
A arte de rua enquanto experiência geracional

José Luís Abalos Júnior

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Email: abalosjunior@gmail.com

Resumo

Marcada pelo seu caráter efêmero e descontínuo a arte de rua vem tendo um papel cada vez mais significativo tanto no espaço de visualidade das cidades modernas, quanto nas pesquisas acadêmicas que refletem seu fenômeno. Este trabalho busca trazer um debate sobre o tempo e as questões geracionais que envolvem as relações entre políticas culturais/urbanas e intervenções artísticas na cidade. É na “Dialética da Duração” de Gaston Bachelard, e na sua apropriação etnográfica por Eckert&Rocha, que encontro uma ferramenta teórica e metodológica para o entendimento da memória da arte de rua em Porto Alegre, no extremo sul do Brasil. Enfim, trago uma questão que me acompanha nesta proposta de trabalho “O graffiti morreu?” através dela elaboro uma reflexão sobre o tema da crise e dos projetos, relacionados a uma insurgente geração de artistas urbanos.

Palavras Chave:

Memória urbana, Legalização, Etnografia de Rua, Graffiti, Geração.

1. Introdução

Ao andarmos pelas ruas das grandes cidades modernas deparamo-nos com pinturas efêmeras, cartazes a base de cola, adesivos, pequenas instalações de murais, etc. Caracterizadas tradicionalmente por suas efemeridades e misturas de estilos as intervenções artísticas urbanas vêm sendo pensadas pela academia em múltiplas áreas e vertentes teóricas. Esse trabalho busca considerar como o tempo como um agente importante na interpretação dos campos culturais representados pela arte urbana.

Porto Alegre, cidade capital situada no extremo sul do Brasil, é um campo empírico desta investigação. Uma versão da memória graffiti em um centro urbano, narrada pelos próprios motivadores destas intervenções, elucida narrativas de cidade que não se enquadram dentro da história oficial destes centros urbanos. Visto que os artistas urbanos são personagens que praticantes das grandes metrópoles quais a histórias que eles contam sobre elas? No que elas diferem das narrativas oficiais sobre a construção de nossos centros urbanos?

2. Por uma memória da arte de rua.

A classificação de campos geracionais dentro de contexto cultural nem sempre é consensual. Ao distinguirmos gerações com elas vêm assimetrias. No caso de Porto Alegre muitos artistas urbanos resumem sua experiência em “ter vindo depois” ou “ter aprendido” com o *Trampo*. Trampo, ou Luis Flávio Vitola, é um grafiteiro que desde a década de oitenta participou como oficineiro, descentralizador cultural, agente de trabalhos sociais em periferias da cidade, tendo inúmeras experiências relacionadas ao graffiti. Em verdade é possível dizer que história do graffiti em Porto Alegre e a trajetória biográfico/social de Trampo enquanto grafiteiro se confundem. Sua atuação é um elemento significativo que demarca o surgimento de uma segunda geração de grafiteiros nos finais década de noventa e início dos anos dois mil.

Se o tempo é uma unidade de interpretação para uma pesquisa etnográfica que busque entender a dimensão cultural do graffiti em um centro urbano, há a necessidade de conceituar este tempo, categorizá-lo em gerações demonstrando os processos políticos diferenciados que cada uma delas passou. Realizando tal processo acessamos os pontos de conexões intergeracionais que fizeram durar, que causaram a permanência no tempo,

de elementos da cultura da arte de rua. Não penso em termos de “rupturas” entre a primeira, a segunda e a terceira geração de artistas urbanos em Porto Alegre, mas sim em continuidades e descontinuidades narradas pelos próprios sujeitos que intervêm na cidade. Logo, as recordações relacionadas aos tempos pelos quais a arte de rua passou se relacionam aos jogos da memória coletiva em uma tênue relação entre o “tempo do mundo” e o “tempo vivido”.

Tal fluxo está associado ao campo transcendental que os jogos da memória desenham para as formas do viver a cidade, delimitada como espaço fantástico construído no cruzamento entre o tempo subjetivo e intransitivo das lembranças e o tempo do mundo.... Com G. Bachelard, a dialética do tempo se dá na dialética da duração, nos arranjos tecidos entre o tempo vivido e o tempo do mundo, com os quais os jogos da memória apelam para a estética das lembranças, das reminiscências e recordações (Eckert&Rocha, 2013. Pag 70).

Interessante perceber como as continuidades e descontinuidades de um tempo vivido podem emergir nas narrativas de quem intervêm na cidade, sem perder de vistas as circunstâncias histórias de suas produções. A cena cultural de uma cidade, administrações urbanas que legalizam e criminalizam, apoio público ao advento das novas tecnologias da informação e comunicação, estes são elementos presentes em um “tempo do mundo” articulados na biografia de gerações de artistas urbanos. Não há como versar sobre a memória social de uma cultura urbana sem perceber os graus de afetações que tais política, para bem ou mal, tiveram na trajetória destes sujeitos.

