu caminhar e olhar a cidade, só que agora de outro modo. Essas ações concomitantes (caminhar e olhar a cidade) me possibilitaram prestar atenção às intervenções visuais no espaço urbano de Porto Alegre; permitiram-me estabelecer certa familiaridade com essas intervenções, sabendo quais imagens e grafias “iam aparecendo” na cidade; vê-las em vários pontos distintos da cidade, perceber certos itinerários e o espectro de ação de seus realizadores. Recorri ao registro fotográfico desses elementos visuais da cidade- outra forma possível de diário de campo. Cabe ressaltar: esse duplo movimento foi constante e muito importante ao longo de todo este processo de pesquisa. Em determinado momento do trabalho de campo percebi que os praticantes de apropriações visuais se relacionavam com a cidade e teciam sua rede de pertencimento e sociabilidade de modo semelhante: percorrendo a cidade, atentos às intervenções visuais nela presentes ⁶.

Essa escolha (do tema e desse modo de fazer pesquisa) permitiu-me estabelecer — na verdade, aprofundar — uma relação com a cidade baseada na possibilidade de me deixar encantar, surpreender-me nos deslocamentos nela realizados. “A que erótica do saber se liga o êxtase de ler tal cosmos?” (DE CERTEAU, 1994: 170). Tornara o meu interesse já existente nas marcas que “apareciam” nos espaços de Porto Alegre e traziam surpresa e beleza para o meu cotidiano em um desafio de pesquisa. Algumas das imagens “recolhidas” pelo caminho podem ser vistas na próxima página (**Conjunto de Imagens 1**).

⁶ Isso será tratado de maneira detalhada no capítulo 2.

grupo de imagens 1



imagem 1



imagem 2



imagem 3



imagem 4



imagem 5



imagem 6

E como essa pesquisa era uma etnografia, meu caminhar e olhar a cidade me levariam até seus realizadores, para que assim eu pudesse realizar esses movimentos em sua companhia. De acordo com Magnani (2001), a perspectiva etnográfica possibilita uma compreensão do fenômeno urbano diferente de outras abordagens baseadas em uma perspectiva macro, de um olhar de fora e de longe. Para o autor é possível, com o fazer etnográfico, compreender as cidades a partir de seus atores, suas práticas, seus pontos de encontro e redes de sociabilidade. Defende, portanto, que a antropologia urbana deve ser feita através de um olhar de perto e de dentro.

De Certeau (1994) também recupera a cidade praticada para além do espaço geométrico e planejado dos urbanistas e arquitetos, “uma outra espacialidade (uma experiência ‘antropológica’, poética e mítica do espaço)”. Às operações programadas e controladas do poder disciplinar, somam-se procedimentos divergentes (resistentes, astuciosos...) que apontam para uma teoria das práticas cotidianas, do espaço vivido e de uma inquietante familiaridade da cidade (DE CERTEAU, 1994: 172). E aqui lembro Calvino (2003) com suas cidades invisíveis que possuem uma certa qualidade de se transformarem em outra, de surpreender, graças a uma espécie de fio invisível que faz e desfaz, se estende, aparece e desaparece, liga pontos entre si, desenha novas figuras...

1.2 Apropriações visuais do espaço urbano de Porto Alegre

Nesse momento inicial do trabalho de campo, estabeleci contato, além de Trampo, com outros grafiteiros e participei de alguns eventos relacionados ao graffiti e a *Street Art*⁷. Pude perceber, por exemplo, que esses grafiteiros transitavam entre diversas modalidades de intervenção visual nos espaços da cidade: faziam graffiti, colavam adesivos, cartazes, deixavam sua assinatura ou marca em diversos pontos da cidade⁸ (prática comumente associada aos pichadores) — assim como transitavam também entre a ocupação autorizada e a não-autorizada do meio urbano. Observei que a realização dessas intervenções visuais (imagens e grafias)

⁷ Arte de Rua: a que reúne todas as práticas de intervenção visual realizadas nos espaços da cidade, tais como o graffiti, cartazes, adesivos, estêncil, dentre outros, mas não faz nenhuma menção explícita à pichação.

⁸ Essas assinaturas ou marcas são chamadas entre eles de *tag*.

no espaço urbano permitia o compartilhar de determinada linguagem e de determinadas práticas e estava relacionada à atuação desses sujeitos dentro de um sistema compartilhado de crenças e valores (VELHO, 1994).

Arte versus sujeira, legalidade versus ilegalidade: nessas fronteiras precisas e estanques eu não acreditava, e o trabalho de campo também não apontava para tal dicotomia; queria ver isso “de perto”, a partir das práticas de seus realizadores. Nessa aproximação, levava comigo uma pergunta que, formulada intuitivamente, ainda era muito ampla e abrangente: graffiti e pichação são a mesma prática que se “camufla” sob distintos discursos? Era essa pergunta que dava certos contornos à minha posição em campo: a de alguém interessado em captar as semelhanças e as continuidades — e não as oposições e antagonismos — entre graffiti e pichação.

A partir da não aceitação de fronteiras estanques e da percepção em campo de um trânsito dos atores entre distintas práticas de intervenção visual no espaço da cidade, necessitei forjar uma categoria analítica que não estivesse baseada nas dicotomias descritas acima. Tal categoria permitir-me-ia abrir o olhar e o entendimento para uma gama ampla de ações no cenário da cidade que de forma corrente podiam ter apenas um nome, graffiti ou pichação. A minha saída teórica, analítica, para dar conta de certa abordagem que eu desejava dar a essa questão, certo olhar em campo, foi dizer que meu tema de pesquisa era: as apropriações visuais do espaço da cidade e seus praticantes⁹. Desse modo, poderia ir a campo transitando entre distintos elementos do cenário visual da cidade e atenta às relações que, para além da simples oposição, poderiam ser tecidas entre seus praticantes.

Nesse olhar voltado às semelhanças, às identidades e não às diferenças e oposições, pautadas por juízos de valor, eu tinha companhia, não estava sozinha. Alguns pesquisadores, de diferentes áreas (ANDREOLI, 2005; CAMPOS, 1989; PEREIRA, 2005) também levantam questões em relação a essa diferenciação,

⁹ Aqui há uma referência à noção de prática: “esses procedimentos minúsculos e cotidianos que jogam com os mecanismos da disciplina e não se conformam a ela a não ser para alterá-los” (DE CERTEAU, 1994). Está em questão, para esse autor, a não redução de uma sociedade às astúcias e eficácias de uma rede de vigilância generalizada.

apontando para a imprecisão dessas fronteiras. Campos, por exemplo, relaciona a dificuldade de tal categorização, devido aos jogos de negociação entre muitos consensos. Andreoli, por sua vez, que investigou esse tema em Porto Alegre, sintetiza a questão da seguinte forma:

Essa diferenciação geralmente vem acompanhada de critérios de valor. Na maioria das vezes, nomeia-se “graffiti” os que têm uma conotação mais “artística” e “pichação” os que remetem a uma manifestação ideológica. Embora os critérios dessa diferenciação possam ser variados, tais como a elaboração estética, o conteúdo, o espaço ocupado, não há consensos nessas categorias (ANDREOLI, 2005: 94).

A pergunta formulada inicialmente acompanhou-me durante todo o processo de pesquisa, mesmo que assumisse formas distintas, fosse refinada ou que eu questionasse sua pertinência a partir das vivências em campo.

22 de abril de 2007

O que eu estou pesquisando mesmo? Apropriações visuais do espaço urbano — nome artifício (categoria) que utilizei para poder, entre outras coisas, abordar, ao mesmo tempo, as práticas e praticantes de graffiti e pichação. Pois tenho percebido e cada vez de forma mais clara que há uma estreita relação entre eles e percebo que a separação dessas práticas é, na verdade, construída socialmente por distintos setores da sociedade (mídia, poder público, grafiteiros e pichadores). Então, minha etnografia já tem seu ponto de partida: não separar graffiti e pichação, não considerá-los práticas estranhas uma a outra ou práticas opostas e excludentes. Mas poder contar sobre suas relações possíveis e existentes na prática cotidiana de grafiteiros /pichadores. Há algo que desliza muito facilmente do graffiti para a pichação e vice-versa, que parece estar relacionado com o espaço visual da cidade e com estratégias para ocupá-lo. Esse é um primeiro ponto.

Claro, eu me debati ao longo de todo o processo com essa questão. Não foi fácil... Mas nunca é. E houve um refinamento, em campo, dessa pergunta/posição que merece ser registrado aqui.

28 de abril de 2007

Acabo de me dar conta de que não fazer distinções, não atribuir valores desiguais (um é melhor, o outro é pior), não significa dizer que são a mesma coisa. Para mim, as duas práticas têm o mesmo valor, tem o mesmo grau de importância no universo das intervenções visuais. Ter o mesmo valor não é necessariamente ser igual. Se não, fica um etnocentrismo disfarçado: ah!, Eles são igualmente interessantes porque são iguais. Eles não precisam ser iguais para ter o mesmo valor.

Esse entendimento gerou ruptura nas minhas concepções anteriores e abriu novas possibilidades, em campo e de reflexão. Não precisava mais considerar grafiteiros e pichadores como fazendo parte de um mesmo grupo social, as duas práticas não precisavam ser idênticas. Não precisava suprimir as diferenças, as alteridades, as desigualdades para, como havia me proposto desde o início, etnografar os pontos de contato, as continuidades entre graffiti e pichação, assim como as relações, em suas nuances e sutilezas, entre essas práticas e seus praticantes. Entendi que a saída não estava em neutralizar a alteridade com relação a graffiti e pichação e seus praticantes, mas em estar atenta e receptiva “às estranhezas irremovíveis”, tal como propõe Geertz (2001) ao abordar os usos da diversidade.

Isso tornava possível que a complexidade de distintas relações entre essas práticas e seus praticantes, percebida e vivida em campo, fosse descrita da maneira mais ampla que eu conseguisse. Esse refinamento da posição em campo abria espaço para novos entendimentos do que, num primeiro momento, parecera ambíguo, contraditório, incoerente... Complexidade essa que poderia ser percebida em distintos espaços de Porto Alegre, a partir das mais diversas apropriações visuais, que não podiam ser chamadas, simplesmente, graffiti ou pichação. Nos espaços da cidade, essa dicotomia também não fazia sentido. O **Conjunto de Imagens 2**, situado nas duas próximas páginas, nos ajuda a borrar limites pré-estabelecidos.

grupo de imagens 2



imagem 7



imagem 8



imagem 9





imagem 10



imagem 11



imagem 12



imagem 13



imagem 14



imagem 15

Além disso, entendia que minha pesquisa tinha uma função política: juntar elementos, ou ao menos me propor esse desafio, para relativizar as fronteiras que vinham sendo cristalizadas entre graffiti e pichação, e que resultavam no estigma dos pichadores. A intenção era desacomodar as linhas, certo traçado do mapa social construído em relação aos praticantes de apropriações visuais de Porto Alegre:

Assim, em princípio, dispomos de um mapa que nos *familiariza* com os cenários e situações sociais de nosso cotidiano, dando nome, lugar e posição aos indivíduos. Isto, no entanto, não significa que conhecemos o ponto de vista e a visão de mundo dos diferentes atores em uma situação social nem as regras que estão por detrás dessas interações, dando continuidade ao sistema (VELHO, 1978: 40).

1.3 Refazendo o caminho: sobre esta escrita etnográfica

Nesse momento da escrita, essa pergunta-posição-em-campo assume novas perspectivas. Trata-se de estabelecer, a partir da experiência vivida em campo, alguns eixos analíticos para dar conta de uma questão que eu mesmo formulei em relação ao tema, e que em alguns momentos do campo, quando muito angustiada, denominei pergunta-armadilha.

Percebo que foi justamente certo distanciamento que vivenciei do campo nos últimos tempos que me permitiu ver esses eixos mais claramente. Tenho percebido, também, que a escrita gera essa distância, possibilitando a reflexão (interessante constatação: muitos grafiteiros, quando estão pintando um muro, também se afastam da pintura, tomam dela certa distância para ter uma visão mais ampla do seu trabalho, e depois retornam para seguir sua realização). Assim como o graffiti, também a etnografia é uma atividade que exige um duplo movimento: aproximação e afastamento.

Geertz (2005), fazendo referência a Malinovski, ressalta os dois momentos do “ato” etnográfico: o trabalho de campo, a observação participante, o “Estar Lá” (modalidade de pesquisa que procura apagar a distância afetiva entre observador e observado) — e o escrever sobre essa experiência. Para começar é preciso empreender “a viagem paradigmática ao alhures paradigmático”, não é possível

furtar-se ao encontro com esse outro. Com relação ao segundo momento, o escrever sobre o trabalho de campo, Geertz (2005) aponta as dificuldades intrínsecas a essa ação: transpor dentro de certos códigos (reconhecidos pela Antropologia como ciência) as vicissitudes do trabalho de campo, o que foi visto, vivido, compreendido — enfim, conhecido desse outro. Como compartilhar isso que é da ordem da experiência particular do etnógrafo com seus pares? Como ser fiel a imagem e voz desse outro, usando nossos olhos e nossa voz? Para o autor, a escrita etnográfica faz-se justamente nessa “zona de conflito” que é produzir textos científicos, a partir de experiências biográficas. É na escrita que os etnógrafos têm de equacionar o paradoxo entre uma visão íntima e uma avaliação fria.

Esta narrativa, então, trata dessas práticas, seus significados e suas relações a partir de sujeitos que as praticam e significam. Como diria Geertz, “por sobre o ombro” desses sujeitos. E, de modo mais específico, essa narrativa é construída a partir da perspectiva de certos atores, que assumem certas posições no “cenário” das apropriações visuais no espaço da cidade de Porto Alegre. Aqui se faz pertinente o entendimento de espaço social fundado a partir das relações entre distintas e desiguais posições dos atores. O espaço social, então, se caracteriza pela diferença, desigualdade e também pela relação entre distintas posições (BOURDIEU, 2005).

O espaço social me engloba como um ponto. Mas esse ponto é um ponto de vista, princípio de uma visão assumida a partir de um ponto situado no espaço social, de uma perspectiva definida em sua forma, e em seu conteúdo pela posição objetiva a partir da qual é assumida (BOURDIEU, 2005: 27).

É nesse momento da escrita, em que criada a distância necessária, algumas coisas parecem “saltar aos olhos”, em relação à determinada posição que esses atores que acessei assumem no cenário das apropriações visuais de Porto Alegre. Começamos, então, com as trajetórias de dois participantes dessa pesquisa.

1.3.1 Trampo e Leopold ¹⁰

Trampo e Leopold são opostos; o primeiro é uma referência no campo, sociável, inserido em inúmeras redes de sociabilidade e de troca no campo e na cidade; o segundo é bem menos sociável, tem uma postura mais provocativa e compra muitas brigas por onde passa. O Trampo é do tipo “amigo de todo mundo”; Leopold é do tipo “complicado”, como ele mesmo diz, e para este último todo grafiteiro tem que ter um desafeto.

O primeiro, como já foi dito aqui, eu já conhecia, e através dessa relação foi possível minha inserção em campo. Quanto ao segundo, foi interessante a maneira como o conheci. No verão de 2006, vi uma intervenção visual no muro da escola Pão dos Pobres, no final da Rua da República: estêncil¹¹ com a imagem do rosto de uma criança com a palavra DesAparecido embaixo, como pode ser visto na **Imagem 16**.

¹⁰ Importante dizer que esses praticantes de apropriações visuais se autodenominam grafiteiros, e os nomes que escolheram para figurar nessa escrita foram os mesmos pelos quais são conhecidos por suas intervenções urbanas. Entre os praticantes de apropriações visuais é comum ter um outro nome, um codinome, associado à intervenção visual realizada, é o que na gíria desses praticantes é conhecido como TAG, que é espalhado nas ruas e é uma das formas de pertencimento ao grupo. Isso será discutido de maneira detalhada no capítulo 2. Quando perguntei para Trampo sobre o modo como deveria identificá-lo na etnografia, ele disse: — *Coloca Trampo, que eu assumo o que eu faço*. E Leopold : — *Coloca Leopold Kunrath , que é o codinome para o DesAparecido. Que nem graffiti e pichação, eu tenho duas vidas: Leopold e ZEDEK*. Aliás, é muito interessante como o praticante chega a esse tag. ZEDEK é o codinome que ele cria a partir de Zé de quê? Esse último nome ele utiliza nas suas intervenções visuais anteriores ao DesAparecido e que ele caracteriza como graffitis.

¹¹ Essa técnica consiste no preenchimento de uma máscara a ser “preenchida” com um jato de spray e o resultado é uma imagem carimbada facilmente reproduzível pelos diversos espaços da cidade.



imagem 16

Fiquei instigada por aquela imagem. Com o passar dos dias, comecei a ver o DesAparecido espalhado pela cidade, como pode ser observado **no Conjunto de Imagens 3**.



imagem 17



imagem 18



imagem 19



imagem 20

Meses depois, quando estava em um lançamento de um fanzine, para o qual Trampo havia me convidado, pergunto a ele: Trampo, tu sabe quem faz o desaparecido? Ele responde: sim, é o Leo. E, em seguida, chamou o Leopold e nos apresentou. Nesse dia, conversamos brevemente, mas a possibilidade de uma conversa mais profunda num futuro próximo foi criada.

O interessante, no entanto, é perceber que, apesar desses diferentes modos de ser/estar de Trampo e Leopold no cenário das apropriações urbanas de Porto Alegre, há muitas semelhanças nas suas trajetórias relativas a essas práticas. Os dois iniciaram suas práticas de apropriações visuais a partir de meados da década de 1980, quando adolescentes. Trampo diz que começou por volta dos quinze anos de idade, indo para a Avenida Osvaldo Aranha, no bairro Bom Fim, lá pelo ano de 1985, para deixar as iniciais de seu nome pichado em toda essa avenida. Segundo ele, nessa época vivia na rua, pois andava de skate e era office-boy. Nesse período é que ele começa a sair de uma parte mais periférica da cidade, onde morava, e circular em uma parte mais central desta:

Sempre morei na Zona Norte, nunca tive essa relação... Eu tenho essa relação com a Osvaldo e com o centro agora, de 1985 prá cá. Sempre fiquei lá na Zona Norte, sempre fui bem bairro assim, sempre vivi lá na Cohab, que é aonde tem a pista de eventos agora do carnaval.

Leopold começou a se envolver com o graffiti entre os anos de 1988, 89, no período em que saiu do bairro IAPI aqui em Porto Alegre e foi morar no Rio de Janeiro com a irmã, estratégia da família para coibir seu uso intenso de maconha. Tal experiência para Leopoldo, entretanto, significou isolamento mas também início de suas intervenções visuais nos espaços da cidade.

Daí comecei a ficar sozinho pelos cantos, a desenhar nas paredes com giz e tal e tal... Inclusive, lá no edifício que a minha irmã morava, tinha um lugar lá em cima do elevador, que eu ia lá fumar o meu unzinho lá e curtir o visual e ficava ali desenhando. E daí, quando eu vi, eu enchi as paredes de desenho.

