



REVISTA
DE
CULTURA
VISUAL

Quem sujou as mãos de tinta? Estética, gesto e matéria em intervenções artísticas urbanas

José Luís Abalos Júnior

Resumo:

Este trabalho apresenta alguns elementos da pesquisa que venho realizando no meu doutoramento que terá como tema as intervenções artísticas urbanas. Primeiramente reflito sobre questões metodológicas do que denomino de “etnografia das gestualidades”. Em que sentido uma abordagem que leve em conta a imaginação e o gesto pode contribuir para os estudos sobre cidade, imagem e arte urbana? A etnografia tem muito a contribuir para tais estudos quando demonstra uma versão particular e cotidiana de como as intervenções urbanas estão sendo imaginadas e operacionalizadas no dia a dia de artistas urbanos. Refletindo sobre duas trajetórias de artistas urbanos formados na cidade de Porto Alegre, sul do Brasil, relaciono-as com ideias advindas de uma fenomenologia da experiência e da teoria imaginário. Concluo que a ideia de construção de um “trajeto antropológico do imaginário”, suscitada por Gilbert Durand, é uma boa ferramenta para pesquisas sobre o tema da arte urbana que busquem dialogar com conceitos como estética, gesto e matéria.

Palavras-chave: Cidade, Etnografia de Rua, Imaginário, Arte Urbana, Narrativas Visuais

Abstract:

This work presents some elements of the research that I have been doing in my PhD that will have as its theme the urban artistic interventions. First I figure out methodological questions of what I call "gestural ethnography". What are the contributions to the city, image and urban art studies of an approach that takes into account the imagination and the gesture? Ethnography has much to contribute to such studies when it demonstrates a particular and everyday version of how urban interventions are being imagined and operationalized in the daily lives of urban artists. Thinking over two trajectories of urban artists formed in the city of Porto Alegre, southern Brazil, I relate them to ideas derived from a phenomenology of experience and imaginary theory. I conclude that Gilbert Durand's idea of constructing an "anthropological path of the imaginary" is a good tool for research on the subject of urban art that seeks to dialogue with concepts such as aesthetics, gesture and matter.

Keywords: City, Street Ethnography, Imaginary, Urban Art, Visual Narratives



*Quanto mais a matéria é, em aparência, positiva e
sólida, mais sutil e laborioso é o trabalho da
imaginação*

Charles Baudelaire, *Curiosités Esthétiques*

Pixações. *Graffitis*. *Stickers*. *Stencils*. Instalações. Seja qual for a modalidade contemporânea de manifestação, intervenções artísticas urbanas têm ocupado cada vez mais a atenção de pesquisadores que se debruçam sobre o tema da cidade e da imagem. Quando nós pesquisadores interessados no tema do urbano e da visualidade adentramos no mundo das expressões urbanas como um objeto de reflexão, corremos o risco de um não-olhar para o que vai além dos muros e paredes pelas quais estas expressões se manifestam visualmente. Se há uma tendência em nos atermos unicamente no que é visível, como seguir, através de uma proposta de baseada em uma perspectiva etnográfica, as invisibilidades das expressões urbanas? Esse artigo parte da ideia que o gesto e o perseguir de uma imaginação criadora (Bachelard, 1989) de artistas urbanos são eixos fundamentais na pesquisa com intervenções artísticas urbanas.

É em Rancière (2005) que encontramos o tema da escrita conceituado enquanto “partilha do sensível”. Talvez esta seja uma primeira pista ao pensarmos as dimensões de uma “virada gestual” nas pesquisas sobre intervenções artísticas urbanas: a partilha de uma *tag*, de um personagem urbano, de um cartaz a base de cola é também uma partilha de afetos e sensibilidades. A experiência do ato de intervir na urbe é portadora de variados sentidos que vão do desapego à paternidade. Como certa vez disse-me um grafiteiro “o grafite é um bebê que eu vejo nascer, mas eu crio para o mundo”. Através de narrativas como esta entende-se a riqueza de um acompanhamento etnográfico mais contínuo, que leve em conta as particularidades da ação imaginante de artistas urbanos.

1. Percursos metodológicos para uma etnografia das gestualidades

O que apresento é uma forma de organização do conhecimento sobre intervenções artísticas urbanas que leva em conta a subjetividade do artista, buscando não cair em reducionismos estéticos e intuitivos¹. Esse trabalho se realiza na cidade de Porto

¹ Um reducionismo estético é operado quando as cores que marcam muros, paredes, postes, são nossas únicas referências para pesquisas que refletem sobre arte urbana, porém este reducionismo não denota determinadamente um problema. Um exemplo é a experiência de etnografia de rua proposta por Eckert & Rocha (2013) pois aqui percebemos determinada proposta de pesquisa e de entendimento do processo de intervenções urbanas rica nas suas intenções e resultados.



Alegre², região sul do Brasil, e se encontra em desenvolvimento desde o ano de 2017 quando iniciei o doutoramento em antropologia social na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Encaro Porto Alegre dentro do que Gilberto Velho chamou de “cidade moderno-contemporânea” no qual uma “coexistência de diferentes estilos de vida e visões de mundo é uma das características marcantes das sociedades complexas” (Velho, 2013: 112). Neste sentido procuro entender a relação que artistas urbanos estabelecem historicamente com a capital gaúcha e quais são as diferentes gerações presentes neste campo cultural.