Ao determos um olhar especial para a questão do tempo veremos que as dimensões da legalização, da criminalização, da globalização e da comercialização da arte de rua se fazem presentes de diferentes formas em trajetórias individuais de escritores da cidade, porém a classificação por gerações é considerada aqui uma invariável estruturante. Não quero dizer com isso que,

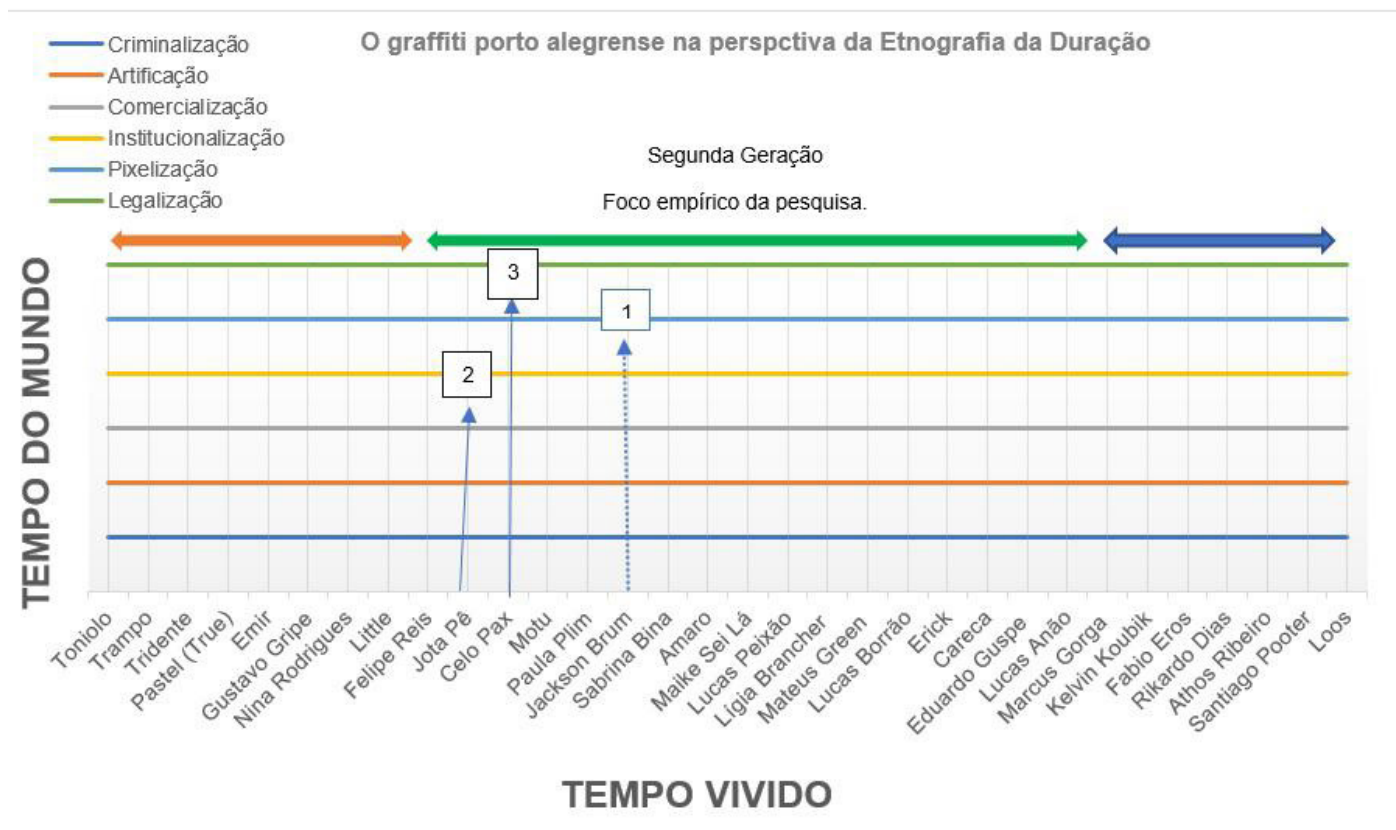
ao participar vivenciar os mesmos tempos do mundo, artistas urbanos de segunda geração tenham experiências idênticas. Homogeneizar experiencialmente uma geração de escritores urbanos seria invisibilizar dissonâncias relacionadas aos marcadores sociais da diferença como gênero, etnia e classe social. O que tendemos a perceber são os pontos em comum que conectam uma geração de artistas de rua, com o recorte e uma atenção especial para a segunda geração de Porto Alegre. Seguindo os escritos de Gaston Bachelard, grande inspirador da etnografia da duração

...o tempo pensado é tempo vivido em estado nascente, ou seja, que o pensamento é sempre, em alguns aspectos, a tentativa ou o esboço de uma vida nova, uma tentativa de viver de outro modo, de viver mais ou até mesmo, como queria Simmel, uma vontade de ultrapassar a vida. Pensar o tempo é enquadrar, localizar a vida; não é tirar da vida uma aparência particular, que se captaria de modo tanto mais claro quanto mais se tiver vivido. É quase fatalmente propor que se viva de outro modo, que se retifique antes de tudo a vida e em seguida que se a enriqueça. (Bachelard, 1988)

