

# Arte de rua, estética urbana: relato de uma experiência sensível em metrópole contemporânea

## Ana Luiza Carvalho da Rocha

Doutora em Antropologia Social, Paris V, Sorbonne, 1994, com Pós-doutorado no Laboratoire d'Anthropologie Visuelle et Sonore du Monde Contemporaine na Université Paris VII, em 2001 e no Institute for Latin American Studies na Freie Universität Berlin Rüdeshheimer, em 2013. Pesquisadora CNPq. Professora no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Coordenadora, junto com Cornelia Eckert, do projeto Banco de Imagens e Efeitos Visuais (Laboratório de Antropologia Social), com sede no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH/UFRGS), Porto Alegre. Atua ainda no Núcleo de Pesquisa em Estudos Contemporâneos (NUPECS) e no Núcleo de Antropologia Visual (NAVISUAL), PPGAS, IFCH, UFRGS. Professora, também, na Universidade FEEVALE, no Rio Grande do Sul.

## Cornelia Eckert

Doutora em Antropologia Social, Université Paris V, Sorbonne, 1992, com Pós-doutorado no Laboratoire d'Anthropologie Visuelle et Sonore du Monde Contemporaine na Université Paris VII, em 2001, e no Institute for Latin American Studies na Freie Universität Berlin Rüdeshheimer, em 2013. Professora titular no Departamento de Antropologia e no Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (IFCH/UFRGS). Pesquisadora CNPq. Coordena, junto com Ana Luiza Carvalho da Rocha, o projeto Banco de Imagens e Efeitos Visuais (BIEV). Coordena o Núcleo de Antropologia Visual (NAVISUAL) e atua no Núcleo de Pesquisa em Estudos Contemporâneos (NUPECS), PPGAS/IFCH/UFRGS.

## INTRODUÇÃO

A vida nas cidades contemporâneas que abrigam as múltiplas experiências temporais de ser e estar de seus habitantes nos estimula ao sistemático desafio de pesquisar e orientar pesquisas etnográficas privilegiando, de modo geral, a interlocução com os cidadãos que narram suas memórias transgeracionais. Estas narrativas também se enraízam na cidade, vividas de diferentes formas de expressão sensível. Dedicadas aos estudos das cidades como objetos temporais, investimos em exercícios etnográficos (etnografia de rua) com equipamentos de produção audiovisual. Procuramos identificar os laços que unem a arte de rua, ou a arte em contexto urbano, à trágica presença do tempo granular e nodular no interior das fábulas progressistas que acompanham o mito de fundação da cidade moderna. Neste artigo, nos voltamos para as práticas e saberes evocados por inscrições em paredes, muros e ruas, por colagem de cartazes, que dão tons e traços diversos à paisagem urbana. Esta produção (tangível ou intangível) pode ser reconhecida pela diversidade de pontos de vista, como linguagem juvenil, vandalismo e sujeira, criação, expressão de liberdade artística, movimento de contestação, depredação do patrimônio construído, etc.

O fenômeno de internacionalização das artes de rua emergiu no âmbito de profundos processos de transformação social em meados do século XX, reconhecidos como movimentos de contracultura, ou de revolução cultural, sobremaneira nos países ocidentais. No redesenho das funções socioeconômicas das grandes metrópoles, a multiplicidade de atores sociais se entrelaça em complexas redes que ritmam a vida urbana seguindo um tom global, multiétnico e plurivocacional. É neste cenário de mudanças que despontam movimentos de construção imaginária, antagônicos aos preceitos dominantes do mercado artístico em suas formas de organização institucional legitimadas pelos Estados modernos.

Neste âmbito, emergem novos atores sociais, oriundos de bairros segregados, de movimentos sociais reprimidos, de instituições deslegitimadas, e mesmo das universidades e de famílias de camadas médias (como na França), imprimindo na metrópole novas imagens e novos sons nada convencionais que desordenavam as vontades burocráticas de conter os espaços, de fixar usos de lugares, de enquadrar deslocamentos. Em poucas palavras, vivia-se a crítica ao autoritarismo político e econômico; combatia-se a burocracia reacionária. Aproximando os movimentos de contestação de estudantes e trabalhadores do final dos anos 1960 ao final dos anos 80 na Europa (e no mundo), a historiadora Olgária de Matos refere-se à ampliação da noção

de direito, ao alargamento e à diversificação das ocupações nos espaços públicos, à liberação de formas de linguagem e de intervenção, com *slogans* e palavras de ordem inscritas em muros, calçadas e paredes, com colagem de panfletos e manifestações discursivas pela liberdade de expressão e pela cidadania: a imaginação criadora é a invenção de prazeres e de conhecimento das dinâmicas das sociedades complexas (MATOS, 1989, p. 10).

Um novo mundo sedutor, e rizomático, recheado dos prazeres do cosmopolitismo (como a crescente mobilidade sazonal e global de pessoas e coisas), desvenda novos sentidos constitutivos da subjetividade moderna, em que emergem coletivos invisíveis (ou comunidades sem sentido do lugar) e comunidades capazes de transitar da imaginação partilhada para a ação coletiva (transnacionais, translocais, pós-nacionais, entrelaçadas por redes de comunicação de massa). Em tempos de processos culturais globais, a imaginação torna-se um campo organizado de práticas sociais (APPADURAI, 2001, p. 14, 20, 45 e 48). Neste ínterim, ouvimos e lemos, com frequência, sobre a relação da arte urbana com a emergência do movimento *hip-hop* nos Estados Unidos, o nascimento dos primeiros grafites nos metrô de Nova York (expressão das populações negras) e do movimento dos *squats* na Europa, nos anos 1970, como movimentos sociais urbanos, precursores da arte de rua (*street art*). Para Manuel Castells, observaríamos aqui a tendência da ação praticada a politizar-se pela relação com as gestões públicas e políticas urbanas (CASTELLS, 1977, p. 120).

Esse movimento da arte contemporânea, que se sobressai no cenário de efervescências políticas dos anos 1960 a 70, é oficializado como movimento artístico autônomo apenas nos anos 80. Em termos de genealogia das linguagens audiovisuais empregadas pelos artistas de rua, alguns apontam o grafismo da arte de rua (e seus estilos) como herdeiro de outras disciplinas no campo das artes, como as histórias em quadrinho e os *outdoors*, as obras dos *comics underground*. Se invocarmos Georg Simmel (1979) com seus estudos sobre a metrópole e a vida mental, podemos lembrar o quanto uma tensão na arte de rua revela do lado trágico do fenômeno moderno de urbanização.