Depois do começo solitário e com giz de cera...

Aí depois, conheci o pessoal do bairro, uma galera. E aí a galera já pichava, era tudo pichador. Daí, eu dei umas pichadas também, mas não era muito... Eu queria mais era mais o graffiti, mas naquela época não tinha muito, era tri difícil de informação de graffiti prá gente. O que vinha prá nós era só o Wild Stile, os vídeos. Deu um boom assim dos trem, mas era muito pouca informação. Daí, a gente ia fazendo a bangu, fazia qualquer coisa.

É possível estabelecer relações entre essas narrativas individuais e um fenômeno mais amplo que foi a difusão em termos mundiais, a partir dos anos 80, do graffiti produzido em Nova Iorque, agregado ao movimento Hip Hop. Por exemplo, o *boom* dos trens ao qual Leopold se refere é a grafiteagem ilegal dos trens do metrô de Nova York. O maciço “ataque” aos trens, operado até começar a repressão aos graffitis nos vagões por parte das autoridades no final dos anos 70, foi uma verdadeira guerrilha urbana. O horário dos trens era meticulosamente observado. Para a realização dessas intervenções urbanas, feitas geralmente a noite, os jovens muitas vezes corriam risco de vida. Para definir suas ações ilegais, os autores passaram a empregar uma linguagem específica, impregnada de termos bélicos como *bomb* e *attack* (*detono* ou *ataque*, aqui no Brasil) (BAGNARIOL *et alli*, 2004).

Em diversos momentos de minha pesquisa de campo, os praticantes de apropriações visuais fizeram referências às ações nos trens, assim como ao filme *Wild Style*, citado por Leopold. Além disso, o graffiti nova-iorquino também se relaciona à ação de jovens provenientes das periferias da cidade, que suas assinaturas por diversos lugares desta, utilizando as linhas de metrô para isso. Comentei com Trampo o caso de um praticante nova-iorquino que era office-boy e aproveitava os deslocamentos pela cidade, exigidos por seu trabalho, para deixar sua marca espalhada por toda a parte (BAGNARIOL *et alli*, 2004) e ele disse:

Tu vê a minha jornada é bem parecida, é a mesma história, de ficar na rua, de boy, é fatal!

E eis que as trajetórias se encontram, na volta de Leopold do Rio de Janeiro:

E eu comecei a fazer, e eu morava perto do Trampo, ele já era um cara que fazia, era um cara que já tava na minha frente, eu via e eu fui pegando umas manha

com ele, de tinta na parede. Porque quando tu não pinta, eu desenhava quadrinhos e tal, fazia meus fanzines, minhas coisinha lá. Eu queria pintar, queria ir pro graffiti... só giz de cera na parede não dá...

E um encontro mais definitivo:

Daí, eu fiquei aquele tempo desenhando, pintando camiseta, pintando na rua. Era tipo 1992, o Silvinho Ayala, o Trampo, o Alex Ramires daí fizeram a primeira pintura do muro da Mauá, e eu já tava indo lá na Bom Jesus, nas oficinas deles de graffiti. E lá fui pegando as manha de pintar no muro, pintar spray, pintar muro, pintar pela rua.

Trampo também se refere a esse dia/evento como um dos marcos de sua trajetória. Segundo ele, foi nesse dia que estreitou os laços com Silvio Ayala e o Alex Ramires ¹², pessoas intimamente relacionadas ao fato de Trampo ter se constituído como oficineiro de graffiti — educador, como ele se considera —, e por seu ingresso nessa posição na Secretaria da Cultura, nas Oficinas da Descentralização da Cultura. Mas a importância desse dia para o praticante de apropriação visual está relacionado também ao fato de que nesse mesmo dia, como ele conta, foi “bater na porta da fábrica”. Trampo, por indicação de um amigo, foi procurar trabalho em uma fábrica de pranchas de surf.

Comecei a pintar prancha. Foi ai que eu comecei a ver a cor do dinheiro, pintando prancha. Que até então era uma graninha aqui, outra acolá, uma officininha aqui, outra ali. O pessoal da fábrica me queria, porque já tinha uma lenda que no Rio de janeiro as pessoas pintava as pranchas com graffiteiro. Sempre a mania de querer imitar os outros. Daí, eu me dei bem por causa disso. O pessoal queria ter um graffiteiro, era um charme ter na fábrica um artista. Eu comecei a pintar prancha em 1992 e fui até 1998. Eu vi a cor do dinheiro, pintando prancha...

Antes de trabalhar nas fábricas de prancha de surf, Trampo customizava roupas...

...principalmente ali no Bom Fim, o pessoal da grana. Eu ía na casa das gurias e pegava roupa pra customizar. Eu vivia disso.

¹² Integrantes do Projeto Descentralização da Cultura da Secretaria Municipal de Cultura — SMC, da Prefeitura Municipal de Porto Alegre.

E, concomitantemente ao seu trabalho nas fábricas de pranchas de surf, ele realizava algumas oficinas para a Fundação de Educação Social e Comunitária — FESC, da Prefeitura Municipal de Porto Alegre.

Daí eu fui oficineiro da FESC, em função da galera ali que me trouxe, porque eu era um cara da rua e aí o Berardi disse: — Não, esse guri tem que tá aqui dentro. Tem que ir pros bairro, prá falar com a gurizada. Foi legal. E eu agradeço muito a eles ter me colocado nesse esquema.

Nesse trecho, ele se refere a todo o reconhecimento já obtido em função de suas intervenções visuais no espaço da cidade, ele já era um dos caras da rua que, basicamente autodidatas, iam experimentando formas de intervir no espaço urbano. Segundo ele, nessa época pintava formas coloridas e mais soltas, pois sua intenção era soltar o traço. Nessa época, ele assinava Trabalho.

Essa forma de aprender mais solitariamente e sem passar por espaços formais de aprendizagem, de ser um autodidata, também caracterizou o percurso de Leopold e de outros praticantes de apropriações visuais em Porto Alegre. Nas palavras do autor do DesAparecido:

Mas sempre continuei estudando, comprando livro e tirando referência, que era o que eu sempre fazia em casa. Tinha uma grana assim, comprava um livro de aprenda a desenhar com tal técnica. Eu sempre gostei de novas técnicas. Sempre vou indo atrás de coisa nova, vou mexendo, mexendo... Aprendi a maioria das coisas assim: com a Big lá, o básico, e depois comecei a descobrir por mim as coisas assim, comprar os livros, estudar.

Em 1998, Trampo já não quer mais trabalhar fazendo pranchas de surf:

Eu comecei a fazer de tudo pra sair de lá, eu não queria mais pintar pros playboy, é outra viagem, outros valores. Eu sou todo simples o tempo todo. Daí é difícil até dialogar.

E a sua posição de oficineiro de Graffiti na Secretaria de Cultura da Prefeitura Municipal de Porto Alegre se consolida:

Na Secretaria de Cultura, eu lutei. Eu não queria entrar, eu não queria fazer parte do esquema. Acabei entrando até em função da viagem. Quando eu fui convidado pra ir pra Alemanha, eu fui convidado um ano antes, em 1998, no caso. Daí, na hora eu já chorei as pitangas, disse: — Cara, eu não tenho dinheiro pra fazer uma viagem dessas. Não, a gente te contrata, tu vai ser oficineiro. Daí, eu me puxei, comecei a dar uma oficina mais legal que a outra em vários lugares, Restinga, Bom Jesus. Não parei, não paro, vira e mexe, o pessoal me chama ainda.

A partir dessa posição de oficinairo, ele acabou se constituindo como uma importante referência para os praticantes de apropriações visuais que acessei. Os participantes dessa pesquisa, em sua maioria, dizem ter “começado” com o Trampo. E, enquanto Trampo se constitui como oficinairo da Secretaria de Cultura e viaja para a Alemanha, Leopold vai morar em Curitiba:

Daí, fui para Curitiba passear e visitar uns parentes. Daí, eu tava há uma semana lá, tinha umas lojas de skate, tinha uns graffiti, mostrei o trabalho pro pessoal, eles gostaram e me convidaram prá ficar lá desenhando as camisetas. Fiquei lá uns cinco anos desenhando as camisetas e grafitando as lojas. Fiquei lá até tipo 2000, lá eu dei uma acomodada, casei, me juntei com uma menina e a vida já mudou. Tu não tava mais na rua, tava mais concentrado no trabalho... Isso complicou um pouco de pintar na rua. Não tava pintando muito.

Em 2000, ele retorna a Porto Alegre, pois...

...sempre senti que a minha casa era aqui. Aqui tem mais aventura, mais o lance da rua, eu conheço mais pessoas e conheço mais a rua.

Nesses percursos, tais praticantes de apropriações visuais, como um desdobramento de suas habilidades desenvolvidas a partir da pichação e do graffiti, foram se inserindo em atividades remuneradas e legitimadas socialmente: ser oficinairo de graffiti ou realizar atividades relacionadas com a produção de artigos para o mercado de skate e surfe, práticas eminentemente jovens. Atualmente, eles se propõem questões relativas à profissionalização e ao reconhecimento como artistas.

Trampo obtém trabalho de formas distintas. Por exemplo, em 2004 fez um cenário para o filme Cerro do Jarau, de Beto Souza; em 2006 vendeu desenhos seus para a agência de publicidade que promoveu uma universidade particular; e, no final do mesmo ano, teve lançado um tênis com desenhos seus. A partir das redes que teceu, está sempre sendo requisitado a *pintar*, como ele mesmo diz, para distintos eventos e projetos. E, talvez, o lugar de oficinairo de Graffiti no projeto Descentralização da Cultura da Prefeitura Municipal de Porto Alegre tenha sido determinante nisso. Leopoldo, por sua vez, no momento de nossa conversa, estava envolvido nas seguintes atividades:

Ai, comecei numa agência de Internet, daí não durou muito tempo, depois fiquei fazendo uns graffiti em bares e umas coisas na rua, oficina prá Prefeitura, fiz várias oficinas pra Prefeitura na Mário Quintana. Até esse ano dei uma oficina lá na ACM de graffiti e desenho, que envolve tudo, são várias técnicas.

E no final de 2007, ele era responsável por diversas oficinas de graffiti para jovens da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, realizadas em diversas regiões periféricas da cidade.

As intervenções visuais que os dois realizam atualmente nos espaços da cidade falam de como se situam no cenário das apropriações visuais de Porto Alegre, nesse momento. Trampo, por exemplo, conta:

Eu tô na fase de quem faz menos, porque eu não tô fazendo. Faço assim bem de leve, uma coisa meio que minimalista, bem pequenininho. E eu me sinto tranquilo com isso. Só uma coisinha que eu faço, eu já me sinto bem. Eu já superei meu vício já, eu não preciso ta pintando¹³ sem parar, pintando toda hora pra ficar em evidência. Na verdade, eu quero ficar meio esquecido. Essa é a minha estratégia.

As marcas deixadas na cidade, então, são sutis, desdobramentos de uma forma que lembra um pássaro estilizado: podem ser colados em adesivos, em lamb-lamb¹⁴, pregados em pequenas placas de madeira ou simplesmente deixados, num gesto rápido, com o canetão¹⁵. Apesar de ser um *trabalho*, como Trampo mesmo chama, mais sutil, menos visível, ao longo desse processo de pesquisa eu pude perceber em minhas caminhadas os “rastros” que ele ia deixando pela cidade. *Seu trabalho* pode ser mais discreto, mas não menos presente nos espaços da cidade. **Na Imagem 21** pode-se ver uma das marcas deixadas por Trampo em um telefone público.

¹³ Entre os praticantes de apropriações visuais *pintar*, assim como *riscar*, *arte*, *trabalho*, são usados em um sentido amplo e referem-se às intervenções visuais no espaço urbano.

¹⁴ Cartazes que são colados com cola nas paredes da cidade, tais como os cartazes de shows musicais ou de outros eventos culturais.

¹⁵ Instrumento indispensável nas ações dos praticantes de apropriações visuais no espaço urbano e talvez mais presente que a lata de spray, pela facilidade de ser carregado e pela maior facilidade de intervenção visual no espaço urbano. Esse “instrumento de trabalho” chama menos atenção que as latas de spray e permite uma ação mais rápida e discreta.



imagem 21

É um desenho gráfico, que representa esse pássaro, que pra mim é a coisa da liberdade, de tá livre, solto, voando por ai, mas, ao mesmo tempo, tem o traço do picho, da pichação. E eu faço em vários lugares, onde dá pra mim fazer, eu faço. E é rápido. Porque essa é a viagem do tag, tem que ser uma coisa rapidinha pra tu não ficar... Esse é o meu tag. E é instigante. A gurizada fica se perguntando: — O que esse cara tá fazendo com isso? Eu posso fazer um painel gigante, faço um personagem e de repente a marca da camisa dele eu faço com isso aqui. Qualquer desenho que eu for fazer, eu faço isso aqui, porque daí já é a logomarca da minha marca. É uma coisa meio publicidade total. Eu tenho a minha marca que é Trampo e agora eu criei a minha logomarca que é essa coisinha.

Pode-se perceber, nessa fala, uma significação de sua atuação nas ruas a traçar uma linha de continuidade entre a pichação, o graffiti e a publicidade. Uma atuação nas ruas que é coerente com as regras partilhadas entre os praticantes de apropriações visuais (espalhar sua marca, seu *tag*, sua *assinatura* — de forma não autorizada — por inúmeros lugares da cidade), mas também aponta para a inclusão de outras regras nesse intervir no espaço da cidade.

O DesAparecido de Leopold está relacionado aos seus questionamentos com relação ao que seja arte e o que seja ser artista e com sua busca de reconhecimento:

Fiz altos graffitis massa de ZEDEK e tal e ninguém me conhece, só a galera que curte graffiti, mas fora ninguém me conhecia ¹⁶. Quando começou, na verdade, o DesAparecido eu queria fazer uma prova comigo. Eu já tava questionando o lance da minha arte, se é o desenhar, se é o pintar. O que que é? E é um trabalho que vem tocando as pessoas, várias pessoas reconhecendo, inclusive tu tá aqui. É um trabalho que tá funcionando.

O reconhecimento do qual Leopold fala vem, como faz parte das regras entre os praticantes de apropriações visuais, da suas intervenções nas ruas. Eu cheguei até ele, a partir de seu DesAparecido “deixado” em distintos espaços da cidade, é bem comum entre essas pessoas que, partindo do interesse despertado por uma intervenção visual, o praticante de apropriação visual procure conhecer seu autor, ampliando, desse modo, sua rede de sociabilidade e pertencimento.

Leopold sintetiza sua trajetória e a (re)significa a partir do momento presente.

Eu era um cara da rua, da boemia e daí fui entrando no mundo da arte, fui vendo muita coisa e disse: AH! Isso aqui eu faço, também. Eu acreditei que eu ia poder fazer e fiz. E gosto de fazer coisas assim. E tenho que deixar uma marca aí também, porque tem tanto artista e a gente não tem incentivo de nada. É tão difícil da gente sobreviver do nosso próprio trabalho com dignidade, como artista.

Quando discutia com Leopold como ele gostaria de ser identificado nessa etnografia, ele disse que como Leopold Kunrath e me explicou:

Acho que as pessoas têm que mais é reconhecer quem sou eu. Não vou dizer que compre uma coisa de mim, mas me reconhecendo, é uma coisa legal. De repente, uma hora precisa de mais trabalho... e as pessoas olham prá gente, prá mim e vão dizer que eu sou grafiteiro, que eu sou isso, que eu sou aquilo. Eu tenho que tá o tempo inteiro provando que eu sou capaz. E isso cansa.

Um pouco a cerca de suas noções de reconhecimento...

Na verdade, eu até acho interessante que as pessoas reconheçam, porque é o meu trabalho. Eu acho que é isso mesmo, as pessoas têm que ser reconhecidas por aquilo que fazem. Se o cidadão acredita naquilo que ele faz, tem que assumir aquilo que ele faz. Não pode deixar assim. Eu tô aqui dando o meu sangue, as pessoas tem que saber que sou eu. Isso é só uma questão de justiça.



imagem 22



imagem 23

A questão premente para Trampo está relacionada à possibilidade de profissionalização desses praticantes:

Na verdade, é uma coisa que a gente vai ter que formar a opinião do povo. O pessoal pensa muito que o graffiti é de graça. Ah! Ele tá pintando na rua, ele vai pintar pra mim de graça. O pessoal pintou o BP aquele restaurante chique assim. A mulher achou que se desse os sprays, a galera ia pintar de graça. Foi o que aconteceu, a gurizada pintou de graça. Eu também. E lá eu falei pra eles: — Vocês tão pintando de graça, mas, no fundo, vocês podiam tá ganhando, porque essa mulher é rica prá caramba. Podia ter rolado uma grana mínima pra cada um, não rolou porque vocês não souberam trabalhar isso aí. O povo pensa muito nisso. O graffiti é de graça, é uma doação.

Mas não deixa de pontuar os valores com os quais essa profissionalização terá que ser equacionada.

Mas isso tem que deixar claro: esse valor mágico de pintar na rua não tem preço que pague. É uma coisa de pintar na rua, de levar xingão, de levar ataque e se defender ali na... e já reverter a situação. Quando tu vê, a polícia já tá do teu lado. Isso aí é que é o mais louco. Isso acontece muito. Eu consigo me defender assim. Já aconteceu de chegar a polícia, eu tá pintando, e dizer: — Cara, aí não pode. E eu dizer: — É mesmo? Me fazer de louco, explicar pro cara: — Ah! Não tô bem, e eu quero me expressar, e vim aqui e quero desenhar, mas não quero apanhar por causa disso. E partir pra conversa, dialogar. Isso é o gostoso de pintar na rua. A minha coisa de pintar na rua é o contato com o povo. Tem o lance da surpresa, também. Tem lugar que merece uma surpresa. Pum! Apareceu ali, como uma flor. Nasceu. É isso que me atrai no graffiti, na pintura de rua. De não pedir por isso, prá aparecer do nada. Pintar na madrugada também é legal por isso, pras pessoas não vê tu fazendo, prá só ter ali a pintura. Isso é muito louco, é mágico. E aí quando envolve dinheiro... quando para um carro e diz: — Tu pinta na minha casa, lá? Claro, a gente conversa. Dinheiro, as tintas, a criação... Aí, eu aprendi muito com o pessoal da publicidade, tem que dar uma enrolada, tem que vender, vender a idéia.

Entre os outros praticantes de apropriações visuais que acessei, ao longo do trabalho de campo, é possível perceber uma série de elementos análogos em suas trajetórias. O mais importante no traçado dessas trajetórias não é a manutenção de uma seqüência ordenada, uma narrativa totalizante, mas poder acompanhar a “série de posições sucessivamente ocupadas por um mesmo agente (ou um grupo) em um espaço ele próprio em devir e submetido a transformações incessantes” (BOURDIEU, 2005).

Desse modo, essas pessoas, acessadas na pesquisa de campo¹⁷, em sua maioria, são homens, provenientes de bairros da periferia da cidade, de classes populares e com algum tipo de participação e inserção nos projetos da Prefeitura Municipal de Porto Alegre relacionados ao graffiti. Além disso, essas pessoas, a partir de seu envolvimento com as apropriações visuais do espaço urbano, desenvolveram atividades ligadas à publicidade, ao design, às artes plásticas, à web, à indústria do vestuário.