Como entender a duração dentro da arte de rua? Ou seja, como refletir que intervenções urbanas costumeiramente tratadas como efêmeras e descontinuas carregam em si traços de continuidades e permanências? A resposta desta questão passa pelo entendimento de que é preciso ir além da estética, e essa fuga de um “reducionismo estético” (Abalos Junior, 2018. Pag. 8) não significa, necessariamente, um abandono. Há um mundo de gestos e de matérias a serem considerados. É aí que moram as invariâncias geracionais da arte urbana. O aprendizado de uma técnica, a vivência em um campo cultural, a relação estabelecida com uma cidade, o sonho da globalização de uma prática, os projetos de vida de comercialização, artificialização (Shapiro, 2014) e legalização compartilhados. Todos estes são elementos, que apensar de suas variabilidades e dissonâncias, são compartilhados por muitas gerações de artistas urbanos. Segundo Eckert&Rocha,

Ao tratarmos da narração do tempo vivido e da estetização da vida cotidiana na pluralidade de formas sociais que concebem as práticas e saberes dos seus habitantes, seguimos o movimento constante de evocação de suas imagens, de suas experiências de viver as paisagens urbanas no fluxo do tempo. (Eckert & Rocha, 2013. p. 190)

Vejamos agora então como estas dimensões do saber-fazer da arte de rua estão relacionadas no tempo do mundo e no tempo vivido. A divisão por gerações é uma ferramenta para vermos como as continuidades e descontinuidades temporais perpassam o tempo.



Nesta tabela é representada uma breve sistematização de como o tempo do mundo e do tempo vivido podem articular-se no que se refere a uma rede de grafiteiros de primeiro, segunda e terceira geração. Os pontos marcados no gráfico aparecerão no decorrer do texto quando as narrativas dos grafiteiros apontarem para as dimensões políticas indicadas como pertencentes a um tempo do mundo (as linhas coloridas na vertical demarcam).

A segunda geração e as vivências das políticas do mundo

Ao contar uma história sobre intervenções artísticas urbanas na cidade de Porto Alegre há um relativo consenso de que foi nos finais da década de noventa, e início de dois mil, que houve uma grande explosão de expressões visuais pela cidade. Andar pela cidade nos finais da década de noventa representava ter, visualmente, experiências estéticas distintas. Quais foram os processos históricos que ocasionaram tais mudanças estéticas relacionadas a arte de rua nesta paisagem urbana?

Nesta época a que cidade era administrada por um governo considerado de esquerda houve uma explosão de novos grafiteiros e grafiteiras. A eles conceitua aqui como pertencentes a uma segunda geração. Os “tempos do mundo” desta geração foram distintos da posterior terceira geração marcada pelo advento dos dispositivos técnicos, internet e acesso a materialidades propícias para realização de intervenções urbanas. Diferente também foi o contexto da primeira geração marcada por uma dificuldade maior no que diz respeito a materiais, comunicação e abertura política para debate do tema.

Esta segunda geração, nascida em meados 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. Dos problemas de comunicação relacionados a uma pequena metrópole do sul do Brasil, globalizou-se através de eventos públicos como Bienais e Fóruns Sociais Mundiais. Da troca de cartões, tags, adesivos, por correio, viu surgir a internet e o “fenômeno dos blogs” (Máximo, 2008) através do advento do Fotolog (Abalos Junior, 2018) como plataforma virtual de produção e publicização de artes urbanas.

O tempo vivido por Jota Pê, Marcelo Pax e Jackson Brum, artistas de rua que representam aqui esta segunda geração, está muito associado a um período político, que pensou cidade e políticas urbanas de forma diferenciada. Diferenciada principalmente por três fatores que indico como politicamente essenciais para este período ser conhecido como uma “fábrica” de artistas de rua.

Um primeiro fator é o da construção de uma política de cultura para cidade. Dentro da formação de um estado que começou a pensar cultura, lograr financiamentos para tal, surgiram redes de apoio as manifestações artísticas urbanas. Através do que foi denominado de políticas de “descentralização cultural” a administração pública de Porto Alegre buscou levar pontos de cultura para não só para regiões centrais, mas, principalmente, para bairros de periferia da cidade. Um dos grandes produtos dessa política e que tiveram mais efeitos na geração de grafiteiros e grafiteiras que estava sendo gerida foram os “Ateliês Livres”.

Segundo o artista urbano Jota Pê não podemos ver o Ateliê Livre separadamente das outras coisas que

aconteciam em prol da arte de rua na cidade. Esse espaço, especificamente, juntou artistas urbanos que não tinham uma vinculação direta com a academia, com um público que já era artista ou estudava artes visuais.

Teve o Atelier Livre que juntou muito grafiteiro e a galera das artes plásticas no Teatro Renascença. Teve vários momentos... o Trocando Ideia, o Fórum Social Mundial junto com o Atelier Livre que já acontecia, o próprio Atelier Livre numa segunda fase que proporcionou diversos momentos. E aí o Fórum Social Mundial de 2005 que veio os alemães muralistas pintar em Porto Alegre. Eles pintaram na UFRGS, no Planetário, onde tem uma menina boneca grande de frente com a Ipiranga. Então tinha um alemão que coordenava um projeto chamado “Mural Global” chamado Klaus Klinger. Ele é um cara que fazia mural em todo mundo já, muralista mesmo. E aí teve esse caminho: a galera que era gurizada ficou mais adulta no sentido de experiência, foram mais inteligentes, em função dos cursos e das oficinas, que eram gratuitas, tudo de graça, ganhava alimentação e passagens, e os sprays de graça. Então era um suporte, eles davam não só um muro pra pintar, mas também tinta, lanche, festa de encerramento. Tinha uma organização com um início, meio e fim dos projetos. Era muito inspirador e instigante participar disso. (Fala relacionada ao ponto 2 do gráfico 1).