Essas práticas são caras ao campo de conhecimento da antropologia da imagem, na interface com a antropologia urbana, que, neste diálogo interpretativo, foca estes tempos de integração das experimentações dos artistas na cidade em conjunto com outras formas de apropriação dos espaços urbanos, investigando as modalidades de produção no campo das artes, realizadas nos espaços públicos e nas ruas das metrópoles contemporâneas.

Numa perspectiva mais arqueológica, há os estudiosos que consideram que a arte de rua no campo da arte contemporânea, da arte gráfica sobre

muros, fachadas e outros equipamentos urbanos seria tributária de outros tipos de expressão cultural de rua, que remontam às origens da nossa cultura ocidental – da antiga Grécia à Idade Média –, numa associação arcaica da figura do artista de rua com mímicos, palhaços, engolidores de fogo, artistas de circo, cantores de rua e outros que habitam a poética das cidades (BACHELARD, 2000), além dos devaneios de suas enunciações pedestres (DE CERTEAU, 1994).

Nos diferentes tipos de dispositivos técnicos – *stencil art* (uso do molde vazado), *sticker* (pintura com adesivo) ou *lamb-lamb* (imagem reproduzida e aplicada em larga escala) –, a arte de rua pode não significar uma ruptura ou inovação radical na história da arte, principalmente em razão dos símbolos herdados e, a seu modo, preservados. As manifestações populares de nossas antigas cidades, repletas de cantores e atores de rua, cuja arte bebia na fonte semântica das lendas e tradições populares e seus personagens mitológicos (o bufão, o mágico, o trovador, o acrobata, o mímico) e de seu repertório de formas de apropriação do ambiente das ruas, das festas e das tabernas e cafés (BAKHTIN, 1987), foram profundamente afetados na pré-modernidade com a invenção da prensa gráfica, dos livros e jornais. A imaginação, expressa em sonhos, canções, desenhos, mitos, contos, fantasias, porém, orienta o repertório de qualquer sociedade de algum modo culturalmente organizada (APPADURAI, 2001, p. 77) sobre a ação criativa, que ritma as descontinuidades temporais. No domínio do mercado da cultura, impera a relação com a consolidação dos Estados-nações. O capitalismo liberal opera uma assimetria no acesso e no consumo de uma economia cultural das massas habitacionais (vulneráveis aos produtos de tradições inventadas, afirma Hobsbawm, 1982). Desigualdade ainda mais perversa nos tempos atuais do neoliberalismo, que configura uma cultura global; a imaginação é uma prática social, e sua agência no mundo social é múltipla e plural.

Anderson (1983), ao dispor sobre as comunidades imaginadas, aponta para a emergência de novas formas de expressão coletiva. Importa agora propor a pesquisa social, o exercício etnográfico para desvendar as implicações e contextos destas ações, expondo os paradoxos entre as políticas de governo (reprodutivas de desejos neoliberais) e os esforços de resistência operados nos saberes populares, contestadores e combativos. No caso da arte de rua nas cidades, reconhecemos as táticas de inscrever ações imaginativas no mundo transnacional e desterritorializado. São vozes e gestos, para o caso deste artigo, que configuram as relações entre a imaginação e a vida social (APPADURAI, 2001, p. 80). Nas brechas de políticas nacionais e nas fantasias dos consumidores embebidos na globalização da cultura, as

biografias, trajetórias, ações de artistas de rua, dotam, em seus aprendizados e atuações, de densidade imaginativa os espaços, sugerem atos interativos e improvisações criativas. Formas narrativas descontínuas nas cidades, em seus fluxos efêmeros, promovem, nas margens e dobras, formas intensas de sociabilidade em suas críticas, nos encontros para trocas de afetos e interesses comuns de ousar, criar e praticar a arte ritmada por sistemas de solidariedade e confiança no método, muitas vezes ilegítimo. Tais ações, entretanto, buscam o reconhecimento público por sua atuação contestadora, pela promoção de formas sociais mais sustentáveis e simétricas na vida da metrópole.

Apropriando-nos dos esquemas interpretativos de J. Rancière (2000; 2011), encaramos a arte de rua como *ars* (técnica); ou seja, como herdeira de uma potência heterogênea de operar com o sensível em suas formas de ver, fazer e pensar a arte, emergindo das composições das formas urbanas. Em suas tessituras, as intervenções artísticas de rua dialogam com o regime representativo da arte (submissão passiva ao visível), que tem como guia um pensamento que lhe é estranho (o regime estético da arte e de suas linguagens arbitrárias). A arte de rua tem por origem o regime representativo da arte, construindo formas de expressão com base no binômio *poiésis/mimésis*, embora pautada pelo regime estético da arte, que destaca a autonomia do artista de rua (o estilo de suas criações), seus procedimentos e vocação.

## **O PROJETO DE ETNOGRAFAR AS FORMAS SENSÍVEIS EM BAIROS METROPOLITANOS**

Em alguns países, nos anos de estado ditatorial – como o Brasil nas décadas de 1960 e 70, e também a Argentina, o México, o Uruguai, etc. –, a arte mural conheceu transformações, no foco de suas motivações, relacionadas à estratégia de politização da cultura, da construção de movimentos de forças revolucionárias contra os estados de exceção, objetivando construir uma resistência na forma de expressões culturais, públicas e democráticas.

Os processos políticos de consolidação dos estados democráticos configuram a arena de movimentos populares artísticos de diversas ordens de sentido.

Em Porto Alegre, desde 1997 – ano de consolidação de nosso projeto de pesquisa na forma de um banco de conhecimento de imagens organizadas em coleções etnográficas<sup>1</sup> –, as inscrições artísticas no mundo público urbano são clicadas nas fotos dos pesquisadores em seus percursos etnográficos, ou registradas em vídeos; ou as vozes de artistas são registradas em entrevistas, adensando a aventura de colocar em alto relevo as formas imaginárias da paisagem urbana.

As paredes e os muros, os espaços públicos e privados são telas para pichações, para grafites, para *stencil*, etc. Esta onda massiva de expressão – desenhos, letras, símbolos, arte de rua (*street art*), ou arte urbana (*urban art*) – concebe atores civis (muitas vezes acusados de incivilizados) como integrantes de uma ação coletiva que vai desde a pertença a redes locais de jovens (não raro identificados como de periferia, ou seja, de áreas segregadas pelo padrão de vida econômica e socialmente desfavorecido), até movimentos internacionais.

Nestes anos de etnografias nas ruas da cidade de Porto Alegre (Rio Grande do Sul, Brasil), *locus* privilegiado das atenções do projeto *Etnografia da duração* (ECKERT e ROCHA, 2013) com coleções etnográficas ([www.biev.ufrgs.br](http://www.biev.ufrgs.br)), chama a atenção a fartura de intervenções da arte no contexto público, de forma legal ou ilegal, a exemplo de outros grandes centros metropolitanos que investigamos em etnografias de rua, como Paris e Berlim.