Os procedimentos metodológicos dizem respeito a ferramentas de pesquisa qualitativa que já venho utilizando na minha pesquisa de doutoramento dentro da linhagem intelectual proposta nos grupos de pesquisa do NAVISUAL³ e no BIEV⁴. Logo, esclareço que baseio-me em três procedimentos metodológicos gerais para dar conta do denomino de etnografia das gestualidades, tendo em consideração três vertentes. Em primeiro lugar, a observação participante nas ações de pintura de grafiteiros formados na cidade de Porto Alegre, utilizando-me da etnografia de rua (Eckert & Rocha, 2013). Em segundo lugar, a realização de entrevistas não-diretivas e em profundidade com artistas urbanos buscando indagações em torno do seu processo de produção artística na cidade. Aqui procuro atentar para o sentido de suas vidas e das suas práticas culturais nas grandes metrópoles contemporâneas. por último, o uso de elementos da Antropologia Visual, som, vídeo e, fotografia, visando a construção de coleções etnográficas que contenham uma multiplicidade de imagens, tanto dos processos de produção dos grafites, quanto de trabalhos finalizados.

A etnografia de rua (Eckert & Rocha, 2013) é uma ferramenta importante especialmente quando falo no acompanhamento dos “processos” das intervenções artísticas urbanas nas cidades modernas. Acompanhar grafiteiros em seus itinerários urbanos pela cidade de Porto Alegre e não só realizar uma análise estética de seus trabalhos finalizados é um objeto neste projeto. Encaro a etnografia das gestualidades como algo que visa

² Para um conhecimento histórico desse importante centro urbano brasileiro busquei referencias em historiadores urbanos que refletiram sobre o processo urbanização de Porto Alegre como Sandra Pesavento (1999) e Charles Monteiro (2006).

³ O Núcleo de Antropologia Visual (NAVISUAL/PPGAS/UFRGS), coordenado por Cornelia Eckert, tem por objetivo desenvolver estudos em antropologia fazendo recurso de instrumentos audiovisuais. Tem por meta dar suporte teórico e metodológico aos projetos e linhas de pesquisa temáticas dos professores, de pesquisadores e dos discentes de mestrado e doutorado interessados em antropologia visual

⁴ O Banco de Imagens e Efeitos Visuais (BIEV/PPGAS/UFRGS), coordenado por Ana Luiza Carvalho da Rocha, é um centro de pesquisas antropológicas sobre a memória coletiva e estética urbana nas cidades contemporâneas, no Brasil e no estrangeiro. Desenvolve a linha de pesquisa de antropologia urbana na interface com a antropologia da imagem e propõe o uso de tecnologias mais integrativas e interativas no tratamento, resgate e recuperação das imagens visuais e sonoras nas cidades, dados disponibilizados na base web. Site: <https://www.ufrgs.br/biev/>



entender, através do contato consentido com artistas urbanos, o que vai além do estágio final de uma intervenção na urbe.

O recorte deste universo diz respeito aos artistas urbanos de segunda geração⁵ na cidade que foram formados em um período de incentivo por parte do poder público para tais práticas de expressão urbana⁶. Uma premissa importante nesta opção metodológica é a de que, ao acompanhar nossos sujeitos de pesquisa nos seus circuitos pela cidade, “a cidade que nós conhecemos é a cidade da alteridade da pesquisa” (Eckert & Rocha, 2013: 24). Logo a Porto Alegre que acesso através da experiência de cidade destes sujeitos é, por um lado, a cidade que é programada e estrategicamente planejada pelos organismos públicos, mas é também a Porto Alegre dos artistas de rua. São nas brechas entre a “cidade planejada” e a “cidade praticada”, importante distinção feita por Michel De Certeau em *A Invenção do Cotidiano* (1980), que se desenvolvem os processos criativos, a imaginação que fomenta a estética da intervenção e os gestos de quem suja a mão de tinta nas metrópoles contemporâneas.

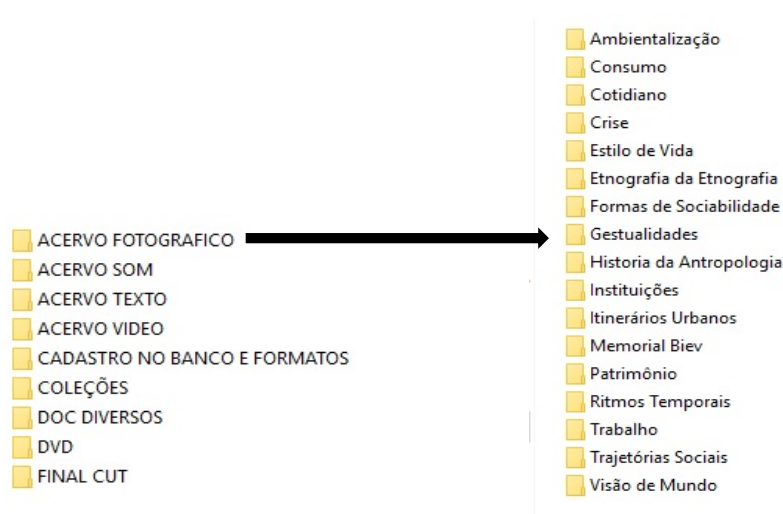
Outra ferramenta de recolha de informação crucial que trago aqui são as de entrevistas semi-diretivas nas quais há um roteiro flexível preliminar que procura acessar temas como os dos primeiros passos do processo criativo de artistas urbanos na sua infância, a relação de tais com a cidade, os espaços significativos de intervenção, assim como a relação com os órgãos privados e públicos e suas “práticas de legalização” (Abalos Junior & Cabreira, 2018: 14). Procuo realizar estas entrevistas em um primeiro momento em um espaço fechado, com gravador e, através de um convite prévio, continuá-la no acompanhamento do artista urbano pelas ruas da cidade. Logo, persigo os gestos desses sujeitos dialogando sobre como tais intervenções foram imaginadas antes do seu acabamento. Recorro a esta ferramenta pois as memórias trazidas durante narrativa dos artistas urbanos são muito significativas no entendimento dos gestos, trajetórias biográficas e projetos de vida (Velho, 1999).