Já Jackson Brum traz a narrativa do Ateliê Livre como algo que compunha as políticas de descentralização na cultura. Um dos locais das oficinas era no bairro Restinga marcado pela presença da cultura Hip Hop vivida por jovens de periferia.

Eu fui filho dessas oficinas descentralizadas que rolavam lá na Restinga. Tinha o Atelier Livre de lá. Eu participei dos pontos de cultura durante muito tempo. Passei por um e escrevi uns projetos de pontos de cultura na Restinga. Sei que é por causa das administrações do PT que fizeram diferença para a cena. Não tem

como negar que na parte cultural eles foram importantes. Então o Atelier Livre foi bem importante pois oferecia cursos de pintura, escultura, grafite. Um dos oficinairos era o Trampo, tinha o Caboclo de Goiânia também. A gente conseguia trabalhar de uma forma muito tranquila nestas oficinas, era um Atelier

Livre como o próprio nome fala. Muito material acabava chegando através das oficinas então esse espaço foi espaço de acesso a materiais. Não era só o período que tinham as aulas. A gente tinha uma certa flexibilidade de usar os espaços do Atelier em outros momentos.

Dentre os projetos instaurados dentro do Atelier Livre



Figura 1

As políticas do mundo e o tempo vivido pela segunda geração do graffiti em Porto Alegre/RS

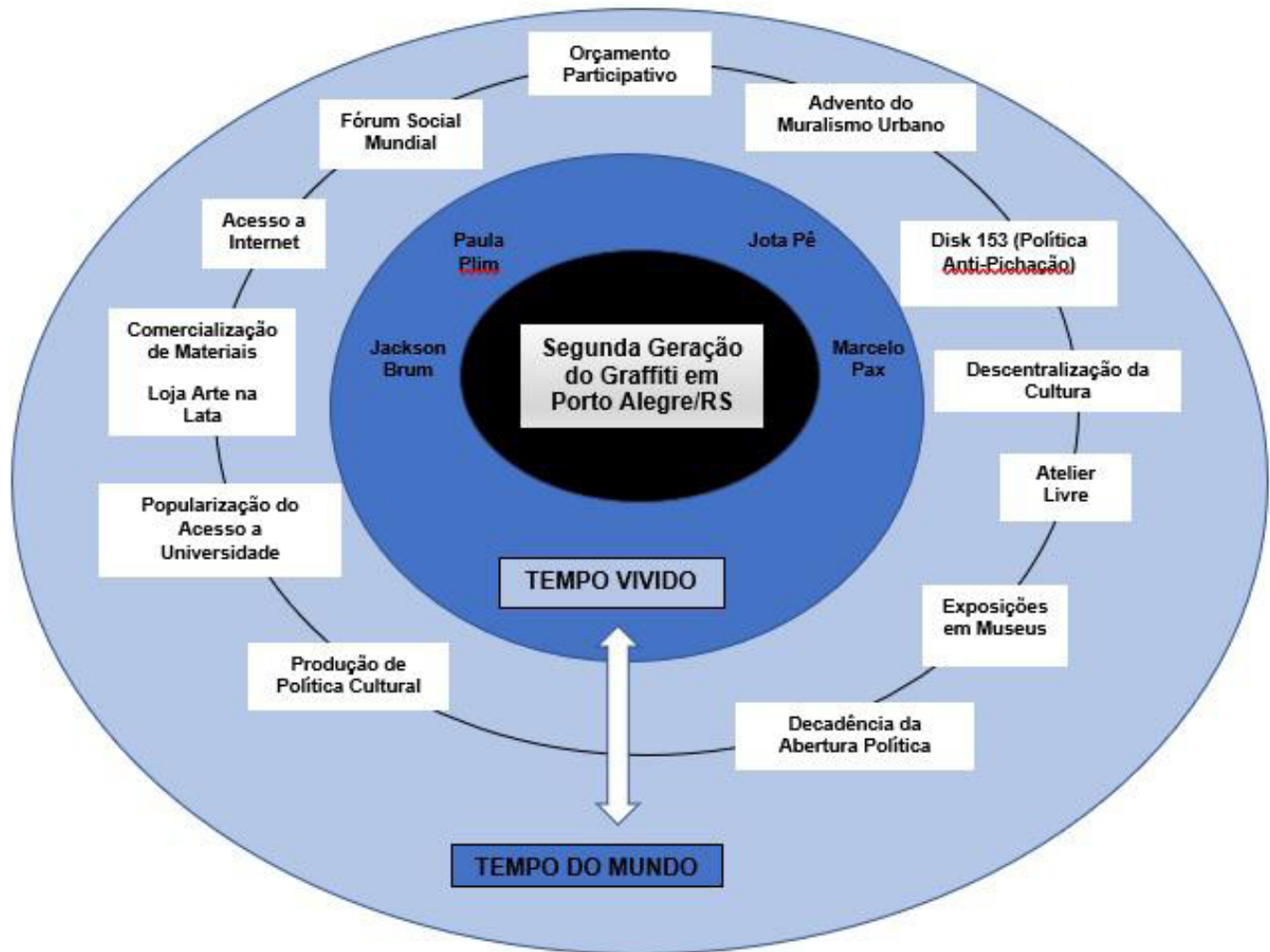


Tabela 2 – As políticas do mundo e o tempo vivido pela segunda geração de artistas urbanos em Porto Alegre.

estavam as oficinas de graffiti, que aos poucos ia se inserindo como manifestação artística no campo das artes, denotando o que a socióloga francesa Roberta Shapiro (2004) chamou de “artificação”. O projeto “Arte Cidade” foi uma das políticas públicas da cultura pelos quais grafiteiros e grafiteiras de Porto Alegre tiveram condições e estrutura para serem formados.