Do nosso ponto de vista, a partir de pesquisas etnográficas em contextos urbanos, a arte de rua devolve aos habitantes das metrópoles contemporâneas a fruição estética que as formas urbanas, como parte integrante de sua dimensão de objeto temporal, lhes provocam.

A arte de rua e suas intervenções em certos bairros, em detrimento de outros, como os que acompanhamos ao realizar etnografia de rua (ECKERT e ROCHA, 2014) nos bairros de Belleville, em Paris/França (2001) e Kreuzberg, em Berlim/Alemanha (2013), podem ser aqui esclarecedoras. Essas oportunidades ocorreram por ocasião de estágios de pós-doutoramento.

A presença expressiva da arte de rua de Belleville (Paris) e de Kreuzberg (Berlim) – bairros pluriétnicos, plurirraciais e multiculturais que salvaguardam as diferenças de sentido nas formas de apropriação dos espaços urbanos de duas grandes metrópoles europeias – pode ser ilustrativa do nosso desafio neste artigo. São bairros que não apresentam uniformidade em sua composição urbana; por esta razão, as políticas urbanas locais precisam considerar múltiplas complexidades para a gestão democrática de suas territorialidades, concebidas desde suas transformações processuais.

Nos dois casos por nós etnografados – os bairros Belleville (Paris) e Kreuzberg (Berlim) –, a arte de rua acaba por lhes atribuir uma identidade que os distingue de outros bairros e territórios urbanos. Ela age exatamente nos dilemas dos espaços vazios (territórios abertos, disponíveis ao potencial de um querer-viver coletivo), tanto quanto em seus espaços públicos qualificados (como praças e parques). Num caso e no outro, o que caracteriza a arte de rua (grafites, mosaicos, colagens, *tags*, *stencils*, etc.) são precisamente seu caráter efêmero e seu consumo público, que adotam as formas urbanas para

suas experiências e criações estéticas de maneira completamente distinta da arte de galeria e de exposições de especialistas e profissionais em recintos institucionalizados e gerenciados pelo mecenato empresarial.

Em muitas situações, a arte de rua retoma os espaços urbanos menos controlados por uma política higienista, administrada pelas municipalidades no que tange à sua infraestrutura ou às condições de vida de seus moradores, orquestrando, nos limites de suas formas, metamorfoses inesperadas que salvaguardam seus sentidos.

### **ABOARD AND INSIDE KREUZBERG: A ARTE DE RUA COMO EXPRESSÃO DE SI MESMA**

De perto e de dentro, para lembrar as eficazes provocações relativas ao exercício etnográfico de José Magnani (2009) em contextos urbanos, pudemos viver por três meses na rua Manteuffelstrasse, para nós o coração do bairro Kreuzberg. A rotina de percorrer as ruas do bairro, suas margens, ou transpor suas fronteiras, era um exercício de caminhadas com mapa na mão, câmera fotográfica, videográfica e uma constante atenção à paisagem, a pessoas, a coisas e ambientes no desafio de etnografar as múltiplas e complexas camadas temporais do viver urbano no bairro nesta curta temporada. Um exercício cada vez mais comum para quem se desloca com a atenção voltada às alteridades possíveis, reconhecendo, nos limites de viver, o paradoxo de acelerar uma pesquisa num lugar de memórias profundas e descontínuas<sup>2</sup>.

Abrir a porta do nosso edifício era, a cada dia, uma surpresa. Sempre havia uma pichação, um risco, um traço, uma letra a mais. Nas paredes não era diferente: novos cartazes ou cartazes sobre os já existentes traziam publicidades, mas era raro encontrar sobre elas outras colagens. A diferença entre as duas expressões era que a pichação – mesmo no bairro berlinense onde provavelmente o número de pichações por metro quadrado era maior – não era permitida, enquanto que a colagem de cartazes ou *folders* nas paredes da maioria dos edifícios é admitida e operacionalizada por funcionários de instituições públicas ou privadas. A caminhada diária no bairro desvenda de imediato grafites, muitas delas bem conhecidas, e mesmo pontos de admiração turística, que já conhecíamos de álbuns internacionais de famosos grafiteiros, ou pesquisando na *internet*.

O mergulho no espaço sagrado das grafites exigia de nós tomar um ônibus. A *East Side Gallery*, na região de Kreuzberg-Friedrichshain, fica do outro lado do rio; porém, era preciso andar alguns quilômetros até se chegar à ponte que atravessa o rio. Trata-se de uma galeria de arte ao ar livre, do

lado leste do antigo muro de Berlim, preservado nos anos 1990 quando de sua demolição. Uma galeria que apresenta, hoje, 105 trabalhos, reunindo duas associações de artistas alemães. A alteração de seu antigo trajeto e sua destruição parcial, em janeiro de 2006, para um processo de “qualificação” do lugar próximo a *Ostbahnhof* (estação ferroviária do Oeste), deram motivo a protestos diversos. Citamos aqui trecho do artigo que então escrevemos:

O histórico do monumento, dos artistas de 21 diferentes países que em 1990 passaram a intervir no muro, é conhecido e divulgado em vários portais e blogs eletrônicos. Fotografamos sistematicamente, não só nós, dezenas de turistas. Lá estavam repintados, entre outros, o beijo entre Leonid Brezhnev e Erich Honecker (ocorrido em 1979, evento comemorativo dos 30 anos da GDR), do russo Dimitrij Vrubel (*Mein Gott hilf mir, diese todliche Liebe zu überleben*), o carro chamado *trabant* e fabricado na Alemanha Oriental cortando o muro, *Test the Rest* de Brigit Kinder, etc. A pintura de muro que nasce por volta de 1975, se tornou arte-cidade. Na palestra que escuto no Museu do bairro, o historiador Norbert Martins retoma os murais pintados e compara-os com o tom revolucionário do mural de Diego Rivera no Palácio Nacional do México (ECKERT e ROCHA, 2014, p. 206).

Estar em Berlim – sem dúvida a cidade mais diretamente ligada à experiência da divisão de um muro político –, para a busca da arte de rua, supõe que se conheçam a trama urbana e suas formas de apropriação, única maneira de se dialogar com as marcas deixadas pelo passado: pedaços de ruínas apropriadas pelas intervenções de artistas que assinam por cognomes, reinventando formas narrativas no espaço público.

Seguindo estes rastros de memória em esquinas, viadutos, elevados, paredes, bocas de metrô, não raro a grafite predomina em toda a extensão, seja a fachada de uma casa, o mural de um bar, as paredes de túneis e galerias de metrô, emprestando às práticas e saberes desse lugares outras formas de vibração. Ou é ainda o totem na praça, o afresco no parque, evidenciando espaços associativos operacionalizados por instituições públicas. No bairro *Gorlitzer Park* (que abrigava no passado uma estação de trem que perde sua função com a construção do muro pela DDR, em 1961), construções grafitadas abrigam associações de bairro, restaurantes e áreas de lazer.