Atualmente, os praticantes de apropriações visuais que acessei trabalham ou buscam trabalho a partir dessas atividades. Estão interessados, portanto, na profissionalização e também no reconhecimento — querem ser vistos como artistas. O que parece estar em questão para esses praticantes é um determinado deslocamento no espaço social com a intenção de acessar outra posição relativa à distribuição de capital simbólico e econômico (BOURDIEU, 2005).

Mas as coisas parecem ser um pouco mais complexas... Sempre o são. Somado a essa intenção de profissionalização e reconhecimento, é preciso esclarecer que, independentemente de qualquer outra inserção, esses praticantes de apropriações visuais consideram suas práticas de apropriações visuais nos espaços da cidade como *trabalho* e como *arte*, sejam elas autorizadas ou não, remuneradas ou não. Isso deve ter uma relação com o codinome que Trampo escolheu. Num primeiro momento, ele era conhecido por Trabalho e depois passou a ser Trampo, uma gíria para trabalho. É a partir do *trabalho* e da *arte* — geralmente não autorizados e não remunerados — realizados nos espaços da cidade que Trampo, Leopold e outros tecem sua rede de pertencimento e geram outras possibilidades de inserção. Ter essa posição presente, a de pessoas relacionadas a uma atividade muitas vezes ilegal e não reconhecida, que estão em busca de profissionalização e de reconhecimento, ajuda a tornar presente também a tensão e a complexidade geradas a partir disso.

¹⁷ Minha pesquisa de campo aconteceu durante 2006 e 2007, com intensidades diversas. Ao longo de 2006, minha relação com o campo era mais de caráter exploratório, menos intensiva. A partir do final desse ano, aumenta a intensidade e a sistematicidade de minha relação com os praticantes de apropriações visuais em Porto Alegre e, na segunda metade de 2007, é o momento mais intenso da pesquisa de campo.

O real é tão imaginado como o imaginário.

(Geertz, Negara)

2 Diálogo de Traços: visualidade e relações com a cidade.

Tudo que é grafiteiro fica namorando os lugares.

Trampo

Era sábado de carnaval, naquele verão de 2007 em Porto Alegre. Eu e o Trampo havíamos combinado de nos encontrar no final de tarde para conversar. O pré-texto para a conversa era a visualidade dos praticantes de apropriações visuais de Porto Alegre, dito de forma acadêmica, que eu traduzi mais ou menos do seguinte modo para ele (ah! Esses malabarismos de tradução...): — Trampo, queria entender um pouco melhor como vocês vão deixando as imagens pela cidade, em que lugares vão deixando, quem coloca do lado de quem... A possibilidade de tal compreensão me fora sugerida pelo Prof. Caleb Faria Alves, meu orientador naquele momento do processo de pesquisa, diante do desenrolar da pesquisa de campo. A sugestão dele foi de que eu pudesse propor “um passeio” pela cidade às pessoas que faziam parte da pesquisa, a fim de que pudesse ter acesso a suas regras de intervenção visual nos espaços da cidade.

Então, naquele sábado de carnaval, Trampo tirou da mochila uns dez de seus cadernos¹⁸ e conversamos durante aproximadamente duas horas. A proposta inicial era uma caminhada pelas ruas do bairro Cidade Baixa, no qual estava situado o bar onde nos encontramos, mas ele, como “sabia o que estava fazendo”, optou pelos cadernos. Olhar esses cadernos na companhia de seu realizador e ser guiada por suas significações permitiu que eu compreendesse algumas das regras e dos valores, certo “modo de olhar” compartilhado pelos praticantes de apropriações visuais de Porto Alegre. Compreensão que se fez através de palavras, mas também de imagens, desenhos, cores.

¹⁸ Grafiteiros e pichadores costumam ter cadernos, nos quais registram desenhos, assinaturas e outras marcas que vão sendo deixadas pelo próprio dono e por outros realizadores de apropriações visuais do espaço da cidade. Na etnografia **De rolê pela cidade: os pixadores em São Paulo**, é discutida a importância dos cadernos, relacionados ao pertencimento e ao estabelecimento de uma rede de trocas entre eles (PEREIRA, 2005).

Talvez o que caracterize essa etnografia seja justamente o exercício de deslocamento de um olhar, o meu, na direção de um outro, o dos praticantes de apropriações visuais. Nesse “desvio de olhar” torna-se indispensável a discussão sobre distintas sensibilidades, distintos sentidos de beleza na Antropologia e surge a possibilidade de relativizar certa concepção sobre senso estético. Nesse sentido, autores como Bourdieu (1996), Geertz (1999), Elias (1995), Clark (2004) e Baxandall (1991) entendem arte e mundo social relacionados, rompendo com uma habitual dicotomia existente nas Ciências Sociais. Para a análise que aqui se faz, no entanto, as idéias de Geertz (1999) e Baxandall (1991) tornam-se fundamentais.

Geertz (1999) faz um duplo movimento com relação à arte. Inscreve-a como uma atividade relacionada a determinado contexto social e cultural, tal como a religião, a moralidade, o comércio, a tecnologia ou a vida prática e cotidiana. E, a partir disso, possibilita que essa atividade humana seja uma porta de entrada para o entendimento dos modos de viver de determinado grupo ou sociedade. Duplo movimento que é, na verdade, um só: ao retirar a arte da estratosfera (quando entendida, por exemplo, a partir de um discurso no qual a arte tem sentido em si mesma) e colocá-la no chão da vida social, relacionada às outras atividades sociais, permite que se possa fazer dela um analisador da experiência geral da vida. O movimento do autor com relação à arte é de incorporá-la na tessitura da vida social.

É preciso aqui, claro, relativizar e desnaturalizar a noção de arte. Não será possível enxergar criação artística em outros povos, culturas (nem mesmo em um grupo distinto do nosso em nossa própria sociedade), se olharmos para esse fenômeno a partir da lente restrita forjada pela noção de “belas artes” característica da estética ocidental, surgida em meados do século XVIII, ou de qualquer formalismo a priori. Há necessidade de buscar o estético de forma mais profunda na vida social:

[...] os povos que esses estudiosos observam não falam de arte como eles, estudiosos, falam, ou como gostariam que os objetos de seus estudos falassem: em termos de suas propriedades formais, de seu conteúdo simbólico, de seus valores afetivos, e de seus elementos estilísticos. Não há dúvida, porém, de que esses povos falam sobre arte [...]. Na maioria das vezes, porém, essas informações não são consideradas um discurso sobre arte, mas sim sobre alguma outra coisa-vida cotidiana, mitos, comércio, ou coisas semelhantes (GEERTZ, 1999, p. 146 e 147)

Os objetos de arte de determinado grupo ou cultura só podem ser significados a partir de seu contexto local, dos modos de viver daquele grupo ou cultura. Não existe algo como estética nativa que “flutue, opaco e hermético, fora do curso normal da vida social” (GEERTZ, 1999, p 146). Não há o dito “sentido da beleza” que não seja uma sensibilidade específica, em cuja formação participa a totalidade da vida.

[...] em qualquer lugar do mundo certas atividades parecem estar especificamente destinadas a demonstrar que as idéias são visíveis, audíveis e — será preciso inventar uma palavra — tácteis; que podem ser contidas em formas que permitem aos sentidos, e através destes, às emoções comunicar-se com elas de uma maneira reflexiva. A variedade da expressão artística é resultado da variedade de concepções que os seres humanos têm sobre como são e funcionam as coisas. Na realidade, são uma única variedade (GEERTZ, 1999, p. 181).

A arte se torna, então, um tema (artefato, talvez?) antropológico: é possível, a partir do conhecimento da sensibilidade específica de determinado grupo ou sociedade, compreender sua visão de mundo, seu modo de viver.

A variedade, que os antropólogos já aprenderam a esperar, de crenças espirituais, de sistemas de classificação, ou de estruturas de parentesco que existem entre os vários povos, e não só em suas formas mais imediatas, mas também na maneira de estar no mundo que encorajam e exemplificam, também se aplica a suas batidas de tambor, a seus entalhes, a seus cantos e danças (GEERTZ, 1999, p 146).

Não há, no entanto, uma relação de determinação do tipo mecânica entre estética e vida social, a primeira não é um reflexo passivo e imediato da segunda, o que aqui é chamado de arte não é uma ilustração da cultura na qual se desenvolve. Senso estético e cultura estão imbricados. Por exemplo, “Ritos, mitos e a organização da vida familiar ou da divisão do trabalho são ações que refletem os conceitos desenvolvidos na pintura da mesma forma que a pintura reflete os conceitos subjacentes da vida social” (GEERTZ, 1999, p.152) Arte e sociedade têm uma relação interativa, complementar. Determinadas realidades estéticas ou noções de belo “fazem sentido porque se relacionam com uma sensibilidade que elas mesmas ajudam a criar” e a tornar visível (GEERTZ, 1999, p.152). E aqui sensibilidade se refere às diversas formas de viver possíveis.

Nessa mesma perspectiva coloca-se Baxandall (1991). O autor analisa a pintura italiana da Renascença a partir da perspectiva da história social da arte. O

modo como essa análise é feita, imbricando arte e sociedade e não hierarquizando ou dicotomizando essas realidades, torna-se bastante útil na análise que pretendo desenvolver nesta etnografia. Trata-se aqui de conceber o olhar não como universalmente dado, mas forjado, a partir da experiência geral de determinado grupo, como formulado por Baxandall (1991). O autor concentra sua análise sobre o desenvolvimento de faculdades e hábitos visuais, ao ter como tema pinturas do século XV na Itália. Desnaturalizando a capacidade visual, o olhar, o autor elenca três fatores variáveis ligadas à cultura, que agem sobre a maneira como a mente interpreta desenhos: 1) uma série de modelos, categorias e métodos de dedução, ou seja, uma determinada capacidade interpretativa; 2) o exercício de uma série de convenções representativas; 3) uma massa de informações e hipóteses tiradas de sua experiência geral na vida cotidiana. Não se trata de elementos que ocorrem sucessivamente, mas simultaneamente.

Baxandall (1991) relaciona então fatos sociais com determinadas faculdades e hábitos visuais. As capacidades visuais que se desenvolvem em determinada sociedade ou grupo, a partir das experiências da vida cotidiana dessa sociedade, tais como as atividades religiosas ou comerciais, passam a compor, também, a maneira como se pinta e se admira determinado quadro. Capacidades visuais são aqui sinônimo de costumes visuais e, sendo redundante, hábitos visuais estão aqui relacionados ao modo de viver.

A discussão que dá forma a este capítulo é relativa, portanto, aos elementos da visualidade dos praticantes de apropriações visuais de Porto Alegre. Elementos estes que foram sendo compreendidos a partir dos dados etnográficos: aquela conversa no sábado de carnaval com Trampo e seus cadernos (ele deixou comigo por alguns meses todos aqueles cadernos) e outras vivências do campo, que eu vou contando à medida que o texto avança. Nesse momento, no entanto, já posso dizer que essa conversa me permitiu acessar os materiais e os significados de uma série de práticas dessas pessoas, me possibilitou fazer novas perguntas de pesquisa, me possibilitou olhar as apropriações visuais dos espaços da cidade “com outros olhos”.

Os cadernos, então, foram para mim um meio de aprendizagem. Para os meus pesquisados, os cadernos são também espaços de aprendizado, de ensaio e

treino de uma série de valores e regras que conformam determinada visualidade, que tem íntima correspondência com as relações que esses praticantes estabelecem com a cidade. Assim, utilizo a estratégia de Trampo, que se mostrou uma didática eficiente, e utilizo os cadernos como “fio condutor” da discussão que se desenrolará ao longo deste capítulo. Início, pois, com aquela conversa com o grafiteiro no verão de 2007.¹⁹

2.1 Composição coletiva e rivalidade

Uma das primeiras coisas que entendi com relação aos cadernos, a partir daquela conversa no verão de 2007²⁰, foi que eles vão sendo feitos com a participação de outros praticantes de apropriações visuais, através de suas intervenções/interações visuais. Importante lembrar a posição de meu interlocutor entre os praticantes de apropriações visuais em Porto Alegre: ele é o formador, o “professor” de muitos outros praticantes, exercendo considerável influência. Nesse sentido, ele domina o código relativo a graffiti/pichação e é capaz de revelar suas “linhas mestres”, os valores e regras compartilhadas por essas pessoas.

Ele pega um dos cadernos e diz:

caderno que eu mantenho sempre prá rabiscar, prá guardar desenho dos amigos. Todos esses cadernos eu fiz assim: eu comecei com eles sem nada e vou eu pintando, desenhando e passo para as pessoas, pras pessoas irem interagindo comigo; um caderno de idéias, um álbum de figurinhas, pra registrar o dia a dia, o tempo da coisa, porque... ou às vezes a galera desiste ou a galera se muda... e eu acabo tendo... porque eu sou um chato do caderninho, eu sempre tô com caderninho, sempre tô “Ah! Faz um desenho ai prá mim”. Daí, se o cara não tá a fim de desenhar, eu peço “Ah! Então, assina ai prá mim, cola um adesivo. Fica a vontade”. Ou então, eu empresto pra pessoa ficar rabiscando com mais tempo, assim.

¹⁹ Importante esclarecer que as imagens que se fazem indispensáveis neste capítulo 2 foram organizadas em um caderno à parte na versão impressa desta dissertação, que pode ser encontrada na biblioteca do IFCH da UFRGS. Nesta versão digital, no entanto, foi necessário abrir mão desse recurso etnográfico e incluir tais imagens ao longo do capítulo. Desse modo, as imagens estão com uma resolução mais baixa a fim de viabilizar essa versão a ser disponibilizada pela internet, mas o que pode comprometer a qualidade das mesmas.

²⁰ Essa conversa foi gravada e depois transcreveram-se os trechos considerados mais relevantes, e alguns deles estão presentes ao longo dessa discussão.

A intervenção visual nos espaços da cidade, de acordo com meu interlocutor, parece estar pautada por uma concepção da criação artística diferente da autoria baseada na ação individual do artista, mas aberta às possibilidades da composição coletiva. A intervenção visual nos espaços da cidade, assim como nos cadernos, se realiza através da ação coletiva de diversos autores que compartilham um mesmo espaço (seja ele uma folha em branco ou um muro da cidade). E esse espaço é compartilhado a partir de um de *um diálogo bem ao natural, um diálogo de traços*, como o Trampo me explicou.

O caderno é pra ensaiar o que vai ser feito no muro, porque daí no caderno tu brinca, um em cima do desenho do outro. Isso é uma coisa muito complicada de trabalhar. Principalmente com a gurizada da rua isso é muito fácil fazer. Agora, com artista mais acadêmico, mais cheio de mania é horrível pintar na rua! Qualquer traço, qualquer coisa, eles ficam apavorados. E com a gurizada se dá de uma maneira diferente. Como a gente já pega os caderninhos, um já vai desenhando nos desenhos do outro, e aí isso se dá super bem, a gente brinca muito com isso.

O princípio de interação aqui é o da cooperação. Claro, nem sempre o diálogo é tão fluído e destituído de tensões assim... E a competição também se faz presente. Mas eu me propus a ser didática, e a etnografia de certa forma requer isso no sentido de que eu possa ser acompanhada, através da escrita, no meu percurso junto aos praticantes de apropriações visuais. Então, vamos devagar... Essa compreensão inicial, o princípio de cooperação, entretanto, já me abriu a possibilidade de perceber algumas apropriações visuais realizadas em Porto Alegre com “outros olhos”. Por exemplo, as imagens da capa e da contracapa do caderno que acompanha essa etnografia²¹, assim como a **Imagem 2**, retirada de um dos cadernos do grafiteiro, podem ser vistas a partir do princípio da composição coletiva. Essas apropriações visuais são compostas por inúmeras assinaturas que vão sendo realizadas nesses espaços, criando uma espécie de mural.

²¹ Lembrar aqui que nesta versão as imagens estão dispostas ao longo do texto. Convencionei que a capa e a contracapa seriam a **Imagem 1**, por isso o caderno inicia na **Imagem 2**. A indicação das imagens será feita em negrito, recurso utilizado para destacar a presença de imagens ao longo do texto, facilitando a leitura.



Capa



Contracapa



Eu e Trampo discutíamos sobre a escolha dos lugares para colocar os diferentes tipos de intervenções visuais (adesivos, cartazes, deixar a assinatura e outros), e ele acaba esclarecendo um pouco mais com relação à composição coletiva e também sobre a questão de que tanto a cooperação como a competição são princípios de relação entre os praticantes de apropriações visuais.

Tudo que é grafiteiro fica namorando os lugares. Ou então é fatal onde já colaram, o pessoal colar também. Meio que tá liberado. Tem várias coisas. Tem gente que cola, porque é meio que uma união: eu vou ali chegar com meu amigo. Bota junto

prá relacionar um com o outro. Tem quem já vai pra aparecer na foto. Eu gosto de colar onde já tem um monte, porque dá essa sensação de atrolho, de vários amigos juntos. Isso ai é que é o bacana.

E a assinatura é assim também. Um muro branco em que aparece uma assinatura, o dono tem que tirar na hora, porque é fatal aparecer várias em volta. Um vai colocando do lado da outra. Depende do perfil do artista. Tem cara que a viagem dele é colocar onde ninguém coloca. Tem gente que gosta de colocar onde todo mundo coloca. Eu gosto de fazer as duas coisas: onde o pessoal coloca, eu também coloco; onde ninguém colocou, eu também coloco.

Perguntei para ele se o fato de assinar em um lugar “em branco” abria esse espaço para uma composição coletiva, ao que respondeu:

Abre pra essa composição. A tendência é todo mundo chegar junto. “Oh! O Trampo tá ali”. Daí, vem outro e coloca junto, chega outro e coloca também. Tem artista que não gosta. Acho isso muito individualista. A rua é livre também, cada um faz o que quer.

Interessante que isso que estou chamando de princípios de relação, a cooperação e a competição, são praticados nas apropriações visuais realizadas nos espaços da cidade.

Uma coisa que é legal falar também é que uma assinatura nunca atropela outra. Quando o artista atropela outra assinatura é porque o guri é inexperiente, não conhece o esquema. O esquema é nunca atropelar ninguém ou fazer em cima ou fazer embaixo. O cara veio e pintou embaixo, daí vem um e pinta em cima, e vem outro, pega uma escada e coloca lá no alto. Esse é o jogo: é pintar um acima do outro, nunca por cima.

Hoje a galera não atropela nada. Se for atropelar, zera o muro: pinta tudo de uma cor só e começa tudo de novo, não deixa nenhum vestígio do passado. Esse é o esquema. Se tu vai me atropelar, então pinta tudo. Faz algo melhor do que o meu, não vem fazer só uma letrinha. Esse desrespeito que a gente valoriza. A gente tenta passar esses valores. Apesar de ser tudo muito livre na rua, mas há uma série de valores, que entre a gurizada isso funciona legal. Por exemplo, eu colo meu adesivo, daí vem um cara de uma banda e cola o adesivo dele em cima do meu. Todo mundo fica invocado: “Por que ele colou em cima do meu, por que não colou do lado?” Isso acontece direto, de colar em cima. E o esquema é colar do lado, não é atropelar.