⁵ Se o tempo é uma unidade de interpretação para uma pesquisa etnográfica que busque entender a dimensão cultural do graffiti em um centro urbano, aqui sinto a necessidade de conceituar este tempo, categorizá-lo em gerações demonstrando os processos políticos diferenciados que cada uma delas passou. Realizando tal processo busco acessar aos pontos de conexão intergeracionais que fizeram durar, que causaram a permanência no tempo de elementos da cultura do graffiti. Não penso em termos de “rupturas” entre a primeira, a segunda e a terceira geração do graffiti em Porto Alegre, mas sim em continuidades e descontinuidades narradas pelos próprios sujeitos que intervêm na cidade.

⁶ A segunda geração, foco do meu interesse empírico até então, nasceu nos finais dos anos oitenta cresceu em uma cidade que passava por uma experiência de gestão pública do chamado “orçamento participativo”. Apesar de dificuldades no que diz respeito a criminalização de suas práticas, viu ser construído um diálogo com o poder público. As políticas de “descentralização da cultura” materializadas em instituições como a do “Atelier Livre” foram de grande importância para formação de muitos escritores urbanos em Porto Alegre.



Uma terceira dimensão metodológica é a etnografia audiovisual que envolve construção de coleções etnográficas. A antropologia visual, associada a etnografia da e na cidade (Eckert & Rocha, 2013), diz respeito a técnicas e ferramentas de percepção antropológica que muito podem contribuir para a questão da visualidade em uma etnografia que priorize os gestos. A construção de um acervo de imagens multimídias que vá além de um simples acúmulo de imagens de uma “versão final” de grafites, murais, e outras formas de intervenção urbana, é aqui um elemento importante. A divisão de um banco de conhecimento com categorias e núcleos de semânticos, que passem por processos de analogias simbólicas, que caracteriza o método da convergência⁷ proposto pro Gilbert Durand é base arquivística e visual para a proposta de uma etnografia das gestualidades.



Figuras 1 e 2: Configuração de um banco de conhecimento denominado “projeto matriz” proposto pelo Banco de Imagens e Efeitos Visuais (BIEV/PPGAS/UFRGS) baseado no método da convergência entre imagens.

⁷ O método da convergência é a base para o processo de classificação estrutural dos símbolos que consiste em “um método tanto pragmático quanto relativista de observar a convergência de vastas constelações de imagens, mais ou menos estáveis e regulares, estruturadas por certo isomorfismo de símbolos” (DURAND, 2001, p. 33).



Amaro.ProcessoCriativo (1)



Amaro.ProcessoCriativo (2)

Figura 3: Parte do conteúdo da pasta “Gestualidades” dentro do acervo fotográfico das coleções etnográficas sobre Intervenções Artísticas Urbanas na cidade de Porto Alegre/RS. O trabalho em questão diz respeito ao acompanhamento etnográfico do artista Amaro Abreu realizado em Setembro de 2017. Fonte: Acervo José Luís Abalos Júnior.

Por intermédios destes apontamentos busquei referências teóricas ligadas à uma fenomenologia da experiência e uma antropologia do imaginário no qual autores como Leroi-Gourhan (2002), Gaston Bachelard (1989) e Gilbert Durand (1992) foram centrais. Não busco expressar o papel da imagem e da imaginação em contraposição a uma perspectiva estética, porém demonstrar mais uma alternativa possível para os estudos de intervenções artísticas urbanas. A antropologia tem muito a contribuir com os estudos de imagem e cidade quando expressa versões particulares de como os habitantes de metrópoles contemporâneas vivenciam seus cotidianos.

2. A vida contida no gesto e os gestos contidos na vida

O dia a dia de um artista urbano pode ser rodeado de materialidades com uma estética funcional (Leroi-Gouran, 2002: 105) como o caderno (*black book*⁸), canetão, spray, cola e outros utensílios para realização de alguma intervenção na cidade. Associa-se a estas ferramentas à imaginação como um “processo de figuração em sociedade modernas” (Durand, 1992) que é “indissociável das manifestações sociais” e denota uma proeminência do comportamento figurativo.

A imaginação pode ser traduzida como uma “vontade de ser mais” (Bachelard, 1989: 22) nos quais artistas urbanos imaginam uma intervenção na matéria da cidade. A estética de uma intervenção urbana finalizada é algo imaginado ricamente por estes sujeitos que tem este momento do processo de produção artística como algo

⁸ *Black Book* é o caderno de rascunhos de desenhos de artistas urbanos. Em uma olhada rápida nos cadernos de alguns achei muito interessante como podemos perceber as diversas fases pela qual a imaginação do artista passa, as diversas técnicas que reproduz no papel primeiramente para depois deixar marcada na cidade.



sacralizado. Nesse sentido a busca de um consentimento para realização de um trabalho etnográfico reflete um encontro intersubjetivo entre o pesquisador e os sujeitos pesquisados construído nas “tensões entre identidade/alteridade de ambos” (Eckert & Rocha, 2013: 24). O momento íntimo do artista urbano com seu espaço de intervenção retrata a uma velha máxima comentada por estes artistas de que “o grafite sempre vai além do muro”. Como é narrado este “além-muro”? Esta narrativa está inserida na memória individual de muitos artistas urbanos. Seus espaços de formação inicial transparecem no ato de sua produção artística.