Neste caso, o reconhecimento das intervenções da arte urbana se tem nutrido da ação dos movimentos organizados. Os artistas da arte urbana vêm lutando, cada vez mais, por uma legislação que garanta seus direitos de

expressão. O debate coloca a arte urbana como forma de vivência contemporânea ao retomar o conceito original de espaço público e ao questioná-lo nos termos das novas práticas de cidadania das sociedades complexas. A arte de rua nos instiga a pensar a vida social nos grandes centros urbano-industriais a partir da perspectiva dos desafios de configuração de uma comunidade política, do processo de construção de um sentido comum para as formas de associação, com o que ela justifica sua legitimidade.

Esta é uma legenda que podemos aplicar, ao menos a alguns, dentre os 22 artistas entrevistados durante o mergulho etnográfico, de setembro a novembro de 2013. Destes, cinco são artistas, músicos, ator de teatro e artistas de rua.

Focamos aqui o trabalho de Nikita, nome com que pediu para ser identificada, que é também seu nome artístico. Conhecemos a artista através de um dos nossos entrevistados – um diplomata brasileiro que reside há muitos anos em Berlim e é curador de várias atividades na embaixada, envolvendo atores e artistas de movimentos jovens. Nosso primeiro encontro foi marcado para uma entrevista com deslocamentos pelas ruas do bairro; um segundo encontro ocorreu no espaço da Associação da qual participa como artista.

Nikita chegou de bicicleta ao encontro, enquanto nós nos havíamos deslocado de metrô, embora por apenas duas estações. Depois de guardar sua bicicleta sob o viaduto da estação *Warschauer Strasse* (U1), iniciamos um diálogo de apresentações e explicações sobre nossa pesquisa e seus objetivos. Assim que a jovem, de 30 anos, nos disse ter nascido em Paris, mudamos de frequência linguística em nossa entrevista, por sermos mais familiarizadas com o francês do que com o alemão.

Quanto à sua linhagem, Nikita conta que sua mãe é nascida em Guadalupe e seu pai, sem precisar o país, na África. Ambos se conheceram em Paris, onde Nikita nasceu. Conta que percorreu muitos países, inclusive os Estados Unidos, mas, afirma, foi em Paris que mais conseguiu se inserir numa rede de artistas de rua. Instigada a novos desafios, resolveu investir em uma viagem a Berlim, sem mesmo dominar a língua. Diz que a aventura migratória sempre é possível a partir de uma comunicação nas redes de artistas que, de modo geral, são solidários nos processos de hospedagem e inserção na rede de produção de arte na cidade. Apesar de primeiramente nos ter informado uma rua de residência, mais tarde esclareceu não ter moradia fixa, e que a cada dia busca se hospedar na casa de alguém, mas que alguns lugares de amigos são seu Q.G. No dia da entrevista, disse não saber onde iria dormir, mas sempre encontraria algo em sua rede de relações. Tais encontros se

iniciavam em bares ou cafês onde os artistas costumam se reunir. Rindo, avisa-nos que nos cobraria o passeio comentado, e assim garantiria seu jantar. Respondemos prontamente que estávamos acostumadas com o *pour boire* ou o conhecido *spende* (doação) nos eventos artísticos gratuitos em Berlim.

Para a filmagem, nos propôs uma longa caminhada pelo bairro, dispondo-se a nos mostrar seu trabalho e alguns grafites que vibram já há algum tempo na memória dos habitantes do bairro – referia-se a alguns que já havíamos identificado como de consumo turístico. Finalizaríamos nossa entrevista em um centro cultural e social na rua Schlesische Str. 27B, na *Internationales Jugend Kunst und Kulturhaus*<sup>3</sup>, onde conhecemos a profissional orientadora (“minha chefe”, dizia Nikita) do setor artístico ao qual nossa entrevistada estava vinculada, a portuguesa Sandrine Ribeiro.

Assim, percorremos ruas e avenidas como a Muhhenstrasse, sempre parando para conferir trabalhos entre os quais constasse algum de Nikita. Nossa interlocutora nos levou pela famosa região denominada SO 36, marcada em passado recente pela miséria e concentração dos migrantes árabes, mas também *locus* de estudantes e intelectuais nos anos de chumbo (1960-1989). Por isso, não surpreende ser território conhecido pela resistência aos anos de divisão política cimentados pelo muro de Berlim.

Ao longo da caminhada, Nikita explica que sua técnica “work in progress” é o *pasting*. E detalha sua prática de trabalho: espalha nas ruas *portraits*, retratos de pessoas de todas as idades, etnias e formas diversas de expressão. Explica tratar-se de pessoas que conhece da Associação a que logo iríamos ser apresentadas. Os retratados participam de *works shops*, que consistem na interação de artistas e população. Sua tática de negociação implicava revelar sua técnica de trabalho e formas de exposição. As pessoas, explicou, são fotografadas em um *studio* na Associação; em seguida, é realizado o encontro-debate na rua. Em geral, este processo é filmado e, mais tarde, exibido juntamente com o resultado dessas várias experiências, em eventos públicos.

Após a instalação, que requer um trabalho coletivo, a artista espera, com o passar dos dias, as intervenções de outros artistas ou passantes que curtem seu trabalho. Também as outras formas de intervenção do público, como colagens ou mesmo rasgos, lhe interessam. Esse processo temporal, que implica intervenções ou não, também é filmado, incluindo condições naturais, como intempéries ou ações de animais.

Paramos em um prédio antigo de pedras vermelhas, sujo pela poluição. Nas paredes, estavam colados os *portraits* de pessoas, em preto e branco. Chama-nos a atenção o fato de que entre os *portraits* sempre havia um

cartaz com desenhos de coração ou jogos com a palavra *love*. Nikita relata que este, que ela chama de Mr. Love, interveio deslocando seus *portraits* e entre eles colou seu trabalho. Perguntamos se isso não a deixava chateada. Sorrindo, respondeu que fazer *street art* é isso: intervir na rua, mas a rua não pertence a ninguém e que, ao contrário, espera-se o diálogo a partir de diversas interposições.

No dia de sua intervenção, diz ter coberto toda a parede do prédio com seu trabalho; tudo estava preto e branco, lindo, diz sorrindo. Com o tempo, porém, observa, o trabalho se degrada e isto é muito dinâmico.