Um segundo ponto importante que diferencia esta segunda geração das outras foi ter visto o advento e um gradual fim destas políticas culturais. Em 2004 Porto Alegre já não era mais administrada pela gestão do Partido dos Trabalhadores, que havia ficado 15 anos

no poder, e houve um relativo desinteresse da nova prefeitura em incentivar oficinas, eventos públicos, exposições e festivais de arte urbana. Nesse contexto grafiteiros e grafiteiras que foram formados neste período áureo tiveram que se reinventar na criação de eventos, de espaços de formação, e, principalmente, no acesso a materiais para realização de sua arte urbana.

É este o contexto do surgimento da loja “Arte na Lata” idealizada pelo artista de rua Nathan no ano de 2003. Nesse momento não haviam chegado em Porto Alegre as lojas de Spray mais reconhecidas mundialmente, como a Montana. Neste ano Nathan realizou uma viagem para

São Paulo em buscas de parcerias para abertura de uma sede da multinacional na capital gaúcha. Segundo relata o artista “a Arte na Lata foi a primeira loja de sprays da Montana no Brasil, eu e um grafiteiro de São Paulo disputamos para ver quem abria primeiro, eu abri uma semana antes”. Depois de aberta a loja serviu não só como espaço de acesso a materiais, como também um espaço de sociabilidade importante entre os escritores urbanos na cidade. Como relata Jota Pê

A primeira loja de grafite na cidade que foi a Arte na Lata que era do Nathan. Ficava ali no Centro na Salgado Filho numa galeria. As primeiras latas de Spray eram a “Pró-Line”, “ColorGim”. A real é que não tinha um local de encontro dos grafiteiros. Eram os eventos, então era muito esporádico. Nisso a Arte na Lata foi importante. Com a loja começou a ter um centro de encontro da cena do grafite em Porto Alegre. Eu ia lá comprar Spray, mas se eu ficasse meia hora lá eu ia encontrar outro grafiteiro, e esse ia ver o que eu tava desenhando e ia dizer “então tu que é o cara que faz a mosquinha”

Jackson Brum tem uma narrativa que vai no mesmo sentido de Jota Pê. Se pensarmos em uma historicidade das materialidades do graffiti podemos traçar uma “genealogia do spray” que certamente conteria muitos elementos técnicos e políticos. As políticas de acesso a materialidades de intervenção urbana dizem muito sobre a biografia de grafiteiros e grafiteiras de segunda geração. Esta geração conheceu o graffiti sem spray, e quando o acessou foi “um amor à primeira vista”. Brum relata seus primeiros passos enquanto grafiteiro que não tinha acesso ao spray e comenta a importância da loja Arte na Lata nesse contexto.

De dois mil pra frente a gente começou a ver mais grafites por Porto Alegre. Não sei se é por causa da sociedade que estava mais aberta pra isso, se foi por causa de mais gente que começou a fazer a grafite, o fato é que gente via mais. Outra coisa importante foi a loja Arte na Lata. Antes dela o acesso a materiais era

em ferragem, material não próprio pra coisa. A ferragem que eu comprava mais era lá na Bento Gonçalves depois da PUC que vendia umas tintas automotivas vencidas. Mais não era muito divulgado porque não tinha muito. Dessa que eu te disse acho que era eu no máximo mais uns dois que sabiam. Então foi nessa época que eu comecei a ter contato com spray. No Fórum Social Mundial de 2001 eu lembro que eu pintava muito de rolinho ainda. Não tinha dinheiro pra comprar o spray e curtia fazer os detalhes com rolinho. Eu pinto há vinte anos e os meus primeiros dez anos foram sem spray. O Spray sempre foi mais e era difícil de usar e foi só a loja Arte na Lata que fez o spray se popularizar com os grafiteiros daqui. Essa loja centralizava muito a galera, era um espaço de convivência também. Na época todo mundo conhecia os trabalhos na rua, mas não conhecia quem fazia e lá acaba se conhecendo.

A criação de coletivos pelos próprios artistas urbanos também é um ponto a se ressaltar. No decorrer do tempo, percebendo a perda de apoio do poder público para com essas manifestações visuais pela cidade, grafiteiros e grafiteiras se juntaram em grupos agora institucionalizados, com CNPJ, com espaços de casas alugadas, etc. Cito aqui apenas três coletivos costumeiramente relatados pelos artistas urbanos: Núcleo Urbanóide, Beco RS e Pax Art.