O *atropelo*, intervir visualmente em alguma apropriação visual, significa um desrespeito, que pode ser cometido por inexperiência ou por alguma rivalidade entre os praticantes de apropriações visuais e pode ser mais bem entendido a partir das **imagens 3 e 4**²², situadas na próxima página. Um dos aspectos interessantes da

²² Essas são duas fotografias da mesma apropriação visual. A **imagem 3** foi feita no primeiro semestre de 2006 e a **imagem 4**, que foi *atropelada*, no segundo semestre do mesmo ano.

competição entre essas pessoas, no entanto, é que ela pode assumir um tom jocoso, assim como a cooperação que Trampo definiu como uma brincadeira entre desenhos, *um diálogo de traços*. Rabello²³, por exemplo, me contou algumas histórias interessantes com relação a isso. Em uma de nossas conversas, ele me mostra um de seus cadernos.



imagem 3



imagem 4

6 de maio de 2007

Através das imagens, falou de algumas relações existentes entre os praticantes de apropriações visuais do espaço da cidade. Mostrou páginas nas quais figuravam assinaturas que, segundo ele, eram de certa gangue que não gostava deles, que eram seus inimigos, que eles viviam *atropelando*. Nesse momento estava com um ar irônico. Perguntei, então, se eles tinham esse tipo de relação, como ele tinha as assinaturas deles? Ele me explicou que retirou de outros cadernos seus, pois em outro momento eles eram

²³ Conheci Rabello no dia em que eu e Trampo conversamos sobre os cadernos. O primeiro estava de passagem na esquina na qual ficava o bar no qual eu e o segundo estávamos conversando. Eles conversaram um pouco e fomos apresentados. Algum tempo depois, procurei Rabello no bar onde trabalhava. Tivemos também longas e boas conversas, e ele me passou também alguns de seus cadernos, que ele chama de *black books*.

amigos. Mostrou uma fotografia na qual, ao lado das intervenções visuais dessa outra gangue, o grupo de Rabello escreveu *Disanda= fecha a boca e abre a mente, falar é fácil*. Esse *atropelo* assumiu, então, a forma de um diálogo debochado.

Chama atenção nessa cena das assinaturas que o praticante de apropriações visuais jogou, ao mesmo tempo, com a composição coletiva, os amigos deixando as assinaturas no seu caderno, e com a rivalidade, se apropriando das assinaturas dos amigos que agora são inimigos.

Dion²⁴ também contou uma espécie de anedota, com elementos obscenos e pitadas de orgulho masculino, que acredito ilustre a lógica de competição entre os praticantes de apropriações visuais. Eu recontei no meu diário do seguinte modo

04 de agosto de 2007

Estávamos na sacada do Beco²⁵, que dá para o Viaduto da João Pessoa: eu, o Dion, o True e a namorada. E o Dion contou: — *Tinha alguém em São Paulo²⁶ que começou a assinar por toda a cidade O CARA e daí um outro cara começou a pichar EU COMI O CU DO CARA! Daí, a gente começava a dizer pros outros, tu é o cara!* Rimos bastante. E ele disse: — *Quando vocês aqui ficam dizendo: Ah! Ele é o cara, eu sou o cara... Eu sempre lembro dessa história.* A anedota, contada por Dion, me fez pensar sobre a competição que existe entre eles.

Competição essa que está relacionada a ser melhor, se destacar, que é expressa, assim como a capacidade de cooperação, visualmente, já que ganha forma através das intervenções visuais realizadas nos espaços da cidade.

²⁴ Conheci o Dion, em um dia no qual havia ido à Adesivo deixar um CD para o True, com a gravação de fotos de uma intervenção visual por ele realizada. Ao sair do Beco, fiquei pensando qual o caminho que tomaria para sair dali, pois esse lugar fica no viaduto da João Pessoa e ali é bastante escuro, não tem muita movimentação, enfim é um lugar um tanto perigoso para a circulação à noite. Enquanto, parada na frente do lugar, decidia qual o caminho tomar, alguém pula para fora do Beco, pois para sair desse lugar é preciso descer uma escada, e é o Dion. Eu pensando em “pegar uma carona” com ele, perguntei para onde estava indo, ele disse que estava indo telefonar, mas que podia me acompanhar um pouco, pois ali, há poucos dias, algumas pessoas que saíam do Beco haviam sido assaltadas. Fomos caminhando até a Lima e Silva, quase com República. Na pequena caminhada que realizamos nesse dia, ele me contou muitas coisas relativas à graffiti/pichação. O conteúdo dessa “caminhada-conversa” será retomada no capítulo 3.

²⁵ O Beco é um espaço cultural que abriga a Adesivo, uma das galerias existentes em Porto Alegre para a exposição de Street Art.

²⁶ Dion é de São Paulo e estava morando em Porto Alegre desde o final de 2006.

2.2 Rede de pertencimento, sociabilidade e trocas

2.2.1 Cadernos

Aos poucos, fui entendendo que a composição coletiva a estruturar os cadernos aponta para outras regras que organizam a interação entre os praticantes de apropriações visuais. Digo aos poucos, porque esse entendimento foi fruto de todo o percurso de campo: dos cadernos de Rabello que também olhei, das conversas com uma grafiteira, dos dois cadernos que tive para recolher assinaturas e desenhos das pessoas que ia acessando em campo, do estar junto deles... E que agora parece que assume uma gestalt, uma forma um pouco mais definida.

Nesse momento, compreendo que a intervenção visual de outros praticantes de apropriações visuais nos cadernos fala de uma rede de pertencimento, sociabilidade e troca que vai sendo tecida. Por exemplo, o primeiro caderninho que tive foi comprado de uma grafiteira, que é conhecida como Girl. Ela estava vendendo caderninhos pequenos, que no meu diário da época eu chamei de bloquinho de anotações. Esses caderninhos, ela os havia fabricado, colocando na capa e em algumas páginas fotografias de intervenções visuais suas, realizadas em Porto Alegre. Ela então...

15 de dezembro de 2006

... deu uma idéia ótima: que eu transformasse o bloquinho que acabara de comprar dela em um caderno de assinaturas, que eu fosse *dando prá galera botar a sua arte*. Trampo também aprovou a idéia.

Pois é... É desse modo que um bloquinho de anotações (santa ignorância!) passa a ser um caderno de assinaturas, um dispositivo, para que eu tecesse em campo a minha rede de pertencimento, sociabilidade e trocas. O uso que fiz desse primeiro caderninho foi, no entanto, híbrido: recolhia desenhos, assinaturas, adesivos dos praticantes que ia acessando, mas também ia fazendo anotações de campo. Aos poucos, fui me dando conta de que não funcionava bem, pois não havia

como equacionar as duas lógicas. Eu acabava ficando tensa, quando o caderninho começava a circular entre as pessoas, pois havia ali anotações, comentários meus sobre os praticantes de apropriações visuais, que não tinham por que circular. Além disso, as minhas anotações quebravam o fluxo de certa rede de pertencimento que ia se construindo visualmente, página por página, intervenção visual por intervenção visual.

Decidi, então, fazer o meu próprio caderninho. E depois que ganhei de Trampo um bloquinho em branco, para o qual só precisava cobrir a capa e a contracapa²⁷ com alguma imagem que eu escolhesse, assim como eles fazem, não tive dúvidas. Cobri a capa e a contracapa com fotos que eu havia tirado de duas apropriações visuais em Porto Alegre, que foram reproduzidas nas capas do caderno que acompanha essa etnografia. Cada vez que eu, timidamente, pegava meu caderninho para pedir para alguém *assinar*, lembrava dos pichadores iniciantes de São Paulo, quando vão pedir a assinatura de um pichador mais antigo, mais experiente: o que está em questão aí é o pertencimento ao grupo. O recolhimento de assinaturas entre os pichadores de São Paulo também é uma das estratégias de gerar pertencimento ao grupo, como Pereira (2005) descreve em sua etnografia.

03 de setembro de 2007

Como uma espécie de jogo em campo, peguei o caderninho que havia feito e mostrei para algumas pessoas, que o acharam bonito. Além disso, pedi que o JP fosse passando para as pessoas, era uma maneira simbólica dele ir me inserindo em campo. O caderninho circulou entre algumas pessoas e facilitou minha aproximação com relação a elas.

Se nessa situação de campo eu uso o caderninho, utilizo então a lógica compartilhada entre essas pessoas para me inserir em campo, para estabelecer relação com praticantes de apropriações visuais que ainda não conhecia. No

²⁷ Precisava cobrir essas partes, pois este bloquinho Trampo tinha ganho em um evento, e era material publicitário de uma das redes de TV aqui de Porto Alegre. Como haviam vários desses bloquinhos empilhados em cima da mesa de Trampo, fiquei curiosa e perguntei onde ele os havia ganho. Ele me explicou e perguntou se eu queria um. Como eu já estava com a idéia de fazer meu próprio caderno, aceitei.

Conjunto de Imagens 1, pode-se ver essa lógica sendo praticada na grafiteagem do muro da Escola Inácio Montanha: na **Imagem 5** percebe-se, no contexto da grafiteagem, alguns grafiteiros sentados em roda, conversando e utilizando os cadernos; na **Imagem 6** pode-se ver de maneira mais precisa o grafiteiro realizando no caderno o desenho da pintura que depois faria no muro; na **Imagem 7**, grafiteiros *assinam* em cadernos de seus pares — um dos cadernos, aliás, é meu; na **Imagem 8**, fotografia tirada por um dos grafiteiros²⁸ pode-se ver o grafiteiro assinando um caderno, enquanto eu (a antropóloga em campo) olho as *assinaturas* que haviam sido feitas em meu caderno.



2.2.2 Assinaturas, tags.

O que foi tratado até aqui abre a possibilidade de discutir um tema que foi para mim muito importante, ao longo dessa pesquisa: as assinaturas deixadas nos cadernos e nos espaços da cidade, ou melhor dizendo, esse modo que os praticantes de apropriações visuais em Porto Alegre têm de estabelecer a rede de

²⁸ Por isso a sua perspectiva foi mantida.

pertencimento. Em Porto Alegre, através das pessoas que acessei, entendi que é com as intervenções visuais nos cadernos e nos espaços da cidade que essas pessoas vão se reconhecendo e sendo reconhecidas com relação ao grupo. Essas intervenções visuais, ao tecer a pertença desses indivíduos ao grupo são chamadas por ele de *assinatura*, a marca que identifica o sujeito e pode ser literalmente uma assinatura do codinome desse sujeito ou pode ser uma imagem, que acaba sendo identificadora da ação de determinado sujeito nos espaços da cidade, é o *trabalho* de determinado autor. Exemplo do entendimento e da prática mais amplo do que sejam as assinaturas: o pássaro estilizado de Trampo, que assume distintas formas nos distintos espaços da cidade; mas os participantes do grupo reconhecem quem deixa essas marcas pela cidade, e o desAparecido de Leopold, que também produz o mesmo efeito de reconhecimento e pertença ao grupo. No início do processo de pesquisa isso já começava a se desenhar pra mim

03 de setembro de 2007

... dou-me conta de que práticas e expressões são comuns entre pichadores e grafiteiros: a utilização de cadernos para recolher a assinatura e os desenhos dos outros membros do grupo é prática fundamental nos dois grupos; assim como a prática de deixar a assinatura, conhecida pela gíria *tag*, nos trabalhos e pela cidade, como um identificador de si, o sujeito passa a ser conhecido e reconhecido por sua assinatura, seu *tag*. Girl, por exemplo, ao me apresentar um cara que estava no evento fazendo malabares, perguntou a ele: — O que tu assina? Ele respondeu que nada, não intervinha nas ruas. Nessa situação fica claro que a assinatura deixada pela cidade, ao invés do nome oficial, aquele que consta no registro de nascimento, passa a identificar .

Os pichadores de São Paulo, como pode ser visto na etnografia de Pereira (2005), fazem seus cadernos basicamente a partir do recolhimento das assinaturas. Em Porto Alegre, como pude ver, literalmente, os modos de deixar as *assinaturas* se diversificam. Nos cadernos de Rabello, que tem uma trajetória bastante associada à pichação na cidade, por exemplo, existe a mesma diversidade de intervenções visuais (assinaturas, adesivos, colagens, desenhos) que nos de Trampo, que significa sua trajetória a partir do graffiti. Mas, para além dessas pequenas diferenças, o que julgo importante aqui, na verdade, é assinalar essa identidade com relação aos modos de tecer a rede de pertencimento e sociabilidade entre grafiteiros e pichadores.

Faz parte da lógica compartilhada dos praticantes de apropriações visuais de Porto Alegre deixar suas assinaturas, seu *tag* pela cidade, da fachada do estabelecimento comercial à do hospital: essas marcas deixadas pela cidade vão gerando o espectro de ação e de possibilidade de reconhecimento desse praticante. Então, quanto mais marcas o sujeito deixa pela cidade, maior a possibilidade dele ter seu *trabalho* reconhecido. É o que entre os pixadores de São Paulo é chamado de *ibope*. (PEREIRA, 2005). Desse reconhecimento surgido a partir das intervenções visuais realizadas no espaço urbano, a rede de pertencimento e de troca entre essas pessoas vai tomando forma. Nas palavras de Trampo:

O mais legal disso tudo é esse intercâmbio, esse vínculo de amizade, essa rede que se formou. É muita gente que eu conheço que pinta. Quem pinta no Brasil inteiro, eu conheço. Se a gente não se conhece pessoalmente, a gente sabe... ele sabe que eu sou o Trampo, eu sei que ele é o Boleta²⁹. Tudo apelido. Isso que é muito louco. Todo mundo se conhece. Daí, quando a gente vai nos encontros, que a gente começa a conversar, se apresenta pelo nome, diz: "eu sou o Trampo". Quando um moleque pede uma assinatura, tu faz a assinatura, daí fodeu: "Bah! É tu que faz isso aí?"

Então, a assinatura deixada no caderno é reconhecida pelo *moleque*, porque antes esteve presente nos espaços da cidade, e Trampo mesmo antes de ser conhecido pessoalmente já é considerado como um integrante desse grupo. Leopold, por sua vez, com relação a essa rede diz:

Essa rede social que vai se criando e, de repente, essa rede é mundial, no mundo inteiro tem grafiteiro, tem cara pichando. É uma coisa que tá acontecendo agora quase no mundo inteiro, no Japão tem...

Assim, os autores então são conhecidos primeiro pelas marcas que vão sendo deixadas em distintos espaços do meio urbano. Depois, acaba-se, talvez, conhecendo pessoalmente o autor de determinada intervenção visual. A minha inserção em campo aconteceu dessa forma também. Graças ao meu caminhar e olhar a cidade, uma certa familiaridade com as intervenções visuais realizadas em Porto Alegre foi sendo adquirida e a mesma admiração de *moleque*, citada por Trampo acima, era expressada por mim, quando conhecia seus autores. Pertencer a essa rede tem como um dos requisitos, portanto, estar familiarizado com os autores,

²⁹ Grafiteiro/Pichador de São Paulo.

os praticantes de apropriações visuais e suas marcas deixadas pela cidade. Dito de forma simples, saber quem (o que é identificado pelo *tag*) faz o quê.

Uma pequena cena com Dion deixa um pouco mais claro essa idéia de *tag*

04 de agosto de 2007

Ele puxa a carteira de identidade do bolso e diz pra mim e pro Trampo: — *Olha o meu tag*. Estava ai referindo-se a assinatura na carteira de identidade e completa como que decepcionado: — *Uma letra bem normalzinha*.

Essa brincadeira feita por Dion ganha sentido a partir das concepções dos praticantes de apropriações visuais de que o *tag* é um nome, um identificador no grupo, assim como a carteira de identidade o é para o cidadão, mas o identificador do grupo tem que ser um outro nome relacionada a autoria, não pode ser *uma letra bem normalzinha*, legível ou facilmente decodificável.

Outra situação de campo:

25 de setembro de 2007

Eduardo falou que esse cara era, na verdade, o IAN, que após a polêmica que havia gerado por assinar o próprio nome (os guris me explicaram que todo mundo precisa ter um vulgo, um codinome), trocou para esse *tag*, esse vulgo, esse codinome, NULO.

Então, o *tag* é essa espécie de nome artístico, relativo à autoria das intervenções visuais no espaço urbano e que permite seja o autor reconhecido pelos seus pares. Fico me perguntando: seria essa uma estratégia que faculta, ao mesmo tempo, a proteção da identidade, dificultando a identificação do praticante de apropriação visual, e o reconhecimento pelos pares, o pertencimento ao grupo?

Uma das estratégias para deixar as *assinaturas* espalhadas pela cidade de forma numerosa, rápida e discreta é realizá-las anteriormente em um adesivo. Por exemplo, certa vez estava com alguns praticantes de apropriações visuais e íamos pegar o Trensurb; ao subir pela escada rolante, um deles grudou de forma muito rápida e discreta um de seus adesivos. Dessa forma, nas circulações pela cidade pode-se colar discretamente seu *tag* por distintos espaços, suportes da cidade, tais

como postes, paredes, lixeiras, paradas de ônibus, enfim... O sujeito, “na passada”, vai deixando sua *assinatura*.³⁰ Na **Imagem 9**, algumas das infinitas possibilidades de apropriações visuais que podem ser realizadas: em adesivos de campanha política, em adesivos de fitas cassete, em adesivos usados para indicar o preço dos produtos nos supermercados, em rótulos de xampu, enfim diversos elementos que circulam na cultura usados nesse contexto para outros fins.



2.3 Apropriações visuais nos cadernos e nos espaços da cidade

O material etnográfico permite perceber, então, um interferir e transformar, um apropriar-se visualmente de determinado suporte, tanto em se tratando da fabricação dos cadernos, como em relação aos espaços da cidade. Olhando-se os cadernos de Trampo e Rabello, por exemplo, é possível perceber que há uma apropriação da visualidade desses suportes (agendas antigas, catálogos de arte, livro de Termo de Registro de Inspeção) e a transformação desses em um dos

³⁰ Essa maneira de espalhar os *tags* pela cidade pode ser entendida como uma das táticas utilizada pelos praticantes de apropriações visuais em Porto Alegre. Tática, de acordo com De Certeau (1994), está relacionada à capacidade de “jogar com os acontecimentos para os transformar em ocasiões”. As táticas, de acordo com o autor, não assumem a forma de discursos, mas a inteligência envolvida nesse tipo de ação (prática) tem por forma “a própria decisão, ato e maneira de aproveitar a ocasião.” (DE CERTEAU, 1994: 47)

elementos indispensáveis para tecer a rede de pertencimento, sociabilidade e troca dessas pessoas: os cadernos.