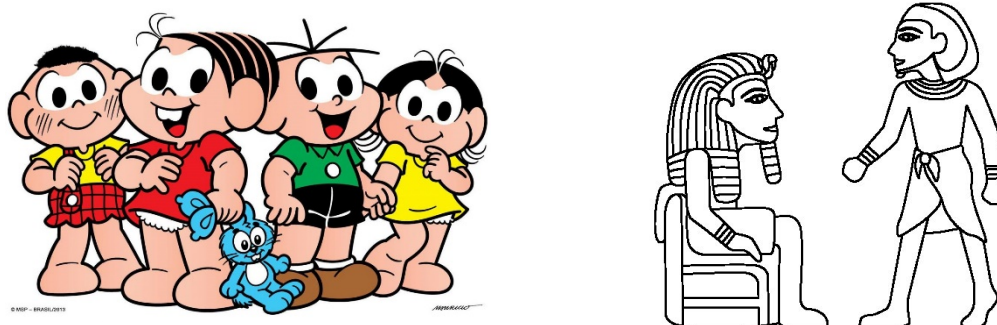
Trago aqui dois exemplos de trajetórias sociais de escritores urbanos de segunda geração em Porto Alegre para deixar claro esse ponto. O primeiro “Jota Pê”, nascido em Porto Alegre no bairro Cidade Baixa. Segundo o artista, seus passos iniciais na sua prática de intervenção na cidade, primeiramente a pixação, depois o grafite, estiveram relacionados a seus espaços de leituras e aprendizado do ato de desenhar. Décadas depois de ter tido os primeiros contatos com o spray o comunicativo artista urbano havia de recordar o quanto desenhos animados e *gibis*⁹ influenciaram seu estilo. Essa lembrança surge como uma arqueologia dos gestos de grafiteiros. Uma espécie de mito fundacional que origina e se faz presente em imaginações criadoras de quem intervém na cidade.

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

⁹ Gibis são pequenas revistas de histórias em quadrinhos que fazem muito sucesso no Brasil desde as a década de 80. Trata-se de um gênero literário que historicamente tem sido muito popular entre os jovens brasileiros. Os Gibis mais conhecidos são os de super-heróis, personagens com poderes extraordinários, aventureiros, detetives, crianças travessas, jogadores de futebol, entre outros.



Uma imaginação fomentada por elementos como gibi, desenhos animados e jogos de ação levou Jota Pê a pensar no desenho enquanto prática artística na cidade. Contudo, como coloca Bachelard citando Sartre, “é preciso inventar o amago das coisas se quisermos um dia descobri-las” (Bachelard, 1989: 22). Nesse sentido, no acompanhamento da narrativa e do gesto, podemos reconhecer o quanto os desenhos de artistas na cidade transcendem a forma desenhada. A etnografia tem muito a colaborar para os estudos das intervenções urbanas quando mostra uma ação íntima da imaginação, das narrativas e dos gestos de artistas urbanos localizados em distintos contextos culturais.



Figuras 4 e 5: Referências iniciais que o artista urbano Jota Pê teve para criação de suas primeiras intervenções na cidade. A turma da Mônica, personagens criados pelo cartunista Maurício de Souza e desenhos de egípcios fizeram e fazem parte da imaginação do artista. Fontes: Infosfera. Consultado em: <http://atl.dicrbs.com.br/infosfera/2015/03/12/gibis-digitais-quadrinhos-da-turma-da-monica-sao-disponibilizados-em-aplicativo/>; Colorir.com. Consultado em: <http://culturas.colorir.com/egito/os-reis-egipcios.html>

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

Morava na Cidade Baixa. Aí quando eu fiz quinze fui lá pra Santo Antônio, na Oscar Pereira, sempre morando com minha mãe. Mas eu me criei na Cidade Baixa e nessa época já tinha muita gang de pichador, muito ligado a torcidas organizadas. A Cidade Baixa era um bairro que era central, mas tinha muita gurizada na rua. A “Sorveteria Joia” era onde a galera de gangs se encontrava. Lembro que eram os “DCB”, que significava “Demônios da Cidade Baixa” ... E aí



eu comecei a pichar e pichava “cabelo” na época. Em 1997 por aí eu tinha cabelo comprido começando, bem roots. E aí foi em 1999 que eu disse “bah é isso! Eu gosto disso! ”. As pessoas já me conheciam e pediam pra fazer capa de trabalho, fachada da lavagem, etc. Eu comecei a aceitar e pedia umas latas. Aí eu comecei a ver que eu poderia não gastar pra fazer esse tipo de trabalho. Sempre sobrava um dinheiro para mim nessas funções, eu comprava três latas e sobrava dinheiro de outras três latas. Foi na época que, meio sem querer, comecei a administrar isso.

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

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

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

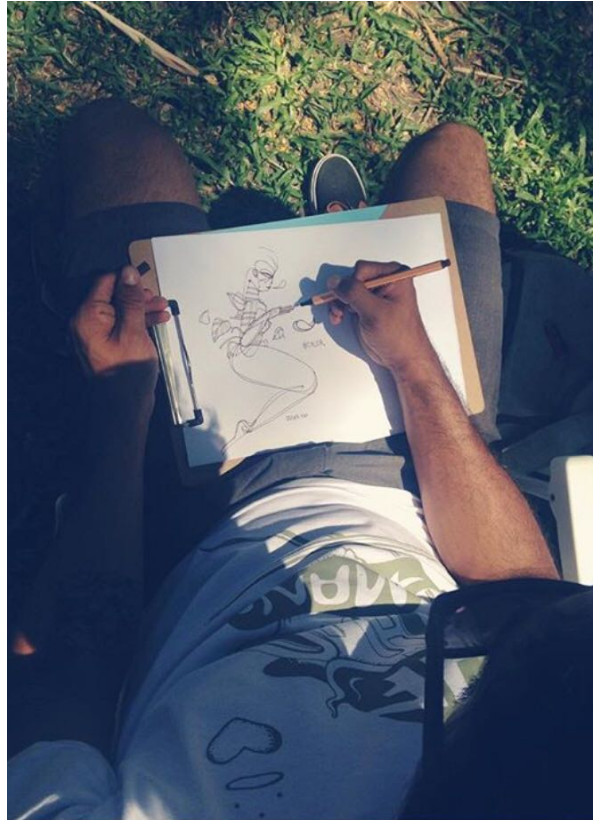


Figura 6: O artista urbano Jota Pê divulga uma fotografia do seu processo criativo em redes sociais. Fonte: Acervo Pessoal do artista.