O Núcleo Urbanóide foi idealizado por Lucas Anão, Trampo e Guspe por volta de 2008. Nessa época foi alugada uma casa na rua Lopo Gonçalves no Bairro Cidade Baixa e, também foi criada uma loja de sprays e utensílios para o grafite chamada “Donalts”. Esse coletivo foi um espaço de sociabilidade recebendo inúmeros grafiteiros e grafiteiras de outros estados e países, resistindo aos tempos difíceis que grafiteiros passaram após o fim da administração público do Partido dos Trabalhadores.

A Arte na Lata fechou, os grafiteiros ficaram

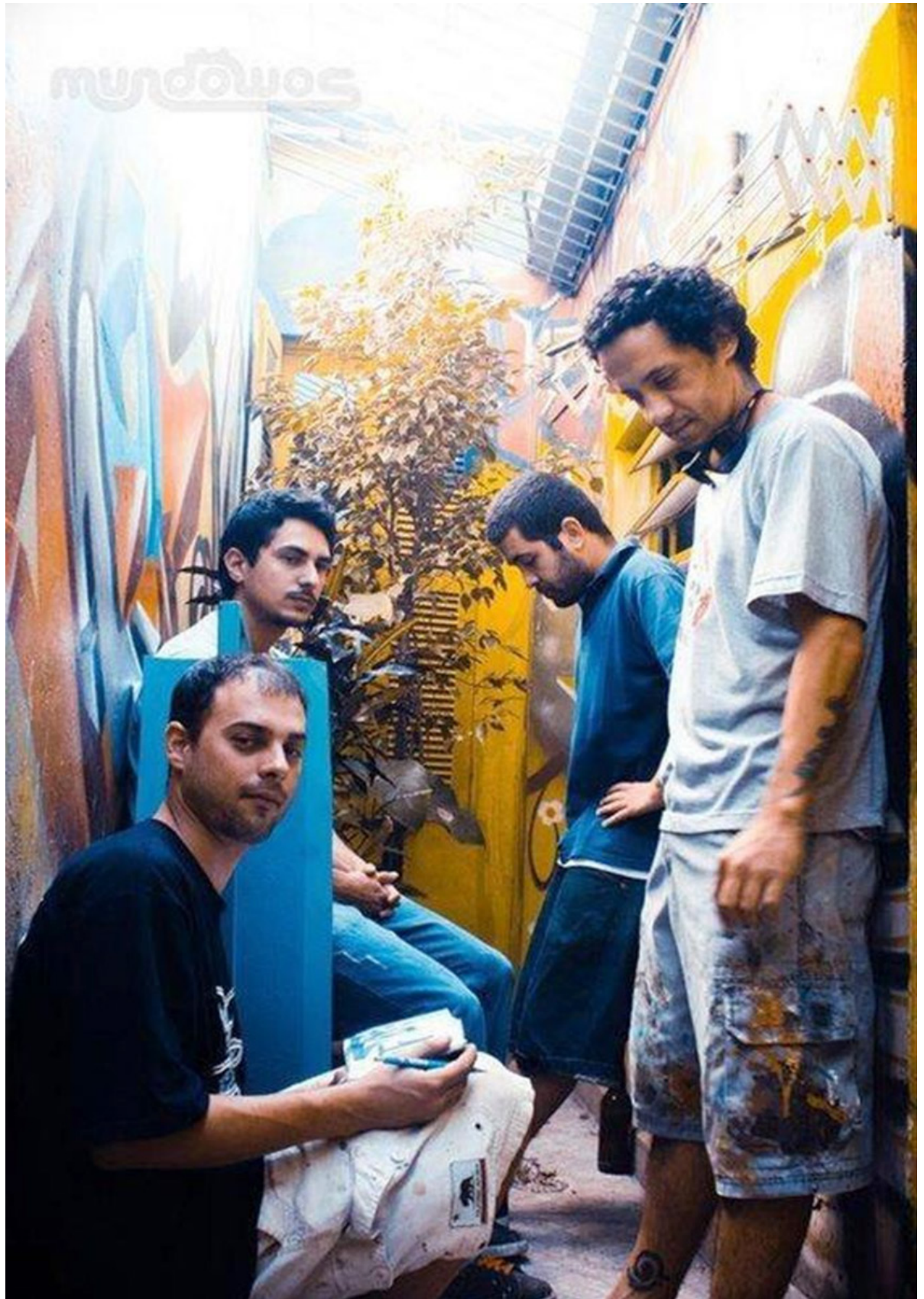


Figura 2 – O “Núcleo Urbanóide” representou um dos primeiros coletivos de artistas urbanos da cidade. Na foto de 2007 estão Trampo, Lucas Anão, Jota Pê e Eduardo Guspe.. Fonte: Acervo virtual do Núcleo Urbanóide.

um tempo sem ter onde comprar spray, algumas pessoas começaram a vender em casa. Passou uns três anos e o Guspe abriu a Donalts. Na verdade era o Núcleo Urbanóide que estava surgindo aí junto com a nova loja. Isso foi em 2007. A gente ficou pelo menos três anos sem loja de spray na cidade. Então de um ápice da cena, passou pra uma decadência, por falta de acesso a materiais e outros fatores. Então o Trampo e o Guspe alugaram essa casa na Lopo Gonçalves, Cidade Baixa, e a galera voltou a se reencontrar. O primeiro evento eles chamaram a Jamaica, a Ligia e a Plim. Começou a ter essa movimentação de chamar as minas pra grafitar.