A **Imagem 10**, retirada de um dos cadernos de Trampo, foi criada a partir de um catálogo de uma exposição do Atelier Livre, espaço da Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre. Trampo, em relação a essa imagem, me explica:

Eu gosto de reaproveitar catálogo de arte, que eu já vi. Alguns eu tenho repetido, mas eu gosto de reaproveitar, porque acabam indo fora mesmo. E aí eu faço isso; dou pros amigos pintar, a gente vai interagindo com os textos, vai fazendo umas colagens e vai indo...



Interessante notar a interação visual que é realizada: partes do texto original são destacadas com caneta, material de divulgação de uma exposição coletiva de graffiti é colada na parte inferior do lado direito da imagem e no lado esquerdo há uma figura desenhada que olha para o mapa de uma parte da cidade de Porto Alegre.

Exercício que reflete a realização de apropriações visuais, não só nos cadernos, mas também no espaço urbano. Trampo me conta sobre a **Imagem 11**, também uma página retirada de um de seus cadernos.

Aqui já preservou um pedaço do cara, e a mina já interagiu. Super bacana. Interagir com o que já tem. Na real, é o que acontece na rua também. Às vezes, a gente vai pintar em um muro e já tem uma textura, já tem um fundo na parede que prá mim é super bacana. Então, trabalhar com esses materiais prá mim é... Reaproveitando catálogo prá mim é, lembra bastante a coisa da rua, ficar pintando, sobrepondo em cima.



A página retirada do caderno do grafiteiro era originalmente o catálogo de uma exposição de artes plásticas. Catálogo que, por coincidência, eu tinha, **Imagem 12**. Comparando as duas imagens, podemos perceber a apropriação visual que Trampo e seus amigos praticaram nesse suporte.

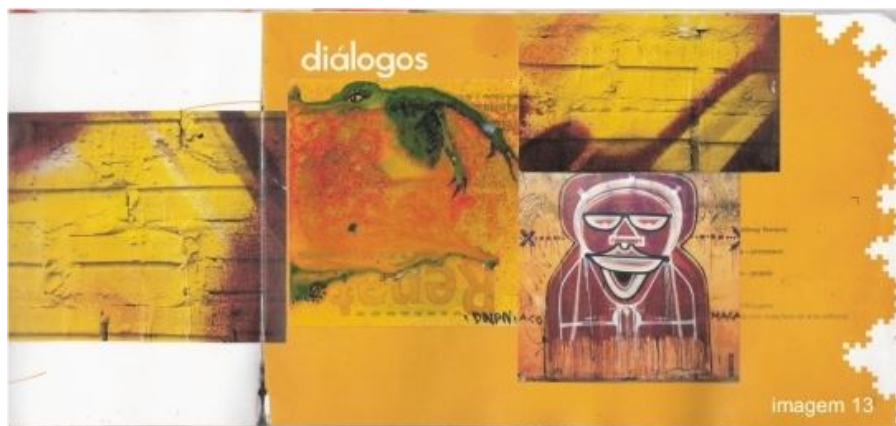


As práticas de compor coletivamente, apropriando-se do suporte dado, são bem ilustradas na **Imagem 13**. Trampo explica, com relação a essa imagem:

Aqui tem uma coisa interessante, também: diálogos. Daí, eu coleí o adesivo do Orelha que combinou aqui com o do Caboclo... a letra dele encaixou aqui, a cor, tudo se encaixou. Então, eu vou viajando nessa coisa, como um diálogo.

Interessante notar que, na página desse catálogo, estava escrita a palavra *diálogos*, sobre uma página amarela. O grafiteiro se aproveita disso para compor uma cena, na qual figuram os adesivos de dois amigos seus e, somado à colagem que realizou de uma imagem de uma parede de tijolos amarelados, parece recriar

um muro ou parede qualquer de alguma cidade. Importante, também, é ressaltar a dimensão de diálogo existente, tanto em relação à composição coletiva, como em relação às apropriações visuais que são realizadas nos suportes disponíveis, sejam eles catálogos de artes plásticas ou os espaços da cidade. Há uma dimensão de diálogo com a visualidade do espaço no qual será realizada a intervenção.



Para mim, isso se torna bastante evidente na **imagem 14**, na qual fotografei uma apropriação visual realizada em uma banca de revistas na Rua Lima e Silva. Nessa imagem podemos perceber que o praticante de apropriação visual, conhecido por borrão³¹, deixou seu *tag*, de modo muito harmônico com a visualidade da banca de revistas.



³¹ O nome a partir do qual o praticante é identificado está grafado com letra minúscula, pois é assim que ele *assina*.

03 de setembro de 2007

A minha aproximação de borrão foi engraçada. Ele estava lá, parado, sozinho e eu cheguei meio de sopetão e perguntei: foi tu quem escreveu borrão em uma banca de revista na Lima e Silva? A resposta ficou em suspenso, e eu completei: bah! Achei muito legal, muito bonito! Ele, como que relaxou, e disse: *foi*. Passado o susto, ele me explicou: *bah! Pensei que tu era dona da banca ou parente dos donos da banca, e ia querer que eu limpasse. Bah! Esse ano quase que não fiz nada na rua, e justamente a banca de revista...* Expliquei para ele que o havia visto na exposição do Trampo, na Mundo Arte Global, e nos dias seguintes havia visto a assinatura borrão na banca de revista, havia fotografado e ficara me perguntando se aquela ação havia sido realizada por ele. Depois das explicações, ele riu, eu também, e fiquei pensando que havia corrido o risco de ser confundida com a dona da banca ou com a polícia.

No **Conjunto de Imagens 2**, pode-se acompanhar uma apropriação visual realizada na grafiteagem do muro da Escola Inácio Montanha. Como não havia tintas de muitas cores, o grafiteiro não recobriu um detalhe da pintura anterior (**Imagem 15**), deixando-o (**Imagem 16**) para utilizar na pintura que realizaria. O resultado pode ser visto na **Imagem 17**.



2.4 Um uso mais democrático do espaço (visual) da cidade

Em um primeiro momento, eu entendia que os praticantes de apropriações visuais mantinham uma estreita relação com a cidade e seus espaços. Sim, isso é verdade. Mas a pesquisa de campo me permitiu compreender que o espaço que está em questão para essas pessoas não é a espacialidade da cidade, vista de um modo genérico e amplo, e sim o seu espaço visual. Entre os praticantes de apropriações visuais do espaço de Porto Alegre, há uma profunda relação com o espaço visual, com a visualidade da cidade. Foi a possibilidade de prestar atenção aos cadernos, conversar sobre eles e alguns acontecimentos de campo que me permitiram refinar meu entendimento sobre essa questão.

Trampo, por exemplo, está sempre atento às intervenções, marcas visuais que se fazem presentes no espaço da cidade. Além de prestar atenção a esses elementos do espaço urbano, ele os fotografa. Sem falar no fato de que compõe seus cadernos a partir de diversos elementos, tais como adesivos, retirados de vários espaços da cidade.

Eu, por exemplo, tenho... qualquer coisinha, o stencil ali do manifesto esse³², eu já fotografo, já entra na minha mente. Eu acho muito legal. Tem gente que não dá bola. Eu já vejo na hora. Um cartaz, uma coisinha que é diferente, eu já...

Em certa ocasião, eu e alguns praticantes de apropriações visuais caminhávamos, saindo de uma exposição no Museu do Trabalho e indo até a Cidade Baixa. Nesse percurso, Trampo ia fazendo vários comentários sobre distintos elementos visuais: a presença de azulejos azuis na fachada de um prédio na rua Andradas, os pavões esculpidos na frente de um prédio na altura da Praça da Alfândega, cartazes colados que foram realizados por uma artista, pinturas em uma parede feitas por um senhor, com o qual ele já havia conversado e que mora na escadaria que liga a rua Duque de Caxias à rua Avaí.

Em outra ocasião, quando Dion havia ido uns dias a São Paulo, na sua volta nos encontramos para conversar.

³² Trampo está se referindo a um stencil que surgiu nas ruas de Porto Alegre recentemente no qual está escrito: *olhe em volta, você está sendo enganado*. Como pode ser visto no **Conjunto de Imagens 2 (p. 30)** do capítulo 1.

21 de setembro de 2007

Dion mostrou-me muitas fotos feitas em São Paulo. Foi muito interessante olhar as fotos com ele, foi uma espécie de passeio pela cidade, através de graffitis e pichações. Ele me mostrou diversas apropriações visuais realizadas na cidade de São Paulo, relacionando cada uma a seu autor. Mostrou trabalhos seus também. Foi então um passeio pela cidade, através de graffitis, pichações e seus autores. Lógica de espacialização da cidade, lógica de relação da cidade: praticar apropriações visuais e perceber as já existentes, tecendo uma rede de pertencimento desse modo.

Além disso, nas fotos que ele me mostrou, havia um conjunto de fotos que diziam respeito não às apropriações visuais praticadas na cidade, mas a elementos da visualidade de São Paulo, tais como prédios, fachadas, detalhes de prédios importantes na cidade, flores, enfim... elementos visuais da cidade que lhe chamavam atenção.

Em uma das caminhadas-conversa com Dion:

04 de agosto de 2007

Disse que estava louco para pintar na rua aqui em Porto Alegre. Mostrou-me um prédio com a parte mais alta branca que se destacava na paisagem, que era visível ao longe e comentou que *estava de olho* naquele prédio, há dias. Adoraria fazer um desenho, ou deixar a *assinatura* lá. Também achei que aquele espaço desejado por ele realmente se destacava na paisagem e com alguma intervenção visual lá, se destacaria ainda mais. Antes disso, ele havia me falado que todo grafiteiro-pichador estava interessado em *colocar sua arte em um lugar onde todo mundo passa todo dia*. Em seguida explicou, que o que os caras queriam era *ibope*.

Fiquei pensando se, para além da questão do *ibope*³³, da visibilidade, isso que ele colocou de um jeito muito simples, mas também muito preciso, fala da relação dessas pessoas com a cidade. Talvez eles queiram imprimir alguma novidade, alguma diferença justamente nesse espaço-tempo: a cidade de todo dia, naturalizada em nossas existências, palco privilegiado da agência desses atores sociais.

³³ Normalmente isso que é chamado de *ibope*, expressão usual entre os pixadores de São Paulo (PEREIRA, 2005) e que se difundiu entre os outros praticantes de apropriações visuais, pode ser traduzida como desejo de visibilidade e reconhecimento. Em muitas situações, acaba sendo traduzida como uma necessidade fútil de exibicionismo, uma necessidade de *querer aparecer*. Nessa perspectiva etnográfica, mediante o vivido em campo, no entanto, *ibope* é entendido como uma necessidade legítima de reconhecimento e visibilidade entre os pares e com relação aos outros atores sociais.

Ademais, é preciso considerar quais seriam as outras possibilidades para jovens das classes populares — com raras possibilidades de acesso a uma educação formal em artes plásticas³⁴ e de inserção em museus e galerias — de mostrar sua *arte*, seu *trabalho*.

Os praticantes de apropriações visuais do espaço urbano colocam, então, em primeiro plano o espaço visual da cidade, e suas práticas dialogam, questionam, geram tensionamento com a visualidade da cidade. Nas palavras de Trampo

Essa coisa de intervir na rua, não é só pichador. Tem muita gente intervindo na rua. É o carinho do Jesus Breve Voltará³⁵, é muita coisa... é a colagem de cartaz do cara que vende escuta e câmara prá detetive. É um monte de gente intervindo na rua. Eles apontam só pros pichador, mas, na verdade, é muita gente riscando.³⁶ Em período eleitoral é nojento: os caras colam por tudo adesivo.

O graffiti, a pichação, essas coisas vai muito... vai contra o que tá bonitinho. Tá certinho, tá bonitinho, o cara vai lá e bota uma assinaturinha prá quebrar isso aí. A gurizada vai muito nesse clima. Parte do argumento da minha história é em função da propaganda. Se a propaganda tá aí, eu também tô. Se a propaganda vende cigarro, vende bebida e vende coisa pra jogar a embalagem no chão, eu vou continuar riscando parede, vou riscar o chão, vou riscar tudo. Porque na verdade esse tipo de arte não causa mal nenhum pro meio ambiente. Vai só causar um transtorno estético pra cidade, mas não vai entupir bueiro.

Voltemos ao nosso recurso didático primeiro, os cadernos. No canto direito da **Imagem 18**, retirada de um dos cadernos de Trampo, pode-se ler: controle do uso do espaço visual da cidade.

³⁴ A maioria das pessoas que acessei são autodidatas em seus aprendizados de desenho, pintura. O espaço mais formal de aprendizagem das habilidades que as apropriações visuais requerem são as oficinas de graffiti.

³⁵ Essa é uma intervenção visual presente na cidade há bastante tempo, geralmente consiste em uma placa pregada em algum espaço da cidade, na qual está escrito: Jesus Breve Voltará. Não se sabe quem é o responsável por essa ação.

³⁶ *Riscar, pintar* como já foi explicitado anteriormente são expressões utilizadas para falar de intervenções visuais, entendidas de forma ampla, para além de fronteiras entre graffiti e pichação.



Os praticantes de apropriações visuais estão colocando em questão justamente os usos, direitos e poderes com relação à visualidade do espaço urbano. Quem determina seus usos e suas ocupações? Quem determina suas formas e suas cores? Quem determina seus autores e seus conteúdos? Ou nas sábias palavras de Leopold:

As pichações são uma tipografia, então cada um cria um tag, cada um cria uma coisa. E esse é o lado democrático, também, porque cada um tem a possibilidade de participar, de criar. É por isso que pega também.

Essa é a nossa proposta, nós tamo criando um mundo paralelo. Já que esse daqui tá meio que ocupado... Não tem espaço prá todo mundo. A briga é pelo espaço, pelo espaço visual. Mas o espaço visual é de todo mundo. Não pode... Acho que se imperar uma cor só, vai ficar estranho, vai ser uma anomalia.

Na **Imagem 19**, a partir da apropriação de imagens existentes em um catálogo de arte, a visualidade de um espaço urbano é reinventada, através da pintura, do desenho, da colagem, da fotografia; assinaturas são “deixadas” na fachada de um velho prédio. Trampo exercita em seus cadernos a apropriação visual do espaço e a composição coletiva em uma cidade fictícia, reinventando sua visualidade.



imagem 19

O medo, o medo tem que censurar para criar
A parceria da pedra com a vidraça
Do elefante com a graça, com a taça
A parceria da bala de canhão, canhão, canhão
Com a bolinha de sabão

(Tom Zé, Sem saia, Sem cera, censura)

3 Dos sentidos da arte: fronteiras e trânsitos entre pichação, graffiti, publicidade e artes plásticas

3.1 Fronteiras móveis entre graffiti e pichação

*Grafiteiro também tem seu lado cretino,
uma hora fala uma coisa, outra hora fala outra.
Leopold*

Com relação a esse modo de me situar em campo, interessada mais nas semelhanças entre graffiti e pichação do que nas suas diferenças, os pesquisados mostraram-se receptivos, concordavam com tal modo de olhar para essas práticas e geralmente teciam comentários que corroboravam minha perspectiva, reafirmando as semelhanças entre graffiti e pichação, dizendo coisas do tipo: *mas é a mesma coisa; não tem como separar graffiti e pichação; o graffiti vem da pichação.*

Por outro lado, concomitantemente a discursos e práticas que apontavam para identidade entre essas práticas, pude perceber discursos que demarcavam clara fronteira entre graffiti e pichação. Leopold, por exemplo, em muitos momentos foi categórico: enquanto o graffiti seria uma prática estética, artística, exigindo o domínio de certas técnicas, a pichação seria praticada por *maloqueiros*³⁷ e que só poderia ser considerada arte no sentido de ser um código, uma certa linguagem dominada por algumas pessoas, por alguns pares. Há aí a tentativa de validar o graffiti, a partir da desqualificação da pichação. Ele constrói as diferenças, a partir de juízos de valor, entre bom e mau, e transforma as diferenças entre graffiti e pichação em assimetrias — a mesma estratégia utilizada pelo poder público e pela

³⁷ 1. Denominação comum a rapazinhos que andam pelas ruas, sujos e descalços, de ordinário em grupo, pedindo dinheiro emprestado, praticando pequenos furtos, etc. [Alguns deles pernoitam em esconderijos feitos na areia da praia, denominados *maloca*. Sin. (no RS e RJ): pivete]; 2. Indivíduo maltrapilho ou mal-educado. 3. Aquele que vive em maloca; salteador, bandido (AURÉLIO, 1975 apud PEREIRA, 2005). Entre os praticantes de apropriações visuais de Porto Alegre essa é uma gíria usada, normalmente, para se autodefinir e definir os pares. Leopold, inclusive, autodefiniu-se certa vez como *tri maloqueiro*. Nessa fala, no entanto, com relação aos pichadores essa expressão assume conotação pejorativa, tal como é utilizada de forma usual entre outros atores sociais.

mídia. O mesmo sujeito que em outra situação me explicou: *graffiti e pichação é a mesma coisa, o graffiti vem da pichação. Eu considero meu stencil do DesAparecido uma pichação.*

Discursos diferentes em contextos diferentes, discursos que podiam parecer opostos. Na análise escrita é um pouco mais fácil dar conta disso, mas em campo, juro que em certos momentos eu achei que eles estavam tentando me “pregar uma peça” ou queriam me enlouquecer... Tive que ir construindo, a partir da vivência de campo e da reflexão, um entendimento capaz de olhar através da aparente contradição, ir além da simples identidade ou da categórica oposição, para defender que entre graffiti e pichação existem fronteiras móveis.

Uma das narrativas ouvida em campo de que mais gosto, por deixar muito clara a mobilidade das fronteiras entre essas práticas, é a de que certa vez houve um evento de grafiteagem autorizado e bastante divulgado na mídia em Porto Alegre. Grafiteiros renomados e reconhecidos, daqui e de outros lugares, foram convidados para participar. Um pichador, no entanto, foi proibido de participar da grafiteagem, de *pintar* pela produção do evento, mesmo desejando participar e ter sido convidado pelos pares, justamente por ser reconhecido na cidade pelas inúmeras pichações que realizou. À noite, no entanto, os grafiteiros deram livre acesso a esse pichador. Ele pode então, mesmo que isso tenha se mantido em sigilo, participar dessa grafiteagem autorizada e divulgada na cidade. Houve aqui a apropriação visual ilegal mesmo em um espaço autorizado, graças a uma rede de pertencimento e sociabilidade que extrapola definições estanques do que seja graffiti e pichação.

A partir das semelhanças e das diferenças entre essas práticas, seus praticantes, de forma contextual, vão traçando fronteiras — às vezes porosas, às vezes com um contorno bem definido. Assim, essa etnografia torna possível evidenciar alguns contornos possíveis da móvel fronteira entre graffiti e pichação, traçados cotidianamente pelos sujeitos que acessei em campo.

Trampo me contou que, certa vez, conhecidos seus estavam pichando e foram pegos pela polícia. Um deles disse então para o policial: *tu não ouviu falar de*

mim? Sou o Trampo, e estou grafitando esse muro, porque tava pichado, e eu queria deixá-lo mais bonito. Cabe lembrar que essa situação aconteceu em um contexto de campanha contra a pichação em Porto Alegre. Campanha essa baseada, em parte, por uma suposta supremacia estética e moral do graffiti com relação à pichação.