Seguimos pelo percurso comentado, fixando-nos nos pontos mais destacados pela interlocutora. Explica por que os artistas preferem ruínas, prédios abandonados. Também admite que muitas vezes são contratados para intervir na fachada do prédio. Logo estávamos diante de uma situação que provavelmente comprovava esta lógica. Perguntamos sobre as burocracias e pedidos de licença para as intervenções artísticas. Nikita contou ser usual em Berlim, caso não se trate de um terreno ou prédio com características de abandono, pedir-se autorização aos proprietários, comerciantes, etc. Observa, porém, que a resposta pouco importa; a intromissão acontece, de modo geral, apesar da negativa. Surpresas, interrogamos sobre a repressão policial. Nossa artista conta que em Berlim a polícia tem uma política liberal em relação à atuação artística em determinados bairros, ao contrário dos Estados Unidos e França, onde atuou e sofreu perseguição e repressão.

Em mais uma rua percorrida, mais uma intervenção de artistas em um prédio, desta vez usando escada *magirus*. A arte na parede nascia da ação de dois pintores. Indagamos sobre este tipo de intervenção, que certamente exigia grande investimento de material e tempo. Nossa anfitriã contou que cada vez mais empresas e imobiliárias contratam artistas de rua para atuar em publicidades e pinturas de fachadas, admitindo esse padrão estético no bairro; neste caso, afirma, são bem remunerados por bancos e empresas. Declarou, porém, não aderir a este tipo de mercado, assim como outros artistas de sua rede. Não em razão de julgamento moral a respeito dos que trabalham com esses contratos, pois admite serem todos livres para agir como quiserem. Nikita elucida que sua forma de trabalhar é mais pública; que na Alemanha, em especial em Berlim, existem associações voltadas ao incentivo das expressões artísticas com muita liberdade. São políticas públicas muito abertas aos projetos de artistas de rua. Uma vez aprovado o projeto, o artista associado recebe ajuda financeira para compra do material, para a produção de sua arte e para a intervenção nas ruas. Ao mesmo tempo, o artista é um professor que transmite seu saber aos jovens, mas é

também um aluno que aprende com os saberes transmitidos por orientadores e outros artistas.

Mas logo a legitimidade de atividades nas ruas muda de lógica. Nikita para na ponte Oberbaumbrücke e nos aponta prédios de grafiteiros que atuam na ilegitimidade. Precisam ter acesso ao alto dos prédios para jogar suas tintas e desenhar suas grafites.

Filmávamos ora Nikita em sua narrativa, ora fazíamos zoom nos prédios ao longe, que logo conheceríamos mais de perto. Chamava a atenção o cenário em que Nikita parava para nos falar das grafites: uma grande quantidade de colagens decorava os arcos da ponte de ferro. A ponte, segundo nossa entrevistada, é o lugar que oferece a vista mais linda de Berlim, não só pelo cenário do rio Spree, mas pela beleza da paisagem panorâmica, com monumentos que se podiam enxergar em sequência, como a famosa torre de televisão construída pela DDR, hoje um dos lugares turísticos mais importantes da cidade unificada.

A arte na rua, diz Nikita, é a expressão de si mesmo; é ousar se apropriar de um espaço e imprimir ali sua arte. É uma atividade sempre em progresso, que exige tempo, persistência e boa dose de espírito aventureiro. Diz isso mostrando-nos a arte no alto dos prédios, explicando consistir num jogar de tintas que, misturando-se numa espécie de leque, sugerem um arco-íris. Percorremos prédios de usinas enormes com paredes grafitadas por artistas como Guest (berlinense) e Blu (italiano). Blu pintou um pequeno homem dentro de um homem grande, uma pintura com muito movimento. Ela nos sugere ver um vídeo sobre o trabalho para percebermos melhor esse movimento. Nikita diz conhecer também o trabalho dos Gêmeos, do Brasil, e que deveríamos fazer o circuito de famosas grafites mantidas por políticas de revitalização da prefeitura de Berlim.

Quando um artista intervém, logo a rede é informada e todos correm para ver a nova *street art*, pois o tempo é implacável e nunca se sabe o quanto durará para o olhar do observador. A respeito dessas grafites monumentais, Nikita explica o motivo da falta de assinatura, pois, segundo ela, de modo geral, o estilo do artista já é a assinatura, não sendo raro os artistas preferirem o anonimato à publicidade de sua imagem, como é o caso de Blu. Ela prefere trabalhar em equipe, de forma mais coletiva, juntamente com sua “tribo”.

Entramos em um corredor com muita pichação, alguma grafite e muita colagem de cartazes. Finalmente confirmaríamos uma suspeita. As colagens são permitidas pela administração municipal. A intervenção permitida é sobre o cartaz publicitário. A partir desta ação, as múltiplas colagens são legítimas. Isto nos permitia descobrir um mistério como moradoras recentes

no bairro, em especial da Oranienstrasse, uma das ruas mais identificadas por um estilo boêmio de bares, lojas de *rock* (camisetas, músicas) e restaurantes de todas as etnias imagináveis: em cada poste, muro ou porta, a quantidade de colagens é enorme e podíamos ficar minutos folheando a sequência de panfletos colados, que, pelas camadas que se sobrepunham, denunciavam a idade do bairro. Um desavisado poderia não se dar conta dessa “arqueologia do tempo”, confundindo os estratos com sujeira acumulada.

A seguir, Nikita explicou-nos outra técnica, que depende da ação do vento; trata-se de *grafiti* com muitas cores e desenhos arredondados, que também filmamos.

O túnel tomado de pinturas em que entramos para cortar caminho, ou para entrar no interior de uma quadra com múltiplos prédios grafitados, revela que os lugares escolhidos pelos artistas, preferencialmente abertos, também são fechados. Mas logo que chegamos num terreno ao ar livre, ocupado por moradores sem teto ao lado da grande construção com o grafite de Blu, Nikita pediu para desligarmos o vídeo, e conversou com algumas pessoas. No terreno, víamos jovens e crianças morando em barracas; alguns jovens pintavam as paredes com spray. O que mais chamava a atenção era o gigantesco grafite de Blu, tipo homens em forma de bonecos. Nikita explica que a presença de olhos na espécie de boneco branco teria sido intervenção de outro artista berlinense. Aliás, de modo geral, no alto dos edifícios havia intervenções, seja do tipo letras pintadas, seja de números ou de desenhos. O tempo de trabalho, segundo nos explicou, podia demorar de uma semana a um mês.

Chegamos, enfim, à Associação, conhecida como Centro de Juventude. Nikita nos apresenta sua professora (chefe) e nos mostra as instalações do prédio. Nas salas, profissionais trabalhavam em diferentes atividades. Mesmo na rua, um professor ensina aos alunos técnicas de arqueologia. Finalmente, sentamos para descansar e tomar um café, que nos esquentaria, pois o dia estava muito frio. Nesta ocasião, pudemos entrevistar Sandrine. A entrevista, em francês, embora ela fosse portuguesa, se devia à presença de Nikita.