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

Em épocas de escassez de material quem queria fazer graffiti o reinventava. Era e é preciso dinheiro para colorir paredes. Celo Pax contou-me como fazia os próprios canetões e como fazer o “fundo” do futuro desenho almejado era algo custoso. Além de não ter acesso ao spray, quando o tinha era caro demais. Para grafitar era preciso socializar, criar parcerias e conseguir pequenos financiadores. O desejo de ter tinta marca a memória dos meninos que pintam. O debate sobre os primeiros contatos com o grafite passa pelo acesso as tecnologias de época, mas também sempre vem associado a outras questões como a geração, itinerários urbanos, formas de trabalho, etc. No caso de Celo Pax, um dos artistas urbanos mais reconhecidos atualmente em Porto Alegre, a dimensão da tecnologia é narrada pelo acesso à televisão e desenhos



animados, e a posterior entrada no mercado de trabalho, que lhe deu acesso aos computadores.

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

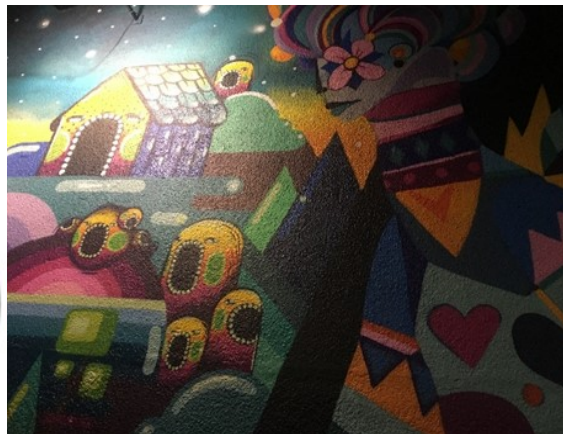
Celo Pax traz uma associação rotineira no diálogo com grafiteiros: a de como a inserção no mercado de trabalho e na internet podem afastar os artistas das ruas. Se encararmos intervenções urbanas como operações técnicas/figurativas veremos que elas acarretam em gestos que possuem repetição e intervalos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

Intervenções artísticas urbanas podem se tornar mais incríveis quando tentamos, através de um processo que vise alteridade, entender o olhar de quem a produz. No caso de Celo Pax o nascimento dos monstros urbanos foi acompanhado de uma euforia de quem produz um filho. Porém os monstros dentuços não têm data de nascimento e correm iminentemente um risco de serem atropelados¹⁰ ou apagados. Consciente das condições que geram duração e efemeridade do graffiti no meio urbano é taxativo: “nunca atoplei grafite e nem picho de ninguém. Pode ter umas letrinhas que eu não

¹⁰ No linguajar popular das intervenções urbanas “atropelar” significa “passar tinta por cima”. Celo Pax relatou-me que já teve muitos trabalhos seus “atropelados”, principalmente por pixadores.



chego nem perto”. O respeito a intervenção do outro pode representar uma manutenção do seu personagem.



Figuras 7 e 8: Do lado esquerdo, uma imagem do desenho “Adventure Time” criado por Pendleton Wrd para o canal Cartoon Network. Do lado direito, um dos painéis pintados por Marcelo Pax no ArtTattooBar no bairro Cidade Baixa em Porto Alegre. (Fonte: <httpsbr.pinterest.compin> e acervo pessoal JLAJ)

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

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



de expressão visual na cidade, segundo Celo veio do filme que versa sobre a trajetória de vida de Basquiat. (Diário de Campo, 7 de Outubro de 2017)



Figura 9: O adesivo (sticker art) que o artista Celo Pax cola pela cidade. Imagem captada em setembro de 2017 na Avenida João Pessoa por Jose Luis Abalos Junior.

3. As gestualidades do instante a e recusa do reducionismo estético

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

Neste sentido Jota Pê e Celo Pax partilham a ideia de que o grafite, enquanto modalidade de intervenção urbana representa uma técnica, um saber fazer adquirido e ensinado que deixa suas marcas na cidade. Há um enfrentamento por parte dos grafiteiros que travam uma luta, o que Bachelard denomina de “vontade do contra” (Bachelard, 1989: 16), com a matéria terrestre. Interesse perceber que o advento de



novas formas de intervenção advindas de “práticas de legalização”¹¹ (Abalos Junior & Cabreira, 2018) dizem respeito a outros desafios contra a matéria. Por exemplo, no Muralismo, enquanto tendência de produção de grandes painéis nas metrópoles, há uma relação diferente com a matéria terrestre aqui ampliada, transpassando o que é normalmente feito em muros de média escala no grafite. Javier Abarca, em interessante artigo publicado na revista *Street Art and Urban Creativity* intitulado *From street art to murals: what have we lost?* reflete sobre essa “dimensão emocional” presente nas gestualidades do grafite

A preparação de uma peça de *street art* requer uma abordagem prática do seu contexto. O artista pode precisar de encontrar maneiras seguras de entrar e sair do local e de chegar a soluções para trazer as ferramentas e materiais apropriados para lá. Noutros casos, o artista pode decidir improvisar depois de examinar brevemente o contexto. A execução de uma peça envolve, em ambos os casos, um confronto com o ambiente. A situação é frequentemente precária e tensa, precisando o artista de trabalhar e de estar alerta em simultâneo. Pode ser um momento estimulante, particularmente quando é o fim de um longo e complicado processo de preparação. Tanto a preparação quanto a execução têm de realizar-se no local, geralmente durante a noite. Isto pode ocasionar situações incomuns e a encontros imprevisíveis com personagens bizarras mas genuínas. Todo o processo faz muitas vezes com que o artista mergulhe totalmente no ambiente e pode ser experimentado como uma aventura emocionante. (Abarca, 2006: 64)¹²

A relação com o contexto de produção da obra, o improvisado, o trabalho alerta e a referência noturna dizem muito sobre o contexto de relação de artista urbano com a matéria terrestre. Já no que se refere ao muralismo o autor reflete sobre uma modalidade de gestualidades por parte de artistas urbanos, que agora não necessariamente se denominam mais como grafiteiros. Essa transformação nas formas técnica e matérias urbanas que servem de espaços para intervenção produzem outras “dimensões afetivas” na inserção de símbolos na cidade.