Esse deslizar do graffiti para a pichação e vice-versa, através de fronteiras móveis, parece estar associada à audiência, a quem é o interlocutor para o qual o praticante de apropriação visual está endereçando seu discurso: a mídia, o poder público, a polícia, futuros contratantes, pesquisadores...

Dion, em duas situações deixou essa questão bastante clara. Uma delas, aquela caminhada-conversa que realizei em sua companhia no dia em que nos conhecemos, referida anteriormente e na qual ele explicita: *é, a gente diz que é artista, que é designer, quando não conhece muito bem a pessoa. A gente não quer chocar a pessoa. Mas eu gosto mesmo de vandalizar, eu sou rebelde.* Em outra conversa, perguntei a ele como ele se definia, já que no momento de minha pesquisa de campo estava igualmente envolvido com graffiti, pichação, além de trabalhar como designer gráfico. Ele disse que se definia como pichador ³⁸ e completou: *é, mas se eu falo toda a verdade, não vão aceitar a minha pessoa.* Nesse ponto Dion deixa claro elementos que também estão presentes entre os praticantes de apropriações visuais: o prazer de transgredir regras, seja mediante a intervenção visual em espaço não autorizado ou a invasão de propriedades, seja no risco de confronto com a polícia — que, entre as pessoas que acessei, convivem com as intenções de obter trabalho remunerado e reconhecimento.

Nesse sentido, além das fronteiras entre essas práticas serem mobilizadas de acordo com a audiência, percebi em campo que os contornos que elas podem assumir estão relacionadas também a poder sobreviver das atividades relacionadas ao graffiti, ao desejo de profissionalização desses praticantes de apropriações visuais, como pontuado no capítulo 1.

³⁸ Dion, aliás, tem uma longa trajetória com pichação em São Paulo. Ele conta que começou bastante cedo, fazia uns dez anos que estava envolvido com *essa história de rua*, agora tinha 27 anos, mas já estava há muito tempo envolvido nisso. *Tinha vandalizado* muito naquela cidade. Embora sua família não aprovasse, ele tinha pichado muito em São Paulo.

Trampo, hábil em transitar entre essas práticas e mobilizar distintos traçados para as fronteiras entre elas, já na primeira conversa sobre a minha pesquisa de campo, no verão de 2006, deixou bastante claro: não poderia ser fichado pela polícia, ou responder a algum processo judicial em função das apropriações visuais, pois obtinha dinheiro para sobreviver através de atividades relacionadas ao graffiti. Sua imagem, então, em um contexto da cidade de combate à pichação, não poderia ser associada a essa prática. Em agosto de 2007, momento no qual nossa relação havia se estreitado em função da pesquisa de campo, ele me esclareceu um pouco mais essa questão ou, talvez, eu a tenha entendido de forma mais clara. Ele me explicou que há um lado positivo na distinção entre graffiti e pichação. Era essa diferenciação que possibilitava, por exemplo, a grafiteagem de um castelo na Escócia pela dupla de grafiteiros, Os Gêmeos³⁹. Meu entendimento foi de que, mediante a identidade de grafiteiro, diferenciada da de pichador, era possível gerar trabalho remunerado e reconhecimento.

Torna-se importante lembrar, como foi dito no capítulo 1, que para os praticantes de apropriações visuais, tanto a ação ilegal não remunerada, quanto a ação legal remunerada são consideradas *trabalho*. A grafiteira Girl certa vez, quando eu falei que tinha interesse nos trânsitos entre ocupação ilegal e legal do espaço urbano, me disse que *todo mundo tem um trabalho institucionalizado, mas também tem um trabalho mais raiz*. Esse último tipo de trabalho corresponde à ação ilegal. É preciso, no entanto, esclarecer alguns elementos com relação ao *trabalho*, conforme é significado pelos praticantes de apropriações visuais: as condições de trabalho, digamos assim. Há a possibilidade de ação ilegal e de ação legalizada (a legalidade aqui é definida pelo fato de ser um espaço autorizado, pelos donos ou pelo poder público, para a intervenção visual). Nem toda a ação legalizada é remunerada, entretanto. Na maior parte das vezes, aliás, o pagamento, quando acontece, se dá na forma dos materiais (tintas spray) para a realização da *pintura*.

³⁹ Essa grafiteagem aconteceu em meados de junho de 2007. Os Gêmeos são referência para muitas das pessoas que acessei, por sua capacidade de transitar entre o legal e o ilegal. Fazem muita coisa de forma não autorizada sem se expor na cidade de São Paulo e em outras também, inclusive em Porto Alegre, como Trampo me contou. Nas palavras de Dion, *deixam muita coisa no gelo*. Existe, inclusive, uma tinta spray alemã, que tem uma das cores intitulada “os Gêmeos”. O nome da tinta é Molotowartist e há em seu rótulo a seguinte indicação: *use cans for Art, not for vandalism!*

Atuar de forma autorizada, legalizada, no entanto, pode gerar possibilidades futuras de trabalho remunerado. Por exemplo, Bina, uma das participantes da grafiteagem do muro da escola Inácio Montanha, me explicou que a *pintura* desse muro era já uma tradição e, como a *pintura* já estava velha, acharam que ela precisava ser renovada. Falou também que a *pintura* de muro como esses, embora não remunerada, mas realizada em locais nos quais circulava bastante gente, podia ser uma forma de divulgação do *trabalho*, uma forma de conseguir outros *trabalhos*. Em outro momento da pesquisa, conversávamos, eu e Rabello, sobre o fato de que alguns lugares em Porto Alegre são bastante apropriados visualmente e, nesse ponto da conversa, eu comentava especificamente sobre a rua Vasco da Gama na altura da rua Dr. Barros Cassal. Ele, então, me deu o mesmo tipo de motivo que Bina para a ação em locais com bastante visibilidade na cidade, contribuindo para a compreensão mais alargada do que seja *ibope*.

6 de maio de 2007

Eu comentei com ele que esse era um espaço bem, e antes que eu acabasse de falar, ele completou: *bem disputado*. Eu disse, então: é alguns espaços aqui em Porto Alegre são assim, tipo a Perimetral⁴⁰. Por que é assim? Ele explicou: *São pop, estão nas avenidas. E no meu ponto de vista, é importante estar na avenida, porque daí teu trabalho é visto e daí ele pode sair da rua, pode render trabalho. Na minha perspectiva isso é interessante.*

Entre os praticantes de apropriações visuais que acessei, é bastante comum conseguir trabalho remunerado também em atividades relacionadas à publicidade.

⁴⁰ Como é conhecida a Avenida Loureiro da Silva.

3.2 Graffiti, pichação e publicidade: fronteiras permeáveis?

No início de minha pesquisa de campo em 2006, dois fatos concomitantes me intrigavam: de um lado o acirramento do discurso antipichação na cidade e, de outro, o envolvimento dos praticantes de apropriações visuais em atividades relacionadas à publicidade. Há, por exemplo, a campanha publicitária da rádio Atlântida FM ⁴¹, que foi executada por grafiteiros de Porto Alegre e que possibilitou ver na cidade outdoors, carros e outros veículos de divulgação dessa rádio com desenhos desses praticantes de apropriações visuais.

Durante muito tempo essa era, para mim, uma contradição meio indigesta (e aqui se pode ver os preconceitos da pesquisadora) que me colocava diante de mais um paradoxo, tal como as relações entre graffiti e pichação. Parafraseando Elias (2000), esses eram fenômenos que escapavam pelas malhas de minhas redes conceituais. E, para mim, como de certa forma já foi dito, foi pensar a partir das noções (imagens) de fluxos, trânsitos, atravessamentos de fronteiras entre graffiti, pichação, publicidade, artes plásticas que me permitiu transformar esses aparentes paradoxos em elementos para a compreensão de algumas questões que estão em jogo para os praticantes de apropriações do espaço visual de Porto Alegre.

Diversas formas de relação com a publicidade eram vivenciadas pelos praticantes de apropriações visuais que acessei, como, por exemplo, vender desenhos próprios para campanhas publicitárias: Trampo vendeu para a campanha publicitária de uma universidade particular localizada na grande Porto Alegre, e True vendeu desenhos para a agência de publicidade responsável pela campanha da Coca-Cola. Além disso, é comum eles trabalharem em agências de publicidade ou em fábricas de artigos de roupas e esportes (skate, surf) para o público jovem em uma atividade que eles chamam de designer gráfico (a criação de logotipos e desenhos para determinadas marcas). Quando pedi o email de JP, ele me deu todo orgulhoso seu cartão que diz: *Mídia alternativa — street art, ilustrações, Graffiti, Decoração*. Há aí um híbrido de possibilidades de atuação.

⁴¹ Rádio com público jovem, do grupo de comunicação RBS.

True era uma das pessoas que mantinha relações estreitas com a publicidade. Depois de eu perguntar sobre essa relação, ele me contou que havia começado com a publicidade através de sua namorada, que trabalhava em uma agência de publicidade composta por jovens que queriam contar com um tipo de linguagem também mais jovem. Perguntei como ele se apresentava nas agências. Ele respondeu que como True, que às vezes dizia seu nome, mas as pessoas das agências queriam chamá-lo de True, já que ele estava trabalhando ali por ser conhecido por seu trabalho na rua ⁴². Perguntei-lhe se havia visto na MTV a propaganda do refrigerante Sprite, na qual um cara e uma guria pintavam uma geladeira, utilizando a técnica do stencil. Ele disse que sim, e lembrou que esse refrigerante também é da Coca-Cola ⁴³. E que não devem ser pessoas conhecidas, renomadas no meio, pois geralmente os produtores pegam pessoas menos conhecidas, na verdade conhecidas localmente, pois assim não sai muito caro.

Na pequena narrativa presente em meu diário de campo e relativa à trajetória de Dion é possível começar a discutir de maneira mais concreta os trânsitos possíveis entre graffiti/pichação e publicidade.

21 de setembro de 2007

Em São Paulo, Dion trabalhava em uma loja de roupas e acessórios para skate e surf, no setor de trocas. Ia de loja em loja, fazendo as trocas dos produtos. Não gostava muito do trabalho, mas esse trabalho possibilitava que ele se deslocasse muito pela cidade, fosse para diversos locais da cidade. Nesse deslocamento pela cidade, nesses *rolês* ⁴⁴ ele aproveitava para ir percebendo *os picos* ⁴⁵ da cidade que poderia pintar em outros momentos. Disse que essa era uma diferença muito grande entre Porto Alegre e São Paulo, a questão do trabalho: se em São Paulo, ele era *peão*, aqui ele podia *ser artista*. Ele estava se referindo às possibilidades de trabalho que encontrara em São Paulo e as que encontrara aqui: em São Paulo trabalhou em diversas coisas, foi office-boy, trabalhou na loja de skate Wear e aqui estava trabalhando com designer gráfico, criando logotipos e estampas para roupas e produtos no computador, atividade essa que se utilizava da linguagem (de elementos, de capacidades) do graffiti e da pichação.

⁴² Ao longo de 2006, era muito freqüente a assinatura TRUE em distintos lugares de Porto Alegre.

⁴³ Ele vendeu um de seus desenhos para a Coca-Cola.

⁴⁴ Gíria para as circulações na cidade, utilizada pelos pixadores de São Paulo. (PEREIRA, 2005).

⁴⁵ Locais interessantes para serem pixados. (PEREIRA, 2005)

Então, aqui em Porto Alegre ele experimentava, graças às relações entre apropriações visuais do espaço urbano e a publicidade, uma possibilidade de inserção no mercado de trabalho que lhe possibilitava experimentar-se como *artista*, alguém que trabalha na criação gráfica. Foi a partir dessa posição (*artista, designer*) que ele se apresentou para mim. Mas o modo como ele descreve esse trabalho relacionado à publicidade não é muito animador.

21 de setembro de 2007

Falou de seu trabalho: fazia o designer gráfico de uma marca de surf, fazia logotipos, estampas para roupas e algumas vezes as estampas que iriam para as pranchas. Não gostava de surf, mas fazer o quê, precisa *trampar*. Disse que seu trabalho era bem repetitivo, normalmente era manipular fontes do computador, *nada de mais*.

No momento de nossa conversa, Dion, tinha dois empregos, um em Esteio, outro na Zona norte de Porto Alegre, nos quais realizava o mesmo tipo de atividade.

Assim, o que foi descrito parece apontar para uma espécie de permeabilidade seletiva da fronteira que permite um trânsito desses praticantes entre as práticas de apropriações do espaço urbano e o “universo” da publicidade, mediante a utilização diferenciada de suas capacidades, talentos desenvolvidos em certa linguagem visual. No primeiro caso, colocam seu trabalho a serviço de uma atividade vista como transgressão; no segundo, ele é remunerado pelo mercado da publicidade (mesmo que seja do modo mais barato possível), gerando certa expectativa de inserção e reconhecimento.

Outro ponto que chama a minha atenção no tocante à relação entre graffiti/pichação e publicidade: se, por um lado, os praticantes de apropriações visuais são acusados de transgredirem as normas oficiais de ocupação do espaço visual, por outro, a possibilidade de inserção que o mercado publicitário oferece a essas pessoas revela o jogo que o sistema oficial e hegemônico pode fazer com relação a essas mesmas práticas.

Nesse sentido, as próximas imagens são bastante ilustrativas. **Na imagem 1**, pode-se ver a espécie de deboche que praticantes de apropriações visuais fazem com a logomarca de uma loja de cosméticos em Porto Alegre⁴⁶. **Na imagem 2**, pode-se ver a utilização publicitária que se fez da linguagem das apropriações visuais no designer dessa caixa, para cobrir um maço de cigarros que reproduz uma parede coberta por stencil. Havia também a caixa que reproduzia um espaço coberto de adesivos com *tags*, outra com graffiti...



imagem 1



imagem 2

Um outro bom exemplo da apropriação das práticas de graffiti/pichação pela publicidade é uma das ações que Dion pretendia realizar em Porto Alegre: uma pintura ilegal em algum lugar da cidade, a pedido do dono de uma loja de skate wear. O seu contratante pagaria as tintas para a *pintura* da logomarca das roupas e havia a promessa de que essa mesma marca lançaria uma calça com o seu nome. Eduardo⁴⁷ me explicou que esse tipo de ação se chama marketing de guerrilha e,

⁴⁶ Abaixo da logomarca O Boticário, pichadores porto-alegrenses assinam A Dupla, sua espécie de logomarca.

⁴⁷ Eduardo não tem realizado apropriações visuais não autorizadas, desde que foi preso e responde a processo por uma *pintura* em local autorizado. Segundo ele, essa situação paradoxal foi gerada no seguinte contexto: a Guarda Municipal abordou-o e a outros companheiros na *pintura* do muro, chamando-os de *vagabundos*. Eles não estavam com a autorização para grafitar nesse local (o papel estava com os outros participantes da grafiteagem). Um dos grafiteiros ficou muito ofendido por ter sido chamado de *vagabundo* e começou a discutir com o guarda municipal. O resultado foi que os grafiteiros ficaram várias horas detidos no Palácio da Polícia e agora respondem a um processo em função de Crime ambiental (um dos enquadres legais para pichar e grafitar, os outros são dano e dano qualificado). Segundo Eduardo, a Brigada Militar havia passado por ali momentos antes, conversado com eles e não houve qualquer problema. Ele tem ocupado uma

segundo ele, a proposta da publicidade e do graffiti/pichação é a mesma: deixar sua marca. A diferença é que a publicidade tem dinheiro, e o graffiti/pichação, não. Com relação a essa afirmação eu a percebo como estratégica no sentido de diminuir as diferenças em termos de legitimidade, de status entre as duas atividades.

3.3 Graffiti/Pichação e Artes Plásticas: uma situação na qual as fronteiras são relativamente bem definidas.

A discussão a ser realizada neste ponto terá como elemento etnográfico a participação de um grupo de praticantes de apropriações visuais de Porto Alegre em uma exposição de artes plásticas, intitulada **Essa Poa é Boa**, que ocupou a antiga fábrica da Renner no DC Navegantes e que ocorreu de forma paralela a última Bienal do Mercosul ⁴⁸: *um mutirão de 224 artistas, divididos em 12 projetos coletivos* ⁴⁹.

O Coletivo formado pelos praticantes de apropriações visuais se chamava *Urbanóides*. Cada coletivo tinha um artista âncora, responsável por sua constituição, organização e a mediação com relação aos organizadores do evento. O âncora dos Urbanóides era o Trampo, que constituiu um grupo bastante heterogêneo: Gabi (estudante de jornalismo da UFRGS, que trabalhava no Santander Cultural ⁵⁰, responsável pelo projeto que garantiu o acesso do grupo ao evento), Eduardo (ocupando uma posição de produção), Nina (também formada em jornalismo, reconhecida por sua atuação nas ruas, já realizou exposições no Rio de Janeiro e em São Paulo, não vincula no entanto sua atuação ao graffiti/pichação, mas a street art), Plim (estudante de artes plásticas na UFRGS e publicidade na PUC, praticante de apropriações visuais), Lídhia (ligada ao graffiti/pichação, significa sua atuação como arte de rua, estuda gravura) e Jamaikah (não se considera grafiteira, embora

posição de produtor de eventos relacionados ao graffiti, como poderá ser visto na discussão entre graffiti/pichação e artes plásticas.

⁴⁸ De acordo com o Eduardo, **O Essa PoA é Boa** surge da iniciativa de artistas gaúchos com longa trajetória e renome nas artes plásticas no Rio Grande do Sul que não foram convidados para a Bienal do Mercosul

⁴⁹ De acordo com o convite de abertura da exposição.

⁵⁰ Espaço cultural de Porto Alegre, nos quais acontecem atividades relacionadas ao cinema, música e artes plásticas. Aliás, é um importante espaço do circuito de artes plásticas em Porto Alegre, sendo um dos lugares de exposição da Bienal do Mercosul

realize apropriações visuais no espaço urbano), AME e Caveira (dois integrantes de um coletivo de grafiteiros chamado Sistema de Informação Melhorada, o SIM), Marquito e Felipe (integrantes do coletivo Porta Aberta) e Henri (responsável pela filmagem). Interessante observar que Trampo reuniu pessoas ligadas à publicidade, artes plásticas e graffiti/pichação, pessoas que tinham uma relação próxima às apropriações visuais do espaço urbano, mas também com outros pertencimentos⁵¹.

Foi junto a esse coletivo e sua atuação na **Essa PoA é Boa** que recolhi elementos para refletir sobre algumas das relações possíveis entre artes plásticas e graffiti/pichação, sobre o tipo de fronteiras que podem ser traçadas entre esses tipos distintos de arte. Esse foi um momento de pesquisa de campo bastante intenso (agosto de 2007). Pude acompanhar o início da inserção, estar presente em alguns momentos da atuação do grupo na montagem no espaço de exposição, conversar com os distintos membros desse grupo, escutar distintas versões sobre essa inserção, estar com eles no dia da abertura da exposição. E, depois disso, estar junto na gravação de uma matéria que sairia no Programa Radar da TVE, na qual eles falaram sobre o processo de criação naquele espaço.