O Beco RS foi outro coletivo formado por Matheus Green, Pedra, Erick e Careca em meados dos anos dois mil. Localizados na Zona Norte da cidade estes grafiteiros estavam relativamente distantes de uma região centrais do grafite. Jota Pê conta que “o Careca, o Erik, esse grupinho cresceu ali perto da Nilo Peçanha. Então eles eram diferentes da gente da Cidade Baixa, mas eles eram um grupo de Skate que andava por becos, por isso que virou o Beco RS”.

Já a Pax Art nasceu um pouco depois do Urbanóide e hoje é um dos coletivos mais atuantes da cidade. Investi muito no novo muralismo urbano realizando projetos de pintura de grandes fachadas. É composta basicamente por Jota Pê, Marcelo Pax e Paula Plim que trouxe as narrativas biográficas, a eles se junta Motu, que é outro grafiteiro que tem experiência no campo das artes visuais. Quando há projetos grandes geralmente chamam outros amigos para trabalhar junto, então é normal ver grafiteiros como Trampo e Amaro trabalhando junto na Pax Art. Um outro movimento que este coletivo faz é uma aproximação do empreendedorismo e da economia criativa, buscando parceiras com novos administradores públicos e privados. A região do quarto distrito de Porto Alegre nesse sentido é vista com um alvo das intervenções, como relata Marcelo Pax sobre o cotidiano do coletivo

O coletivo é de 2005 e já passou uma galera

por ele. Quando eu e o Jota Pê saímos da Urbanóide em 2012 estávamos trampando direto e decidimos acrescentar o “Art”. Então hoje a gente é a “Pax Art”. Nessa primeira época a gente não tinha espaço físico, gurizada né? Se encontrava, pintava e ia embora pra casa. Desde que começamos a ter atelier coletivos em casas colaborativas vimos que, entre nós, temos formas diferentes de trabalho... Daí a galera achou melhor manter o espaço como escritório, para reunião, para receber um cliente, e o atelier não vai rolar por que tem gente que não curte o lance da sujeirada. E eu curto o lance da sujeirada. E aí a gente ficou nessa daí e eu disse que era melhor eu trampo na minha casa. Cada tem seu jeito de trabalhar num atelier e dividir um espaço pequeno é difícil. Mas foi de boa e todo mundo entrou em um consenso tranquilo de manter a Pax Art e deixar esse espaço para escritório. (Fala relacionada ao ponto 3 do gráfico 1)

Um terceiro fator que considero fundamental e presente na segunda geração foi a verticalização da graffiti e o acompanhamento do surgimento do novo muralismo. Trampo, grafiteiro que um dos principais formadores de grafiteiros de segunda geração na cidade, relata como o muralismo não é uma coisa necessariamente nova. Na década de noventa a prefeitura solicitou a pintura de diversos locais públicos com graffiti. Na narrativa de Trampo podemos perceber com esse tempo da política que abriu as portas para essa manifestação visual se sucedeu em uma história concreta.

A prefeitura antiga, então era um tapume super feio, tava lá aquele tapume, me liga o cara da secretaria da cultura e me diz: “O trampo, tudo bom? A gente pintou aqui um projeto X e temos tinta a rodo. Vocês pintam pra nós lá a frente da prefeitura?”, aí eu peguei pensei, hum, uma boa, a gente tá sem tinta, a gente quer tinta... “não, a gente pinta sim”... então fui eu e o Caboclo lá, convidamos o Pedra, que pintava e pinta ainda, hoje é tatuador e faz parte do grupo Doente pelas Cores, que

é o Mateus Grim, o Felipe Reis, o Pedra – Felipe Pedroso, então o pedra pintou aqui, o caboclo com o estilo dele, eu fazia umas velas, porque daí era o Trampo já pesquisando outras coisas, eu não queria mais escrever Trampo na rua, eu começa criar outros ícones pra jogar na rua, então eu fazia algumas velas, essa perspectivinha aqui, o Caboclo com o estilo dele já super original, o amigo Ted, dançarino pintou aqui, o nosso amigo punk, Lampião, anarco, fez essa loucurança aqui no canto, que a gente queria muito ele, que ele já tinha o habito de pintar na rua... O Sr. Tarso Genro, que por sinal era, na época, prefeito de Porto Alegre, passou lá na frente, olhou e disse: “bah gurizada, lindo, tá lindo isso aqui, tá maravilhoso, as cores, a expressão”, ah, político, e bem viajado né, ele já viajou pra vários cantos do mundo e tal, e pegou e fez um contato lá com a cultura, ou melhor, ele entrou no gabinete dele e disse “bah, que coisa mais linda, quem é que organizou isso aí?” “Ah foi o fulano”, “meu, grande iniciativa hein, tá ótimo, como é que vocês remuneraram”... “não, a gente não remunerou, a gente simplesmente convidou”... “Como assim? Se a gente quer um encanador a gente... não não, pera aí um pouquinho, eu quero que vocês”... ah, um detalhe, ele pegou, na volta indo pra casa, a gente levou uns 3 dias pintando isso aqui, estrategicamente, porque nós queria pegar cada vez mais, a gente levava garrafas vazias, e enchia de tinta assim sabe, pra poder pintar na rua, então, a gente saiu ali da prefeitura mesmo, e fomos nos pilares do Aeromóvel, que nunca se moveu, sempre paradinho lá com seus pilares, aí a gente pegou e pintou, primeiro dia nós pintamos 2 pilares, aí um outro amigo lá, o... esqueci o nome..... pegou e pintou um pilar também, e aí a gente no outro dia pintou mais 3, e no terceiro dia mais.... e o Tarso Genro, com seu carro, indo pra casa, olhou pra aqueles pilares, olhou as cores... tu vê o que é a coisa né, a sensibilidade né... ele olhou as cores... bah, foi pro telefone lá e ligou pro cara da cultura: “meu amigo, lembra que