¹¹ No artigo *Grafite e práticas de legalização: artificação e mediação em expressões artísticas urbanas em Porto Alegre/RS*, reflito como as instituições públicas, o mercado de trabalho e os museus vem atribuindo valor estético, simbólico e econômico para o grafite.

¹² Tradução do Conselho Editorial. No original: “The preparation of a piece of street art requires a hands on approach to its context. The artist may need to find safe ways in and out of the location, and to come out with solutions for bringing the appropriate tools and materials there. In other instances the artist may decide to improvise after briefly surveying the context. The execution of a piece involves, in both cases, a friction with the environment. The situation is often precarious and tense, with the artist needing to work and be alert at the same time. It can be an exhilarating moment, particularly when it is the end of a long and complicated preparation process. Both preparation and execution need to take place in situ, usually during the night. This can lead to unusual situations and to unpredictable encounters with bizarre but genuine characters. The whole process often makes the artist delve fully into the environment, and can be experienced as an exciting adventure.” (Abarca, 2006: 64).



A preparação de um mural é muito diferente. Tende a acontecer longe do contexto da peça, muitas vezes através de conversas por e-mail com administradores de corporações e instituições de arte, com agendas políticas e comerciais. O processo de execução raramente deixa grande espaço para o improvisado, e os artistas geralmente têm de se sujeitar a calendários apertados. Tende a ser um tipo de processo previsível durante o qual artistas ficam empoleirados em enormes guindastes por vários dias, em grande parte isolados do ambiente ao seu redor. (Abarca, 2006, p. 65)¹³

O gesto do grafiteiro de vencer a luta travada contra o muro pode ser invisibilizado por uma abordagem unicamente estética das intervenções urbanas. Partindo da linguagem dos gestos (Leroi-Gourhan, 2002) podemos entender o grafite como uma “desabrochar da forma” na qual a estética final desta intervenção é somente, e nem por isso menos importante, uma parte do processo das artes urbanas. Para Leroi-Gourhan a perspectiva do trabalho criativo é sempre significar. Assim estamos encarando um comportamento figurativo que tem como instrumento os sentidos e a “capacidade de extrair da realidade elementos que permitam reconstruir uma imagem simbólica da mesma” (Leroi-Gourhan, 2006: 180). O autor nos coloca que o gesto gera um processo de figuração estética e diz respeito a uma “inserção afetiva na sociedade” (Leroi-Gourhan, 2006: 73)

Já para Bachelard o gesto pode ser visto como um “esforço criador dos dedos sobre a matéria” (Bachelard, 1989: 17). O processo de figuração de uma *tag*, pelo pixador, de um personagem pelo grafiteiro, de um stencil e um cartaz para o artista que se utiliza de intervenções que envolvem técnicas com cola, podem dizer respeito a um devaneio da vontade, um sonho de ação precisa, pois “só gostamos daquilo de imaginamos” (Bachelard, 1989: 18). O cuidado aqui é para que a imaginação não seja desvalorizada e vista como uma desorganização imaginária, pelo contrário, ela diz respeito a uma “projeção de tarefas organizadas” (Bachelard, 1989: 22). E assim o grafiteiro vence o muro trabalhando, pois o trabalho na matéria é uma “beleza prometida” (Bachelard, 1989: 33).

O trabalho na matéria terrestre é algo intrínseco a quem intervém na cidade. Os ritmos destas intervenções são outro ponto importante a se colocar, pois as diferentes técnicas e modalidades de expressões urbanas dizem respeito a ritmos variados de relação com o espaço-tempo (Diogenes, 2017). A pixação e a adesivagem (Sticker Art), por exemplo, se associam ao espaço-tempo curto, diminuído pela dinâmica do fazer artístico de quem

¹³ Tradução do Conselho Editorial. No original: “The preparation of a mural is very different. It tends to take place far from the context of the piece, often through email conversations with arts administrators, corporations and institutions with political and business agendas. The execution process rarely leaves much space for improvisation, and artists usually need to conform to tight schedules. It tends to be a predictable kind of process during which artists are perched on huge cranes for several days, largely isolated from the environment around them.” (Abarca, 2006: 65)



se propõe a intervir. Já operações como a do grafite na qual a criação de personagens pode ser algo inerente, a relação com o espaço-tempo é diferenciada. Assim podemos perceber o ritmo como algo criador de formas na cidade, pois as marcas no mundo material “Só existem como vividos na medida em que tenham materializado num invólucro rítmico”.(Leroi-Gourhan, 2002: 115).