Sandrine explica que a Associação nasce de um projeto da prefeitura de Berlim, voltado ao aprendizado da arte por jovens e crianças, aberto à população, para atuar a partir de seus potenciais. O bairro escolhido dizia respeito a um lugar estigmatizado durante a segregação compulsória, sendo ocupado, em grande parte, por imigrantes árabes, em razão de uma política pública de inclusão a partir do ensino de múltiplas formas de expressão (arte, fotografia, cinema, teatro, pintura), bem como do aprendizado de gestão. Comenta que, na atualidade, há alunos oriundos da ocupação de refugiados na praça Orianen, nossos vizinhos. Como artistas, eles não só frequentam

o centro de arte, como moram nele ao menos temporariamente. Sandrine comenta que a cultura do centro é de cooperação, que não há muito como impor regras, mas que é um bom lugar para promover o potencial criativo de crianças, jovens e mesmo adultos que ali buscam um apoio para se expressar como artistas. Em especial, Sandrine promove os artistas de rua. Fala de alguns personagens que passaram pelo centro e que marcaram o bairro com suas obras.

Em outra ocasião, voltamos a entrevistar Sandrine e Nikita na Associação. Insistimos, então, sobre o aspecto legal e o ilegal da grafite. Nikita diz que essa adrenalina faz parte da criação, mas que implica, de modo geral, um trabalho coletivo. Se o artista não solicita a autorização e depende de ação subversiva, é preciso organizar uma equipe de pintores e vigilantes para anunciar a proximidade da polícia. Sandrine, porém, pondera que a grafite em muitos espaços de Berlim, como no bairro de Kreuzberg, tornou-se uma estética que se soma ao estilo de vida do bairro, marcado pela pluriétnica, pela efervescência da vida boêmia e, ao mesmo tempo, intelectual. Acrescenta que este tipo de arte, dentro das políticas urbanas, concorre para a revitalização do bairro, e que prédios grafitados ganham valor turístico e imobiliário. Referindo-se ao Kreuzberg, afirma tratar-se, de fato, de um bairro agora famoso pela grande quantidade de: galerias de artistas; pequenos teatros; centros de formação musical; escolas; igrejas atuantes; bibliotecas e mercados públicos, que também servem de centros culturais, afora museus de bairro, cafés e restaurantes de todos os estilos. Seja durante o dia, seja à noite, algumas ruas estão sempre muito movimentadas. Visitamos um desses bares *underground* em que uma guitarrista brasileira se apresentava. O pequeno espaço criava intimidade e familiaridade com o som metálico. O bar se estendia pela rua, e estar na calçada, na rua, ou na cova, eram apenas deslocamentos dentro de um mesmo evento.

Hoje, diz Sandrine, não é raro que o proprietário de um prédio incentive a intervenção da grafite. Outros, eventualmente incomodados, devem ter desistido de reclamar, já que seus prédios e suas portas são telas de intervenção de toda ordem de inscrição, arte, rabisco, frases, pichações, enfeites, colagens, lambe-lambe. Só resta fotografar ou filmar para poder comprovar em algum outro lugar que isto de fato existe, e que este lugar é Berlim.

Não seria justo, em nossos exercícios fílmicos e fotográficos, deixar de registrar nossos deslocamentos pelas antigas ruínas do muro ou fachadas de prédios que persistem como cenários de pichações e de muitas inscrições com palavras de ordem. Como já relatado em outro artigo, nosso entrevistado, e guardião do museu do bairro, diz ser lixo. Aconselha-nos a comprar

um livro sobre as grafites, a dos verdadeiros artistas de rua, e também nos orienta a não confundir a sujeira feita pelos pichadores com as grafites contidas no livro ofertado.

O acervo fotográfico e filmico sobre as grafites e pichações que marcam o bairro nos últimos 30 anos compreende também o que pesquisamos neste museu do bairro, ou em centros culturais como o Museu *Checkpoint Charlie*, o centro cultural *Kotbusser Tor*, ou a igreja *Tomas Kirche*, cujo zelador mantém um minimuseu, onde guarda pedras e fotos do “tempo do muro”. Apesar de sua timidez, este semi-entrevistado consegue dizer que a função de guardião da memória significa muito para ele. Pudemos pesquisar tranquilamente no hall da igreja, comprar fotos, pedras, fotografar, mas a entrevista foi inúmeras vezes adiada, ficando a hipótese de um tempo traumático, de difícil discursividade. Essas vozes já se pronunciaram, de diversas formas testemunhais, em pesquisas, publicações, filmes, fotografias, exposições, instalações. São muitos os testemunhos em Berlim, uma ilha de museus e centros culturais que lembram os paradoxos críticos e agonísticos vividos na e pela cidade política. Quanto ao referencial bibliográfico e filmico, estudados e fichados sobre o bairro, estes não paravam de nos surpreender pela densidade das narrativas e qualidade imagética (FRAZER, 1996; TEBBE *et alii*, 2000; FLEMMING, 2012; FRISCHMUTH, 2012; MARTINS, 2013; ROHNER e STEFFEN, 2013; VIERGUTZ, 2013, entre outros).

## A ARTE URBANA E DOMÍNIO DA ÉTICA E DA TÉCNICA

No plano das artes plásticas, a arte de rua se colocaria, de acordo com os regimes da arte propostos por Jacques Rancière (2000), na interseção entre o regime ético, questionando o comum de sentido das atuais formas de representação artísticas, assim como o de suas origens e o regime estético, que propõe a diluição das fronteiras entre tudo aquilo que pertence às belas artes e aquilo que não lhe pertence. Esta perspectiva provém do diálogo entre a arte e as pessoas, a arte e a rua, a arte e a vida metropolitana, operando uma destruição criativa de suas fronteiras. A arte urbana se afirma como espaço privilegiado para se refletir sobre os espaços urbanos e seus territórios como fundamento da vida política nas sociedades complexas por nos fazer refletir sobre o sentido do “comum” que tece suas formas de associação e as tensões entre o indivíduo e o coletivo.

A meio caminho entre um e outro dos regimes, a arte urbana polemiza com certo formalismo e purismo do regime de representação e seus esforços em delimitar os campos das *arts* a certos gêneros e a padrões que atuam no

sentido de estabelecer critérios específicos para seus regimes de imagem. Ela não se quer representada por esta ou aquela escola, por este ou aquele estilo de produção; ela quer encarnar, ela própria, as formas urbanas, expressando sua matéria e experiência sensível com liberdade e autonomia.