eu falei que tem que remunerar os artistas, além de remunerar, vamo fazer assim ó, vamo contratar esses dois ó pra eles organizar um evento pra eles pintar aqueles pilares de cima a baixo..

3 - Conclusão

A segunda geração, formada em períodos de incentivo e escassez, hoje é a principal responsável pela multiplicação do novo muralismo em Porto Alegre. Há um questionamento que aponta que, depois de tantas mudanças e variações na prática desta intervenção urbana, o que se faz no muralismo já não é mais o graffiti. Neste sentido Jota Pê e Marcelo Pax partilham a ideia de que o graffiti, enquanto modalidade de intervenção urbana representa uma técnica, um saber fazer adquirido e ensinado que deixa suas marcas na cidade.

Creio que seja importante trazer esta relação da segunda geração com o novo muralismo para pensar o quanto as práticas de legalização do graffiti representam um tempo do mundo presente nos dias atuais. A graffiti vem sendo acionado como uma ferramenta importante da economia criativa, do turismo cultural sendo até que pode colaborar em transformação urbanas geradas nos processos de gentrificação.

Apontei aqui que são três os elementos principais que atentam uma relação especial entre o tempo do mundo e o tempo vivido na segunda geração do graffiti em Porto Alegre. São estes fatores o acompanhamento do advento e do fim de uma política cultural, a criação e institucionalização de coletivos de arte urbana e o profícuo surgimento de uma modalidade de intervenção urbana de grande porte, crescentemente legalizada e financiada, que chamo aqui de novo muralismo.

Agradecimentos

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pela concessão da bolsa de doutoramento que possibilita a realização desta pesquisa e ao Núcleo de Antropologia Visual (NAVISUAL/PPGAS/UFRGS) pela formação coletiva em imagem e etnografia urbana.

Referências Bibliográficas

- Abalos Junior, J. L.. Quem sujou as mãos de tinta? Estética, gesto e matéria em intervenções artísticas urbanas. *Vista - Revista de Cultura Visual*, v. 3, p. 148-171, 2018.
- Abarca, J. "From street art to murals, what have we lost?" (ed.): *Street Art & Urban Creativity Scientific Journal Vol 2*, N°2. Lisboa, 2016.
- Bachelard, G. *A dialética da duração*. Tradução Marcelo Coelho. 2.ed. São Paulo: Ática, 1994
- Campos, R. Por que pintamos a cidade? Uma abordagem etnográfica do grafite urbano. Ed. *Fim de Século*. 2010
- De Certeau, M. *A invenção do cotidiano*; 1. Artes de fazer. 9. Ed. Petrópolis. Vozes. 2003
- Diógenes, G. A arte urbana entre ambientes: "dobras" entre a cidade "material" e o ciberespaço. *Etnografica*, v. 19, p. 537-556, 2015
- Eckert, C; Rocha, A.I. C. *Etnografia da duração*. Porto Alegre: Marcavisual, 2013
- Halbwachs, M. Memória individual e memória coletiva. In *Memória coletiva*. São Paulo, Centauro, 2006. P. 29 a 70.
- Herzfeld, Michael. 2005, Political Optic sand the Occlusion of In timate Knowledge. *American Anthropologist Vol. 107*, No. 3: 369-376.
- Leal, G. P. O. *Cidade: modos de ler, usar e se apropriar – Uma etnografia das práticas do graffiti em São Paulo*. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo. 2008.
- Máximo, Maria Elisa. "Das metrópoles às redes sociotécnicas: a caminho de uma antropologia no ciberespaço". In: MÁXIMO, Maria Elisa. *Blogs: o eu encena, o eu em rede. Cotidiano, performance e reciprocidade nas redes sócio-técnicas*. Tese de Doutorado, Universidade Federal de Santa Catarina, 2006, p. 19-65.
- Rancière, Jacques. *Estética e política: a partilha do sensível*. Tradução Mônica Costa Neto. São Paulo: EXO experimental Org; Ed. 34, 2005. 72p.
- Ricoeur, Paul. O esquecimento. In *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, Ed. Unicamp, 2007 p. 423-462.
- Rocha, A. L. de C. *Le sanctuaire du desordre, ou l'art de vivre des tendres barbares sousles Tristes Tropiques. Étude de l'esthétique urbaine et la mémoire collective au sud du Brésil*. 1994. Thèse (Doctorat) – Paris V, Sorbonne, Paris.
- Velho, Gilberto. *Projeto e Metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. (Zahar). 1992.