Um elemento a ser considerado nessa análise, entretanto, é de que não pude acompanhar esse processo como um todo, apesar de ter sempre deixado claro meu interesse e disponibilidade. Em algumas situações minha presença foi claramente não permitida: por exemplo, quando as meninas estavam realizando a costura, o patchwork na *casinha*⁵². Eu as consultei sobre a possibilidade de minha presença nesse período e, dias depois, elas disseram que preferiam que eu não estivesse ali; preferiam que eu as acompanhasse quando *pintassem* na rua, situação na qual tinham maior domínio sobre a ação a ser realizada. Em outras ocasiões não pude

⁵¹ Com o tempo foi ficando mais claro pra mim, ao longo do processo de atuação no **Essa Poa é Boa**, o que era, de um modo mais preciso, os Urbanóides, graças às explicações de Trampo e de Eduardo. De acordo com eles, o Urbanóides é um coletivo, constituído a partir um núcleo fixo, constituído de três elementos (Trampo, Eduardo e Gabi), que tem por intenção (função) aglutinar pessoas, de acordo com os trabalhos (ações) a serem realizados. Eduardo me explicou que como eles *conheciam todo mundo*, podiam chamar pessoas diferentes para trabalhos diferentes. Pode-se depreender disso que eles selecionaram para essa exposição pessoas com o perfil que julgavam estratégico para essa ação. O Urbanóides está associado ao propósito de Trampo e Eduardo de montar uma produtora cultural, relacionada a ações/eventos de graffiti, de Street Art.

⁵² Era a sede, o “quartel general” digamos assim, dos Urbanóides. Essa casa foi alugada para ser a sede da produtora que Trampo e Eduardo idealizavam montar, localizada na rua Lopo Gonçalves quase esquina com a rua João Alfredo.

participar porque os Urbanóides mudavam seus planos, e eu não ficava sabendo e acabava indo ao “lugar certo, na hora errada ou ao lugar errado na hora certa”. Certa vez, eles falaram que iriam iniciar o processo de montagem no DC em um sábado à tarde. Cheguei lá e não havia ninguém; liguei para o Trampo, então, e ele me disse que talvez aparecessem lá mais tarde. A questão para mim, é importante que fique claro, não foi a negativa por alguns integrantes do grupo com relação a minha inserção (nada mais legítimo!), nem a mudanças no “cronograma” de um coletivo que o pesquisador não fica sabendo (afinal, somos nós que devemos seguir os ritmos de nossos pesquisados e não o contrário), mas houve nesse período uma ambivalência do grupo com relação à minha presença.

Além disso, havia também a dificuldade de compassar meu ritmo ao deles, pois lhes era difícil compassarem seus próprios ritmos. Havia uma cisão entre meninos (Trampo e Eduardo) e meninas (Lídia, Plim, Jamaikah e Nina), que imprimia uma diferença nos tempos e nas ações a serem desenvolvidas no espaço expositivo: era-me difícil então, como pesquisadora, conseguir me inserir também em função dessa cisão. Foi um momento difícil da pesquisa de campo. Estar junto deles em diversas situações exigiu de mim disponibilidade para “levar bolo” de meus pesquisados e um constante exercício de perseverança apesar do desencontro com os tempos (desejos) do “outro”.

Essa minha vivência em campo me deixou com uma impressão estranha, não muito consciente, com relação ao processo dos Urbanóides no DC Navegantes: o modo tenso como estava acontecendo minha inserção em campo, não falava das tensões relativas à inserção desses praticantes de apropriações visuais no contexto do **Essa PoA é Boa?** Por exemplo, Trampo, na primeira vez em que comentou sobre essa exposição, estava empolgado, mas poucos dias depois sua fala passou a ser lacônica, respondia estritamente o perguntado e da forma menos comprometedor possível. Apesar dessas dificuldades, no entanto, fui me inserindo na medida do possível, e acompanhando a participação dessas pessoas nesse evento.

3.3.1 Graffiti e pichação são



Uma das primeiras coisas que fiquei sabendo, porque perguntei, foi que o grupo, além de não receber nenhum dinheiro pela atuação nessa exposição, não teria nenhum patrocínio para a atuação naquele espaço. Trampo, aliás, quando perguntei de maneira mais direta se eles iam receber dinheiro para participar da exposição, me disse que não queria falar sobre isso, pois ficaria irritado. De acordo com Eduardo, demonstrando mais tranquilidade para falar sobre o assunto, os artistas/produtores que organizavam a exposição disseram, em um primeiro momento, que teria dinheiro proveniente de um patrocínio, só que o patrocínio não saiu, e eles estavam *correndo muito pra poder ocupar, sem grana, o espaço*⁵³ que lhes foi destinado.

Alguns dias depois, estava conversando com algumas integrantes desse grupo, que me contaram: *queriam pintar* na rua nas imediações do DC Navegantes. Acharam, então, uma parede *toda de tijolos à vista, os donos tinham tirado todo o reboco, e o Eduardo havia pedido para os donos liberação do espaço*. Só que as suas *pinturas, suas bonequinhas* (que podem ser vistas nas **Imagens 3 e 4**) *causaram a maior polêmica*. Segundo minhas interlocutoras, *os artistas*, modo como se referiam aos outros artistas organizadores e participantes do evento, *ficaram falando que eles eram drogados, que iam usar o dinheiro das fichas, das tintas para comprar crack, referindo-se aos Urbanóides*⁵⁴. Uma das meninas comentou: *a gente*

⁵³ Cada coletivo era responsável pela ocupação de um espaço específico dentro do espaço da exposição.

⁵⁴ Os Urbanóides receberam vales-transporte para ônibus e passagens para o Trensurb como auxílio para sua participação na exposição.

pensa que artista é tudo maluco, mas, na verdade, os artistas são muito conservadores.



Um pouco depois, Trampo chegou na *casinha*, onde eu estava com as *meninas*, e acompanhou-me até a parada de ônibus. No caminho, no entanto, paramos na sorveteria Jóia (rua República esquina rua José do Patrocínio) e conversamos sobre os acontecimentos lá no DC Navegantes. Ele disse que a *pintura* realizada pelas *meninas* foi o que causou toda a emoção da parada. Estava bastante chateado com a situação toda. Estava ressentido da reação dos outros artistas com relação à ação das meninas e com relação à presença dos Urbanóides lá no DC, já que, segundo ele, estava circulando entre os *artistas* a imagem dos grafiteiros como drogados. A artista, que era uma das principais organizadoras do evento, ligou pra ele e disse que não queria que ele e seus *amigos* participassem da exposição, mas depois voltou atrás. Trampo tampouco estava satisfeito com a falta de dinheiro para a realização da intervenção no espaço destinado aos Urbanóides, enquanto, segundo ele, os outros artistas que tinham projetos caros estavam recebendo dinheiro. Referiu-se aos outros artistas como *burgueses*: *chegam de carrão, fazem um pouquinho de Xilogravura e vão embora*. Interessante observar que nessa situação *artista* não deixa de assumir uma conotação genérica e pejorativa, na qual os Urbanóides não se incluem.

No blog do **Essa PoA é Boa**, há um registro sobre esse dia, intitulado *Engano: os Urbanóides se "enganaram" no espaço, agora precisam retirar suas lindas pinturas, porque o dono prefere os tijolos recém recuperados*. Nos comentários relativos a essa postagem, é possível perceber elementos importantes quanto à posição assumida no evento pelos praticantes de apropriações visuais, que nos ajudam a compreender certas relações possíveis entre graffiti, pichação e artes plásticas. A partir do registro, são postados dez comentários no blog, que dão forma a um debate/ embate sobre graffiti, pichação e legitimidade artística da ação dos Urbanóides, o que é arte e o que não é. Começa com o seguinte comentário feito por alguém que se identifica como Anônimo:

Sugiro que eles sejam filmados e fotografados na ação da "limpeza", e recebam alguma medida sócio-educativa. Ao invés de aproveitar o espaço oferecido, fizeram uma molecagem, mais uma destas que deixam a cidade feia e suja.

O que chama a minha atenção nesse trecho é que a ação dos Urbanóides é tratada nesse comentário da mesma forma que a pichação é tratada pelo poder público e pela mídia: um ato que suja a cidade e que deve ser punido e corrigido por uma medida sócio - educativa. Nesse comentário, pode-se ver uma identidade absoluta entre graffiti e pichação, quando a última é considerada da forma mais pejorativa possível. Terá sido essa equiparação entre graffiti e pichação um dos elementos que incomodou os Urbanóides e deixou os contornos das fronteiras claros? Os Urbanóides não eram *artistas*, mas *moleques que sujavam a cidade*. Claro, esse é apenas o começo, mas um começo significativo. Interessante que inicialmente o blog mostrava duas fotos do grupo que realizou a *pintura*, mas depois que uma das integrantes do grupo de praticantes de apropriações visuais disse, em um dos comentários no blog, que sua imagem estava sendo exposta na Internet sem autorização, as fotos foram trocadas por imagens das *pinturas* realizadas.

Um dos pontos importantes da discussão virtual é se os Urbanóides haviam conseguido liberação ou não para a intervenção visual naquele prédio próximo ao espaço expositivo. Sobre a liberação do espaço, em um primeiro momento, as *meninas* disseram que sim, mas outros integrantes do grupo disseram que não. No blog, uma das integrantes do Urbanóides, diz que a pintura havia sido realizada em espaço autorizado, tanto que foram acompanhadas pelos funcionários do DC

durante toda a ação, assim como haviam utilizado duas escadas e uma cadeira emprestadas, o que provaria que elas não tinham por intenção realizar *um ato inconseqüente*. Uma das artistas organizadoras do evento replica, no entanto, argumentando virtualmente que os funcionários não haviam acompanhado o processo, e as escadas foram emprestadas, mas não foi dito para o que elas serviriam, e, como os Urbanóides já haviam assumido um lugar dentro do espaço expositivo, tinham direito a uma escada. Meu entendimento é que a *pintura* foi realizada sem autorização e que os Urbanóides jogaram, como fazem usualmente, com essa questão.

Jogaram, no entanto, de forma menos hábil do que fazem em outras situações? Fico me perguntando, por exemplo: se Trampo, que domina o código que possibilita os trânsitos entre ação ilegal/legal, e que, como já foi dito, não quer sua imagem associada à pichação, à ação ilegal, pois isso inviabilizaria suas inserções em atividades remuneradas, teria realizado alguma ação ilegal nesses moldes? Teria usado escadas e cadeiras do DC Navegantes e do evento Essa Poa é Boa em uma ação ilegal, comprometendo diretamente a organização da exposição com possíveis desdobramentos ou conseqüências, até mesmo legais, dessa ação? Realizaria essa ação durante o dia ou em horário em que houvesse considerável fluxo de pessoas no local, como fizeram as *meninas*?

Apesar de todas as lacunas em minha compreensão, considero a *pintura* realizada pelas *meninas* um dispositivo capaz de acionar uma fronteira bem definida entre graffiti (pichação) e artes plásticas. A questão fundamental aqui parece ter sido as intervenções visuais (apropriações) em uma propriedade privada sem autorização. Na discussão virtual realizada no blog, é dito por uma das artistas organizadoras do evento que grafiteiro só é artista quando realiza *arte pública em muros cedidos*⁵⁵. É bem possível que os Urbanóides, interessados no reconhecimento como iguais naquele espaço expositivo (provavelmente desejassem ser considerados artistas também naquele espaço e não só nas ruas por seus pares), mediante a realização da apropriação visual em espaço não autorizado,

⁵⁵ Fragmento de um dos comentários do blog, definindo a atuação dos Gêmeos. É importante lembrar que essa dupla de grafiteiros é referência entre os praticantes de apropriações visuais justamente pela capacidade que demonstram em transitar entre as ações em espaços autorizados (legalidade) e espaços não autorizados (ilegalidade).

angariaram, entretanto, ser considerados *moleques* que *sujam* a cidade e *devem ser educados*. Aqui as diferenças de classe, de formação, de posição no mundo são transformadas em assimetrias (ABU-LUGHOD, 1991; GEERTZ, 2001) e, nesse contexto, artes plásticas torna-se mais legítima e hierarquicamente superior. Trampo comentou algumas vezes que eles eram tratados como *peão*, que certa vez alguns participantes da exposição acharam que um dos grafiteiros era marceneiro, porque estava construindo a rampa de skate que fazia parte da obra *Esculturas Skataveis*⁵⁶.

Entre os Urbanóides era possível perceber os efeitos desses acontecimentos. Entre as dificuldades mais referidas pelo grupo estavam: a intervenção visual em um espaço que não era rua e não tinha paredes; a falta de dinheiro para comprar tinta spray; a convivência nesse ambiente onde parecia haver uma fronteira bem definida entre artes plásticas e as práticas de apropriações visuais do espaço urbano.

Eles criaram, então, algumas estratégias para o desafio que se tornara a ocupação daquele espaço expositivo: trabalharam preferencialmente à noite, para não se encontrar com aquele *povinho*, modo como Trampo referiu-se aos outros artistas; realizaram as obras a partir de materiais recolhidos nas ruas, trocaram a pintura pela costura, enfim... Enfim, utilizaram as técnicas, a linguagem que eles dominavam naquele outro tipo de espaço, que não era a rua.

3.3.2 Apropriação Urbanóide⁵⁷

Esse coletivo de artistas ocupou o espaço que lhe foi destinado com as seguintes obras, que podem ser vistas no **Conjunto de Imagens 1: Imagem 5** (obra realizada por Caveira e Ame, chamada de *o totem*), **Imagem 6** (o *patchwork*, realizado pelas meninas); **Imagem 7** (a *maloca*, obra de autoria de Trampo, com a

⁵⁶ Obra realizada no espaço destinado à galeria Adesivo, que ficava, inclusive, ao lado do espaço cedido aos Urbanóides.

⁵⁷ No dia em que estivemos no DC Navegantes, para a gravação do Programa Radar, Trampo me disse que tinham resolvido chamar a obra dos Urbanóides na Essa PoA é Boa de *Apropriação Urbanóide*.

ajuda de Eduardo e Henri); e a **Imagem 8** (o *móBILE*, de autoria de Marquito e Felipe, composto de meninos de rua e de fuscas pendurados no entorno da *maloca*).



Na entrevista realizada com todos os integrantes, diante de suas obras, para a gravação do Programa Radar da TVE, Trampo falou que ali eles haviam experimentado outras formas, outras técnicas, outras linguagens, mas também colocaram naquele espaço *ícones do trabalho de rua*. Nina, por sua vez, disse que a linguagem utilizada ali era distinta da utilizada na rua. O *trabalho* que se realiza nas ruas é específico para as ruas. Eu havia percebido no dia da abertura da exposição que eles haviam ocupado aquele espaço mediante a utilização de elementos da estética das apropriações visuais do espaço urbano e, nesse momento, em que os integrantes do grupo falaram para a gravação do programa de TV, pude confirmar minhas percepções.

Destaco alguns elementos para análise e discussão aqui. A primeira coisa que chamou minha atenção foi a obra de maior tamanho que ocupa o centro, digamos assim do espaço Urbanóide: *a maloca, a casinha* (**imagem 7 do Conjunto de Imagens 1**), como eles chamavam essa obra, construída a partir de material que encontraram em uma casa abandonada perto ali do DC Navegantes, e que foi cedido a eles pela moradora do lugar. Eram os restos de uma casa que havia pegado fogo, que foi dado pela dona do terreno para eles. Outros elementos, encontrados na rua ajudaram a dar forma à casa e ao seu entorno, como pode ser visto no **Conjunto de Imagens 2**, que pode ser visto a seguir. Por exemplo, próximo da *maloca* em um dos pilares, transformado em uma espécie de poste, foram colocados inúmeros elementos da visualidade urbana, quase todos relativos a uma publicidade informal, que pode ser vista, normalmente, em postes, fachadas e outros espaços urbanos (**Imagem 9**). Trampo contou que havia retirado aquelas placas da rua e tinha, inclusive, alterado o que estava escrito em uma das placas, mediante uma apropriação visual, fazendo aparecer a palavra art (**Imagem 10**).

conjunto de imagens 2



Imagem 9



Imagem 10



Imagem 11



Imagem 12

Outro elemento da intervenção Urbanóide que me chamou atenção foi um elemento mínimo, mas para mim muito significativo. Em um dos objetos que eles colocaram próximo à casinha, Trampo repousou um pedaço de uma página de jornal, no qual havia uma matéria sobre graffiti e pichação intitulada “pode ou não grafitar?” (**Imagem 11**). Além disso, os Urbanóides possibilitaram a grafitação de uma tela⁵⁸, durante a abertura da exposição, que foi realizada por Dion e Cello (**imagem 12**). As tintas que sobraram, após a grafitação, foram divididas entre os dois realizadores da *pintura* da tela, como tradicionalmente se faz entre os praticantes de apropriações visuais do espaço urbano.

3.3.3 Estética periférica

Ainda na gravação do Programa Radar: Trampo falou da utilização de uma *estética periférica*, representada pela maloca, decorada pela Plim. Houve a intenção desde o início por parte do grupo de que aquela fosse uma *maloca chique*. Havia aí o interesse de mostrar que a maloca podia ser chique internamente, que a estética periférica tem seu glamour e sua beleza? Ou o que estava em questão era “preencher o interior da maloca” com elementos de uma outra estética mais legítima naquele espaço?

Caveira e AME, que realizaram o *totem* (**imagem 5 do Conjunto de Imagens 1** na página 91), disseram que era importante demonstrar que *quem faz arte de rua não é bandido, marginal, mas são*, como eles, *guris bons*. Eduardo seguiu na mesma linha discursiva: a participação dos Urbanóides ali servia para mostrar que eles eram *capazes* de estar naquele espaço, não eram *maloqueiros*. Falou isso estando sentado dentro da *maloca*.

No caminho até o DC nesse dia, Trampo me perguntou se eu conhecia a Martha Cooper. Disse que não, perguntei quem era. Ele me diz, então: *uma antropóloga, fotógrafa, muito boa, que aparece no filme Wild Style e que a galera*

⁵⁸ Essa tela foi guardada para isso durante todo o período de montagem da exposição, período de aproximadamente um mês.

gosta muito do trabalho dela. Ela estava junto com eles na invasão das linhas de trem. Trampo refere-se à ação ilegal nos trens dos grafiteiros/pichadores nova iorquinos. Na verdade, Martha Cooper não é antropóloga e sim, jornalista e é uma das pessoas relacionadas à inserção de pichadores/grafiteiros nas galerias de arte em Nova Iorque. O filme citado por Trampo narra justamente esse trânsito entre as ações ilegais (a pintura clandestina nas linhas de trem) e as legalizadas (pinturas coletivas em espaços autorizados, os murais, e a exposição em galerias de arte).