O mundo sensível da arte urbana considera, assim, as diferentes alturas das edificações, os frontões de prédios de esquinas, os velhos prédios em contraste com os novos, os equipamentos dos parques e das praças, os contrastes de ruas e avenidas com a presença de velhas escadarias e vielas nas grandes cidades como espaço ordinário de sua “cena artística”. Nestes termos, diferente da arte dos museus, que nós contemplamos como produção coletiva na condição de se aceitar que dela não participamos, a arte de rua nos convida a participar de sua criação.

A arte urbana é aqui pensada na ressonância que se estabelece entre ela e as metamorfoses das modernas metrópoles contemporâneas, e suas representações, num esforço de conjugar as reflexões de Jacques Rancière (2000) sobre os laços que unem a arte, a estética, a política e o paradigma estético para interpretar a dimensão estética das formas de vida na cidade moderna (MAFFESOLI, 1985), tendo como inspiração os estudos de Pierre Sansot (1975, 1986) sobre as formas sensíveis da vida social e a poética da cidade, tanto quanto o de Georg Simmel (1979, 1983, 1998) sobre a metrópole e a vida mental.

Não se trata, portanto, de pensar a arte de rua e suas formas de expressão segundo sua relação com os espaços públicos, reduzindo-a a expressão cosmopolita do mobiliário urbano das grandes metrópoles. Propomos refletir sobre o diálogo que a arte de rua estabelece com as formas sensíveis com as quais a comunidade urbana moldou a matéria nos territórios que habita, numa interação constante de suas formas expressivas para a sua obra de criação sobre os elementos heterogêneos que a conformam.

No caso do Brasil, a estética dominante do modelo do fenômeno urbano colonial nas cidades moderno-contemporâneas tem sido afrontada pelas regras de concepção estética da arte de rua em seu talento e vocação para trabalhar as faces desordenadas do tempo e suas expressões espaciais.

A arte urbana se antagoniza, portanto, com a leitura histórica, que procura compreender as morfologias urbanas das cidades moderno-contemporâneas segundo sua evolução cronológica: uma concepção estética herdeira do urbanismo modernista, que insiste em operar com a vida urbana como resultado de uma evolução de períodos históricos sucessivos e isolados, e segundo seus diferentes exemplos. A arte urbana, ao contrário, não separa o *approche* sensível das formas de vida social nas

grandes metrópoles, isto é, o estudo das qualidades dos laços coletivos que nela se configuram, do desenho de suas formas, do caráter objetual de suas propriedades estéticas, e do qual resulta a composição da arquitetura urbana propriamente dita.

Não podemos, porém, persistir na perspectiva de restringir a leitura da arte urbana aos termos de uma etnografia da duração (ECKERT e ROCHA, 2013), sem ressaltar que aquilo que caracteriza esta perspectiva seria precisamente sua singular interpretação sensível do fenômeno urbano. No que tange à nossa perspectiva, a arte urbana se destaca da arte dos museus e das galerias por explorar a cidade a partir da observação de sua feição ondular e do caráter granular e nodular das mutações de sua espacialidade e territorialidade.

Do ponto de vista da cidade como objeto temporal, sob a perspectiva do tempo agitado das sociedades complexas, e seguindo a rítmica da acomodação/assimilação dos instantes que nela se superpõem uns aos outros, a arte de rua reinventa as formas dos espaços urbanos segundo as características das formas informes de suas paisagens (altura dos prédios, aspecto das fachadas, alinhamentos de ruas, modalidades diferenciadas do mobiliário urbano, localização dos imóveis em esquinas, avenidas, sua situação no desenho urbano, etc.).

A composição da arte urbana segue, assim, intimamente o que Gilbert Durand (1984) descreve como trajeto antropológico, ou seja, as formas e os estilos que adota revelam como esta forma de arte expressa o diálogo que ela estabelece com seu meio cósmico, não se fixando à aparência de uma forma única ou reduzindo-se a ela.

A arte urbana, expressão surpreendente da interação de diferentes linguagens artísticas com os elementos arquiteturais e urbanos, resulta de uma criação cultural e social, muitas vezes não orquestrada em termos de coletivos citadinos, e que desafiam as políticas urbanas para os espaços públicos nos cenários contemporâneos.

Compondo a estética urbana, a arte de rua tem por propósito atuar sobre a alma dos habitantes das grandes cidades através de suas imagens e suas linguagens visuais, tornando seus territórios únicos, diferenciados.

Em termos de uma cidade reinventada em tempos democráticos, a arte de rua dialoga com as tensões de suas expressões sensíveis, jogando com a proporção, a regularidade, a simetria, a perspectiva aplicada às avenidas, às ruas, às praças, aos edifícios que conformam a feição dos grandes centros urbanos, explorando em suas expressões estéticas o tratamento de suas proporções e de seus elementos de ligação entre as construções (arcadas,

colunas, portas, arcos, jardins, obeliscos, fontes, estátuas – a arte urbana e sua composição).

Ao ocupar determinados lugares da vida urbana, a arte de rua coloca em relevo as camadas de tempo que persistem no interior dos patrimônios arquitetônicos e urbanos, deslocando sistemas culturais que se pretendem coerentes e harmônicos. Não é estranho observar que, na arte de rua, presenciemos a ambivalência dos poderes municipais, que ora a consideram vandalismo (selvagem), ora prática artística que revitaliza o espaço.

Na composição estética das edificações dos modernos centros urbanos, é frequente apontar-se a arte de rua como um tipo de manifestação que se polemiza com os constrangimentos sociais advindos do individualismo de massa, no esforço de uma geração em marcar os espaços públicos da vida urbana com uma assinatura visual, não apenas questionando regras e leis comuns em uso em tais territórios, mas criando novas maneiras de fruição estética em suas ambiências. Entretanto, este não é apenas um viés de interpretação. Há outros pensadores segundo os quais a arte de rua não consiste em uma dimensão subversiva e libertadora do individualismo emancipador, mas pode ser analisada como uma modalidade ultraliberal de produção no campo da arte.

Em tais debates, torna-se evidente que a arte urbana não apenas representa a extroversão das linguagens das artes visuais das paredes de museus e galerias para os muros, ruas, viadutos, elevados, esquinas, praças e parques das grandes metrópoles contemporâneas. Ela revela que as decisões sobre a estética dos territórios urbanos na contemporaneidade não são tomadas apenas por profissionais e técnicos que atuam na área, nem sequer se restringem aos círculos fechados dos investimentos políticos e dos empreiteiros que dela fazem uso.

Para o caso de nossos devaneios simmelianos, a arte urbana, em suas intervenções efêmeras, mas contundentes, nos espaços urbanos da cidade moderna, ao desalojar e provocar suas formas de composição, dialoga intimamente com a figura do estrangeiro magistralmente proposta na obra de Georg Simmel (SIMMEL, 1983, p. 182-183). O artista de rua é aquele que revela a cidade como condição de associação entre seus moradores, ao mesmo tempo em que reconhece em suas formas o símbolo de um querer-viver coletivo.