Leroi-Gourhan aponta a sob-humanização do espaço-tempo como algo histórico na trajetória do homem no mundo (Leroi-Gourhan, 2006: 175). O calendário e a arquitetura seriam exemplos dos processos de domesticação do mundo como é percebido. Aqui podemos associar esta domesticação no caso das intervenções artísticas urbanas no sentido do perseguir de gestos, da apropriação do espaço-tempo através de símbolos e da condução a uma criação que visa tornar o espaço-tempo controláveis. Essa domesticação também tem a ver com a produção de um sistema de referências para assegurar o conflito e a agregação de grupos sociais. O autor coloca que “o fato humano por excelência não é tanto a criação do utensílio, mas talvez a domesticação do espaço-tempo, ou seja, a criação de um tempo e de um espaço humanos” (Leroi-Gourhan, 2002: 121)

Tendo em consideração as dinâmicas da gestualidade o espaço aqui é visto dentro de uma dualidade possível entre a itinerância e a irradiância. O espaço itinerante é aquele dinâmico no qual a ideia é percorrê-lo para tomada de consciência de tal. O autor aponta que é na ideia de itinerância “que o herói combate os monstros, dá nome aos seres, enfim, transforma o universo em uma imagem simbolicamente orientada, acessível e confortável” (Leroi-Gourhan, 2002: 135). A imagem do mundo é formada a partir de um itinerário, é distinta da perspectiva de um espaço irradiante que, para Leroi-Gourhan, tem a ver a uma questão estática na qual o conhecimento do mundo se dá pela "imobilidade". Através do céu e da terra como imagens opostas há um desenvolvimento da visão que nos faz reconhecer o ambiente que, estaticamente, observamos. O autor reconhece que há uma coexistência, uma complementariedade, dessas formas de conhecer o mundo quando reflete que “no caso do homem os dois modos coexistem, estando essencialmente relacionados com a visão, tendo originado uma dupla representação do mundo com modalidades simultâneas” (Leroi-Gourhan, 2002: 135)

Pesquisas sobre as intervenções artísticas urbanas têm investido na ideia de itinerância como um elemento de análise. Buscas de como estas manifestações se espalham pela cidade e o acompanhamento de artistas urbanos em deslocamento fazem parte de um arsenal de possibilidades e maneiras de pesquisar grafite, por exemplo. Há uma espécie de invisibilização da irradiância enquanto modelo analítico. O acompanhamento etnográfico de uma "gestualidade do instante" de quem intervém cidade pode representar uma alternativa interessante aos estudos de arte, política e cidade. O



desafio aqui é pensar no que há de imobilidade nas itinerâncias, nos repousos contidos nos fluxos e nos instantes presentes nas durações (Eckert & Rocha, 2013).

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

Para demonstrar as possibilidades de acompanhar etnograficamente os gestos de quem intervém na cidade, trago um ensaio visual que realizei junto ao grafiteiro Marcus Gorga na cidade de Porto Alegre. Como pensar na gestualidade inscrita no saber-fazer, na técnica adquirida por artistas urbanos, através de imagens? A obra final aqui é um elemento importante desse trajeto de produção artística na cidade, mas o entendimento imagético do seu processo é o que busco trazer.

Uma das motivações em apresentar este ensaio visual é que nas pesquisas sobre os gestos as imagens são muito importantes para dar uma dimensão do que se quer dizer. Talvez mais do que a modalidade das palavras, do texto escrito, possa acrescentar. O perseguir das gestualidades de pixadores(as), grafiteiros(as) e outros artistas do meio urbano nos inspiram pensar em como a antropologia contemporânea necessita de novas formas para escrita etnográfica.







Figuras 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18 e 19: Coleção “Gestualidades do Instante” que parte da provocação de como contar uma história sobre intervenções artísticas urbanas com imagens. Autor: Jose Luis Abalos Junior



Conclusão

Iniciei o artigo apontando que atualmente temos percebido um relativo aumento tanto das múltiplas possibilidades de formas de expressão visual na cidade, quanto em pesquisas acadêmicas que buscam refletir sobre elas. Ao refletir sobre a presença da imaginação como uma forma de conhecer o mundo encarei o gesto e a performatividade de artistas urbanos como experiência da existência destes na relação com a cidade. Chamei atenção para o “além-muro” ou o “não-figurado” (Leroi-Gourhan, 2002: 214) no sentido que a estética final de uma obra de arte urbana representa apenas uma forma concreta daquilo que realmente contém.

Ao trazer algumas trajetórias pessoais de dois escritores urbanos percebemos que não existe conceito, criação de modelos de intervenção na cidade, que não passem por um processo de simbolização. A busca aqui foi de um entendimento dos gestos pulsionais de artistas urbanos como algo desejado que tem um caminho organizado pela imaginação. Objetivei entender o fenômeno da arte urbana a partir da formação humana, mas também, de forma coletiva, a partir das inscrições na cidade. Faz-se estabelecida uma dialética entre pesquisas “de dentro” e “de fora” na qual a cidade é a matéria terrestre que suscita movimento de extroversão e introversão (Bachelard, 1989) Um caminho instigante para pensar as intervenções artísticas contemporâneas é o que Gilbert Durand (2001) chamou de “trajeto antropológico do imaginário”: a gênese recíproca entre os gestos pulsionais e a matéria terrestre que se caracteriza de forma dialética. O gesto, a estética e a matéria vinculados num esforço de reflexão sobre um caminho etnográfico. Se entendermos a cidade como uma obra podemos vê-la dentro de um trajeto. Quem sabe assim entendemos tanto a beleza das intervenções, quanto a riqueza de quem tem as mãos sujas de tinta.

Referências bibliográficas

Abalos Junior, J. L. (2018) De onde vem os desenhos na cidade? Eu, o Fotolog e os monstros dentuços. *PIXO - Revista de Arquitetura, Cidade e Contemporaneidade*, v. 2, 36-49. Consultado em:

<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/pixo/article/view/13048>.

Abalos Junior & Cabreira. (2018) Grafite e práticas de legalização: artificação e mediação em expressões artísticas urbanas em Porto Alegre/RS. *PROA: Revista de Antropologia e Arte*, v. 2, 12-24. Consultado em:

<https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/article/view/2927>.