Trampo andava de mau humor nesse período, perguntei se ele estava chateado com o processo no DC Navegantes. Ele me disse que, na verdade, não queria ter usado o espaço dentro do espaço de exposição, queria ter atuado em algum espaço na rua, na comunidade. A idéia inicial havia sido essa. Agora, como eles haviam conseguido umas tintas, iam pintar alguma parede da comunidade. Tinham que achá-la e *negociá-la*⁵⁹. Sugeri que talvez uma parede de uma fábrica, aquela era uma região industrial da cidade. Ele respondeu que não estavam interessados, pois teriam que negociar com os donos das empresas a temática a ser pintada. Não queria mais que ter negociar, *queria fazer um trabalho bem livre agora.*

Os acontecimentos no DC Navegantes e seus desdobramentos apontariam para uma tentativa de inserção no espaço (ao mesmo tempo material e simbólico) das artes plásticas, mediante a utilização de elementos da estética e dos valores hegemônicos, como, por exemplo, “ser chique” e ser “bom moço”? Poderia dizer que sim, e ter uma compreensão rala, ao invés de densa (GEERTZ,1989), politicamente perigosa, tal como a que se tem correntemente sobre a questão do *ibope*: eles simplesmente querem “aparecer” e ter visibilidade, eles são exibicionistas, querem se inserir no sistema e pronto. Como relativizar as percepções correntes relativas aos praticantes de apropriações visuais sem descrevê-los unicamente a partir dos valores hegemônicos, mas mediante os jogos que praticam com relação a esses valores? Como falar de graffiti/pichação sem ter como referência o sistema formal de artes plásticas, sem dizer que o sonho do pichadore/grafiteiro é ser um artista reconhecido nos moldes de um artista plástico que vivenciou um processo de educação formal nesse sentido?

⁵⁹ Trampo está se referindo á obtenção de autorização para *pintar* tal espaço.

A possibilidade para pensar a inserção dos Urbanóides na exposição **Essa PoA é Boa**, para além de uma simples tentativa de equiparação com os artistas plásticos, é pensar cultura (arte) popular como não subordinada à alta cultura (belas artes) Vale aqui lembrar elementos do debate travado com Bourdieu pelo pesquisador norte-americano Shusterman (1991):

[...] talvez o maior problema na defesa estética da arte popular seja a inclinação do discurso intelectual de apropriar-se do termo “estética” como exclusividade da alta arte e do estilo sofisticado, como se a própria noção de estética popular fosse quase uma contradição de termos (SHUSTERMAN, 1991:50).

Shusterman (1991), opondo-se a essa perspectiva corrente, defende a existência de uma estética popular que não seja vista como empobrecida, dominada e negativa. Suas críticas dirigem-se principalmente a Bourdieu:

O exemplo mais chocante deste lamentável preconceito é Pierre Bourdieu, que exhibe rigorosamente a economia oculta e os interesses velados da chamada estética desinteressada da alta cultura, mas que, nem por isso, deixa de ficar encantado demais pelo mito que ele próprio desmistifica para reconhecer a existência de qualquer estética popular legítima. Ele insiste em referir-se a esta noção somente com intimidadoras citações de desaprovação e acentua várias vezes que a chamada “estética popular” não passa de “um contraste ou ponto de referência negativo” do qual qualquer estética legítima deve se distanciar para adquirir legitimidade. (SHUSTERMAN, 1991:50/51).

É preciso, então, recuperar o valor em si da cultura (arte) popular: sua riqueza, sua autonomia com relação à alta cultura (arte), sua positividade, seus jogos... para compreender que os Urbanóides, a partir de suas regras e valores (sua visualidade) se apropriaram visualmente do espaço expositivo no DC Navegantes. A perspectiva de autonomia das práticas de apropriações visuais com relação às artes plásticas fica bastante clara na fala de Leopold: *a maioria da gurizada quer ser grafiteiro, não quer ser artista plástico... A gurizada do povão, eles querem fazer desenho, grafite. Aquela coisa de tá na rua. Isso atrai mais, porque é mais verdadeira.* Por outro lado, não é possível deixar de perceber uma clara ambivalência dos Urbanóides em sua ação na exposição **Essa PoA é Boa**: à sua expectativa frustrada de inserção como “artistas iguais aos outros artistas” que integravam o evento, eles tentam provar seu valor também a partir de valores hegemônicos: *a maloca que é chique por dentro; eles não são bandidos, marginais, maloqueiros, são guris bons.*

Essas aventuras narradas, que ao mesmo tempo produzem geografias de ações e derivam para os lugares comuns de uma ordem, não constituem somente um suplemento aos enunciados pedestres e as retóricas caminhatórias. Não se contentam em deslocá-los e transpô-los para o campo da linguagem. De fato, organizam as caminhadas, fazem as viagens, antes ou enquanto os pés as executam.

De Certeau, A invenção do Cotidiano.

Onde o mapa demarca, o relato faz uma travessia.⁶⁰

Essa etnografia propôs a compreensão de certo “modo de olhar” e de se relacionar com o espaço da cidade. Ao recusar certa fronteira pré-estabelecida entre graffiti e pichação (forjada mediante a suposta supremacia estética e moral do primeiro com relação à segunda), abre o foco às inúmeras intervenções visuais presentes em Porto Alegre, assim como aos distintos trânsitos entre seus realizadores. A partir dessa posição em campo, graffiti/pichação são considerados práticas de apropriações visuais do espaço urbano e seus realizadores passam a ser considerados praticantes da cidade (DE CERTEAU, 1994). A proposta (desafio) então foi, apoiada na pesquisa de campo, descrever outras relações e fronteiras possíveis, assim como os trânsitos realizáveis por seus praticantes entre essas práticas.

Além da posição em campo da pesquisadora, essa etnografia teve seus eixos analíticos construídos a partir da percepção da posição dos sujeitos acessados no “cenário” das apropriações visuais em Porto Alegre: em sua maioria homens, provenientes de bairros periféricos da cidade, de classes populares, com algum tipo de inserção nos projetos da Prefeitura Municipal de Porto Alegre relativos ao graffiti, mas com habilidades desenvolvidas com relação ao desenho e a pintura principalmente de forma autodidata, sem passar por espaços formais de educação artística. Tais habilidades desenvolvidas a partir de sua trajetória nas apropriações visuais do espaço urbano são utilizadas em atividades remuneráveis e capazes de gerar reconhecimento — a intenção de profissionalização — convivendo, no entanto, com o *trabalho* e a *arte*, geralmente não autorizados e não remunerados, realizados nos espaços da cidade e que tecem sua rede de pertencimento e sociabilidade,.

⁶⁰ Michel de Certeau, A invenção do cotidiano.

Posição no espaço social que se faz ponto de vista (BOURDIE, 2005)- a partir do qual foram realizadas as descrições e interpretações aqui presentes. Esse texto resulta, portanto, em uma discussão acerca dessas práticas “por sobre o ombro” de determinados sujeitos que as levam a efeito em Porto Alegre. Nesse ponto, cabe ressaltar a especificidade do fazer etnográfico com relação à produção de conhecimento: de acordo com Fonseca (2005), a etnografia, que toma como ponto de partida alguns indivíduos, suas sensibilidades e experiências cotidianas, ou seja, a dimensão micro da vida social, deve levar a generalizações, fazendo relações entre os diversos nexos entre o local e global. Para isso, os dados da pesquisa etnográfica devem ser analisados e reconstruídos “do chão para cima”, isto é, a partir da experiência da pesquisa.

Nessa direção, minha experiência na realização desta etnografia, com suas delícias e dificuldades, me faz conceber o fazer etnográfico dotado de uma exatidão, tal como a descrita por Ítalo Calvino: “a precisão para os antigos egípcios era simbolizada por uma pluma que servia de peso num dos pratos da balança em que se pesava as almas”. (CALVINO, 1990:71). A sutileza de uma pluma que faz toda a diferença, o estar junto com o outro capaz de gerar interpretações e generalizações sobre a vida social: esse modo de pensar alicerçado na variedade do mundo (GEERTZ, 2005).

Desse modo, foi possível caminhar e olhar a cidade de Porto Alegre em companhia dos praticantes de apropriações visuais (às vezes simbolicamente, às vezes literalmente), mediante a compreensão da visualidade (BAXANDALL, 1991), de um certo sentido de beleza (GEERTZ,1999) compartilhados por essas pessoas. Aqui os cadernos, criados pelos praticantes de apropriações visuais, tornam-se elementos indispensáveis na descrição e interpretação etnográficas: “espaços” de aprendizado, treino e estabelecimento da rede de pertencimento dos praticantes, permitem à pesquisadora aprender sobre essas regras e se inserir de modo mais fluído em campo. A partir dos cadernos, “fica mais fácil ir para a *rua*” e compreender: o que está em questão para esses atores sociais não é o espaço urbano concebido de modo amplo e genérico, mas sim o seu espaço visual; as práticas de apropriações visuais do espaço urbano dialogam, mas também questionam e tensionam a visualidade “oficial” presente no meio urbano, gerando mediante, muitas

vezes, a ações ilegais e transgressoras, a possibilidade de um uso mais democrático do espaço visual da cidade.

As relações entre os praticantes de apropriações visuais podem ser vistas nas relações estabelecidas com o espaço visual da cidade, nas apropriações visuais praticadas no meio urbano: a composição coletiva, os *atropelos*, a rede de pertencimento sendo tecida pelos *tags* espalhados, que depois vão se fazer presentes nos cadernos. A pertença ao grupo, portanto, está imbricada, é dependente das relações estabelecidas com o espaço visual da cidade. Desse modo, as apropriações visuais são aquele tipo de atividade que torna visíveis certas idéias, rompendo a dicotomia entre estética e cultura: determinadas realidades estéticas ou noções de belo “fazem sentido porque se relacionam com uma sensibilidade que elas mesmas ajudam a criar” e a tornar visível (GEERTZ, 1999, p.152).

Ao abandonar a oposição estanque entre graffiti e pichação, foi possível também estabelecer certos contornos das fronteiras entre graffiti, pichação, publicidade e artes plásticas, e acompanhar alguns dos trânsitos possíveis dos praticantes destas atividades, sem deixar de apontar a tensão gerada pela intenção de profissionalização dos sujeitos acessados, a ser equacionada com as práticas de apropriações visuais ilegais do espaço urbano. Interessante que Trampo e Leopold fizeram, em distintos momentos da pesquisa de campo, referência ao filme *Wild Style*, no qual um pichador conhecido como ZORRO, pouco a pouco, mas não sem dilemas e sofrimento, acaba abandonando a atividade ilegal e se transformando em grafiteiro, o que, no filme, lhe permite outro tipo de pertença social e econômica. Poderia ser vista nessa narrativa a operação de criar fronteiras distintivas entre graffiti e pichação, sendo o primeiro a possibilidade de jovens de periferia experimentarem outra possibilidade de inserção social e econômica? Acredito que sim. Mas, como já disse, as coisas sempre são um pouco mais complexas.

Em Porto Alegre, os praticantes que acessei não abandonam a atividade ilegal e concomitantemente realizam atividades legalizadas e remuneradas, utilizando-se dos mesmos talentos e capacidades. Essa ambivalência de posições, materializada nos trânsitos possíveis entre “universos” distintos, é o que tornou

minha estada em campo um tanto difícil e angustiante, assim como análise do último capítulo dessa narrativa. Essa tensão entre a ação autorizada e não autorizada, de acordo com minha compreensão, fica evidente na inserção dos Urbanóides no **Essa Poa é Boa**. Ali, não se faz possível o jogo a partir da ação ilegal, não se pode, por recursos discursivos ou táticos, diminuir seu impacto, sua autoria ou seu estatuto, ele se evidencia. A fronteira torna-se nítida e o trânsito entre ser praticante de apropriações visuais e ser artista, nos “moldes oficiais”, não se dá de forma fluída, o fluxo fica obstruído.

Apesar das fronteiras serem móveis, permeáveis ou um pouco mais definidas e da existência dos trânsitos descritos nessa etnografia, os praticantes de apropriações visuais que acessei, a pesar de todo os malabarismos que realizam em termos discursivos e práticos, em raros momentos conseguem sobreviver dos trabalhos remunerados. Aqui as questões de classe e de formação tornam-se relevantes. Talvez daí o esforço de Trampo para a criação de uma mentalidade na qual graffiti seja uma atividade remunerável e o de Leopold com relação ao reconhecimento.

Por outro lado, desta etnografia resultam também lacunas, perguntas e algumas indicações, talvez, de pontos que poderiam ser aprofundados. Considero que assumi o risco de acompanhar os fluxos e os trânsitos realizados por meus pesquisados, não poderia deixar de fazê-lo, mas minha sensação interna é de que, como pesquisadora, apenas tangenciei questões muito importantes que aparecem na discussão do último capítulo. Talvez fosse importante conseguir olhar o filme *Wild Style* como metáfora de uma “trajetória” experimentada cotidianamente pelos praticantes de apropriações visuais que acessei: os percursos entre ações ilegais (não autorizadas) e ações legais remuneradas e suas vicissitudes.

Se voltasse a campo nesse momento, meu investimento seria justamente nessa “zona de tensão”, na qual coexistem a ação autorizada e a não autorizada, a transgressão e o desejo de inserção social, econômica, o ser *maloqueiro* e o ser *guri bom*. Sem, entretanto, tomar os valores hegemônicos como as únicas referências, sem minimizar as desigualdades sociais e econômicas, as assimetrias, assim como os êxitos e os fracassos desses praticantes no seu jogo e na sua

transgressão cotidiana com relação à visualidade “oficial” do meio urbano, reafirmando a positividade da cultura (arte) popular.

Assim, esta etnografia, juntamente com as lacunas e perguntas que produz, propõe uma espécie de “desvio de olhar” com relação a grafiteiros/pichadores em Porto Alegre, para além de categorias maniqueístas e estanques: são atores sociais capazes de recuperar a cidade como espaço praticado (De Certeau, 1994), através das distintas relações que estabelecem com a visualidade do meio urbano.

Referências

- ABU-LUGHOD, Lila. Writing against culture. In: FOX, Richard (Org.). **Recapturing anthropology: working in the present**. Santa Fe, New Mexico: School of American Research Press, 1991.
- ALMEIDA, K. M. P. de. Por uma semântica profunda: arte, cultura e história no pensamento de Franz Boas. In.: **Revista Mana** n. 4(2): 7 – 34, 1998.
- ANDREOLI, S.G. **Grafismos urbanos: Composições, olhares, conversações**. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-graduação em Psicologia Social e Institucional, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.
- ANDREOLI, G. Notas sobre a nebulosa, marcas na areia (os grafismos urbanos Porto Alegrenses). In: REGO, N; MOLL,J; AIGNER, C (Orgs). **Saberes e práticas na construção de sujeitos e espaços sociais**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2006.
- BACHELARD, G. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BAGNARIOL, P; BARROSO, F; VIANA, M. L; PORTELA, P. **Guia Ilustrado de Graffiti e Quadrinhos**. Belo Horizonte: fapi, 2004.
- BAXANDALL, M. **O olhar renascente – Pintura e experiência social na Itália da Renascença**. São Paulo, Ed. Paz e Terra, 1991.
- BOURDIEU, P. **As regras da arte**. São Paulo, Cia das Letras, 1996.
- BOURDIEU, P. **Razões práticas: Sobre a Teoria da Ação**. São Paulo: Papiurus, 2005.
- CALDEIRA, T. **Uma incursão pelo lado ‘não respeitável’ da pesquisa de campo**. Ciências Sociais Hoje, 1. Trabalho e cultura no Brasil. Recife, Brasília, CNPq ANPOCS, 1981.
- CALVINO, I. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.
- CALVINO, I. Seis propostas para o próximo milênio. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMPOS, M.C.M. **Grafite: Traço, raptó, impacto**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1989.

- CLARK, T. J.. **O pintor da vida moderna**. São Paulo, Cia das Letras, 2004.
- DA MATTA, R. O ofício do etnólogo ou como ter anthropological . In: Nunes, Edson de Oliveira (org). **A aventura sociológica: objetividade, paixão, improviso e método na pesquisa social**. Rio de Janeiro, Zahar, 1978.
- DE CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- ELIAS, N. **Mozart: Sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar editora, 1995.
- ELIAS, Norbert. **Os estabelecidos e os outsiders**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- FONSECA, C. Classe e a recusa etnográfica (**La Clase y su Recusación Etnográfica**). Etnografías contemporáneas (Buenos Aires). ano1(1): 117-138. Buenos Aires), 2005.
- GEERTZ, C. Uma descrição densa: por uma Teoria Interpretativa da Cultura. In: GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- GEERTZ, C. "Negara, o Estado teatro no século XIX". Rio de Janeiro, DIFEL, 1991
- GEERTZ, C. **O Saber Local – novos ensaios em antropologia interpretativa**. Petrópolis, Editora Vozes, 1999
- GEERTZ, C. **Nova luz sobre a antropologia**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2001.
- GEERTZ, C. **Obras e Vidas: O antropólogo como autor**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.
- GITAHY, C. **O que é graffiti**. São Paulo, Brasiliense, 1999.
- GUATARRI, F. As três ecologias. Campinas, SP: Papyrus, 1990.
- MALINOVSKI, B. **Argonautas do Pacífico Ocidental**. São Paulo, Abril Cultural, Pensadores, Atica, 1976.
- PESSANHA, J.A.G. Bachelard e Monet: o olho e a mão. In: **O Olhar**. São Paulo: Cia das Letras, 2000.
- PEIRANO, M. **A teoria vivida: e outros ensaios em antropologia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ED,. 2006
- PEIRANO, M. **A favor da etnografia**. Rio de Janeiro: Editora Relume Dumará, 1995a.
- PEREIRA, A. B. **De rolê pela cidade: os pixadores em São Paulo**. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

- ROCHA, A. L. C. Antropologia das formas sensíveis: entre o visível e o invisível, a floração dos símbolos. In: **Horizontes Antropológicos**. Antropologia Visual, Ano 1, Vol 2, 1995.
- RAMOS, C. M. A. **Grafite, pichação & cia**. São Paulo: Annablume, 1994.
- SCHUSTERMAN, R. Forma e funk. In: **Cadernos de Antropologia**. Cotidiano e Gênero. Cláudia Fonseca (org). N° 3, 1993.
- VELHO, G. Observando o familiar. In: Nunes, Edson de Oliveira (org). **A aventura sociológica: objetividade, paixão, improviso e método na pesquisa social**. Rio de Janeiro, Zahar, 1978.
- VELHO, G e K. Kuchnir (orgs). **Pesquisas urbanas: desafios do trabalho antropológico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

Matérias de Jornal

- AMORIM, F. **Pichador vai parar no Presídio Central**. Zero Hora, Porto Alegre, 14 junho. 2007. Geral. p. 36
- DIÁRIO GAÚCHO. **Grafiteiros fazem sua arte no Morro da Cruz**. Porto Alegre, 28 abril. 2006. Bairro Partenon.
- NIECKEL, B. **Disque-pichação provoca detenção de cinco garotos**. Zero Hora, Porto Alegre, 12 maio. 2007. Pelo Rio Grande. p. 38

Artigos on-line

- MAGNANI, J. C. M. **De Perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana**. Núcleo de Antropologia Urbana da USP- NAU. Disponível em <<http://www.n-a-u.org/DEPERTOEDEDENTRO.html>> acessado em 22/09/2007.