Abalos Junior & Cabreira. (2018). Patrimônios do efêmero: a arte pública do graffiti ao muralismo. *Revista Rasante*, v. 03, 78-97. Consultado em:

https://issuu.com/revistarasante/docs/rasante_n3_v1_digital



- Abarca, J. (2016) "From street art to murals, what have we lost?". *Street Art & Urban Creativity Scientific Journal Vol 2, Nº2*. 60-67. Consultado em: http://www.urbancreativity.org/uploads/1/0/7/2/10727553/javier_sauc_vol2_n2_r3.pdf
- Achutti, Luiz Eduardo Robinson. (1997) *Fotoetnografia, um estudo de antropologia visual sobre cotidiano, lixo e trabalho*. Porto Alegre: Tomo Editorial.
- Bachelard, G.(1993). *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bachelard, G.(1989). *La terre et les rêveries du repos*. Paris: José Corti.
- Bachelard, G.(1989). *La terre et les rêveries de la volante*. Paris: José Corti.
- Baudelaire, C. (1949). *Curiosités Esthétiques*. Lausanne: La Guilde Du Livre.
- Campos, R. (2013). A arte urbana enquanto "Outro". *VÍRUS*, revista do nomads.usp, São Carlos no. 9. Consultado em: http://www.nomads.usp.br/virus/carpet_data/44/44br.pdf.
- Campos, R. (2010). *Por que pintamos a cidade? Uma abordagem etnográfica do grafite urbano*. Lisboa: Edições Fim de Século.
- Campos, R. (2009). Entre as luzes e as sombras da cidade: visibilidade e invisibilidade no *graffiti*. *Etnográfica*, 13(1): 145-170. Consultado em: <https://journals.openedition.org/etnografica/1292>.
- De Certeau, M. (2003). *A invenção do cotidiano; 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes.
- Diógenes, G. (2015). A arte urbana entre ambientes: "dobras" entre a cidade "material" e o ciberespaço. *Etnográfica*, v. 19, 537-556. Consultado em: <https://journals.openedition.org/etnografica/4105>
- Diógenes, G. (2017). Arte, Pixo e Política: dissenso, dissemelhança e desentendimento. *Vazantes*. vol. 1, n. 2, 115-134. Consultado em: <http://www.periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/20500>
- Diogenes, G. & Chagas, J. (2016). O ruidoso silêncio da pixação: linguagens e artes de rua. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens Instituto de Artes e Design (UFJF)*. v. 1: n.2, 304-330 . Consultado em: http://www.ufjf.br/revistanava/files/2015/11/10_NAVAV1-N2_CAP%C3%8DTULO-5.pdf
- Durand. G. (1992). *L'imagination symbolique*. Paris: PUF.
- Durand, G. (2001). *As estruturas antropológicas do imaginário*. Editora: Martins Fontes.
- Eckert, C. & Rocha, A. L. C. da (2008). "Etnografia: saberes e práticas". In Pinto & Guazzelli (2008). *Ciências Humanas: pesquisa e método* (pp.9-24). Porto Alegre: Editora UFRGS.
- Eckert, C. & Rocha, A. L. C. da (2013). *Etnografia de rua: estudos de antropologia urbana*. Porto Alegre: Editora UFRGS.
- Eckert, C. & Rocha, A. L. C. da (1998). A interioridade da experiência temporal do antropólogo como condição da produção etnográfica. *Revista de Antropologia*, São



- Paulo, v. 41, n. 2, 107-135. Consultado em:
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77011998000200004
- Eckert, C. & Rocha, A. L. C. da (2013). Etnografia na rua e câmera na mão. *Revista Studium Instituto de Artes da Unicamp, nº8*. Consultado em:
<http://www.studium.iar.unicamp.br/oito/2.htm>
- Lassala, G. (2010). *Pichação não é Pixação*. São Paulo: Altamira.
- Leroi-Gourhan, A. (2002). *O Gesto e a Palavra - Vol. II - Memória e Ritmos*. Lisboa: Edições 70.
- Maffesolli, M. (1985). Le paradigme esthétique. La sociologie comme art. *Sociologie et Sociétés, vol.17, n 2, 33 - 40*. Consultado em:
<https://www.erudit.org/fr/revues/socsoc/1985-v17-n2-socsoc102/001461ar/>.
- Mittmann, D. (2013). *O Sujeito-pixador: tensões acerca da prática da pichação paulista*. Rio de Janeiro: Multifoco.
- Monteiro, C. (2006). *Porto Alegre e suas escritas: Histórias e memórias da cidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS.
- Pesavento, S. J. (1999). *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano: Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre*. Porto Alegre: Editora UFRGS.
- Rancière, J. (2005). *Estética e política: a partilha do sensível*. São Paulo: EXO experimental e Editora 34.
- Velho, G. (1987). *Individualismo e Cultura: Notas para uma Antropologia da Sociedade Contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Velho, G.. (2013). *Um antropólogo na cidade: ensaios de antropologia urbana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Vital da Cunha, C. (2017). Grafites do amor, da paz e da alegria na cidade Olímpica: interfaces entre política, arte e religião no Rio 2016. *Revista Ciências Sociais Unisinos, v. 53, n.3, 499-507*. Consultado em:
http://revistas.unisinos.br/index.php/ciencias_sociais/article/view/csu.2017.53.3.10.

Apoio/Financiamento: Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

José Luís Abalos Júnior é doutorando em Antropologia Social (UFRGS) e compõe a equipe técnica e de pesquisa do Banco de Imagens e Efeitos Visuais (BIEV/PPGAS/UFRGS) assim como do Núcleo de Antropologia Visual (NAVISUAL/PPGAS/UFRGS) coordenados por Ana Luiza Carvalho da Rocha e Cornélia Eckert. Atualmente tem como tema de pesquisa as políticas públicas urbanas,



refletindo sobre as associações entre política, cidade, arte e imagem. Se insere no projeto Etnografia da duração, coleções etnográficas e novas tecnologias: os lugares da memória que envolve pratica da etnografia da duração, formas de sociabilidade, estudos de narrativas biográficas e patrimônio histórico para a expansão de acervos digitais na web através de documentos hipermídia.

✉ abalosjunior@gmail.com