O artista urbano, por sua proximidade e distância de uma exploração sedentária das formas urbanas produz, assim com sua obra, uma forma peculiar de os habitantes das grandes cidades interagirem com as formas fixas e rotineiras de explorar a cidade.

Da mesma maneira, a arte urbana age como provocação da atitude “blasée” (SIMMEL, 1983a) que adotamos quando nos deslocamos anônima e impessoalmente pelos espaços das metrópoles, sob os efeitos da pretensa unidade de suas formas. Em termos de experiência subjetiva, fluir no espaço público deixando-se afetar pelas artes de rua faz do ato de deslocar-se pela cidade uma experiência de fruição estética, provocando reações naquele que caminha, retirando-o de seu contato corriqueiro com as formas da cidade, obrigando-o a atribuir sentido a espaços que antes lhe seriam indiferentes.

### À GUIA DE CONCLUSÃO

A arte de rua encontra seu sentido no debate acerca das melhorias na qualidade de vida social nas grandes metrópoles com a proposta de uma redescoberta de sua qualidade arquitetural e de sua dimensão ecológica. Ela agencia parte do debate democrático das formas de apropriação dos espaços públicos urbanos, revelando, por um lado, seu caráter trágico, como fluxo vital do exercício subjetivo do direito à cidade, e, por outro, como forma objetiva de realização de tais aspirações, como a etnografia no bairro de Kreuzberg objetiva tratar. Nos termos de Henri Lefebvre, em *O direito à cidade* (2012, p. 117), “a arte traz à realização da sociedade urbana a sua longa meditação sobre a vida como drama e fruição”.

Ao tempo em que a arte urbana se coloca como expressão de ideais de apropriação democrática dos espaços públicos na direção do exercício de uma nova cidadania, dela difere. Ponderação que aproxima a *performance* e a tática do praticante com a arte de rua na “dialética sem superação” de Georg Simmel (1983b), que trata do pensamento trágico sobre a vida social na modernidade – ele procurava compreendê-los, sustentando suas contradições e ambiguidades, visto que não propunha resolvê-las ou negá-las, porque entendidas como elementos essenciais da vida social.

O tempo tem fronteiras plásticas; já a arte de rua traz para o centro do debate a permanência articulada das temporalidades que ritmam a vida cotidiana no pulsar da cidade (passado, presente, futuro). Joga-se com as fontes identitárias dos espaços e dos territórios urbanos, revelando a elasticidade do tempo presente vivido pelas pessoas nos seus fluxos cotidianos, tanto quanto na partilha da permanência física das ruínas do passado como lugar praticado pelo gesto do interventor.

Na arte urbana, e em suas intervenções, constata-se o diálogo cúmplice do artista com as formas da cidade e a experiência de fruição estética dos lugares, em especial seu carinho para com a ruína. Admitindo-se que a ruína

“cria a forma presente da vida passada” (SIMMEL, 1959, p. 261), podemos assegurar que ela resulta da contemplação estética dos tempos múltiplos que tecem as memórias dos lugares urbanos.

Pelo caráter comunicacional e pela fruição estética provocada nos habitantes da cidade, essa forma de expressão artística tem sido, mais recentemente, incorporada aos projetos urbanísticos e de gestão urbana de cidades de grande porte. Entretanto, na maioria das vezes, as políticas culturais para os espaços abertos nas cidades moderno-contemporâneas, diante de suas preocupações com a uniformidade e padronização como procedimentos de construção, não têm estabelecido uma relação harmoniosa com as linguagens e estéticas que orientam o campo da arte urbana.

Neste ínterim, a arte de rua expressa, de forma exemplar, os conflitos entre a natureza e o espírito, no sentido de submeter a materialidade da qual são feitas as cidades moderno-contemporâneas aos ditames da vontade e da racionalidade.

Aplicada aos territórios em que a unidade da forma urbana é evocada, natureza e espírito encontram-se dissociados na intervenção artística nos cenários urbanos. A arte de rua não procura harmonizar este antagonismo; ao contrário, ela o estetiza.

**NOTAS**

1 O Projeto BIEV (Banco de Imagens e Efeitos Visuais) é desenvolvido no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil. O projeto tem por agências financiadoras o Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul (FAPERGS) e a Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), às quais agradecemos.

2 Escrevemos dois artigos sobre esta experiência, que sugerimos como leitura paralela a esta análise: ECKERT, Cornelia e ROCHA, Ana Luiza C. *A poiésis* de um museu de bairro. In: Revista **Estética e semiótica**, Brasília, v. 5, n. 11, p. 19-50, jan. e jun. de 2015. <http://periodicos.unb.br/index.php/esteticaesemiotica/issue/view/1160/showToc>. ECKERT, Cornelia e ROCHA, Ana Luiza C. Ressonâncias de sobreposições temporais: etnografia no bairro Kreuzberg, Berlim (Alemanha), Revista **Iluminuras**, v. 15, n. 36, 2014, p. 218 a 268. <http://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/56114>. Acesso em: 03 março 2016.

3 Sobre esta Associação, recorrer a <http://www.annalindhfoundation.org/members/internationales-jugendkunst-und-kulturhaus-schlesische-27>.

**BIBLIOGRAFIA**

- ANDERSON, Benedict. *Imagined communities*. Reflections on the origin and. Spread of Nationalism. Revised Edition. London, New York: V. V E R S O, 1983.
- APPADURAI, Arjun. *Dimensões culturais da globalização. A modernidade sem peias*. Lisboa: Teorema, 2001.
- BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris: PUF, 1957.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987.
- CASTELLS, Manuel. *Movimientos sociales urbanos*. Mexico: Siglo veintiuno editores, 1977.
- CHARTIER, Roger. *Os desafios da escrita*. São Paulo: Editoria UNESP (Universidade Estadual Paulista), 2002.
- DE CERTEAU, Michel, *A invenção do cotidiano*. Petrópolis-RJ: Vozes, v. II. 1994.
- DURAND, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Dunod, 1984.
- ECKERT, Cornelia e ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. A poiésis de um museu de bairro. In: Revista **Estética e semiótica**. Brasília: v. 5, n. 11, p. 19-50, jan. e jun. de 2015. <http://periodicos.unb.br/index.php/esteticae-semiotica/issue/view/1160/showToc>.
- \_\_\_\_\_. Ressonâncias de sobreposições temporais: etnografia no bairro Kreuzberg, Berlim (Alemanha). Revista **Illuminuras**. Porto Alegre: v. 15, n. 36, 2014, p. 218 a 268. <http://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/56114>.
- ECKERT, Cornelia e ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. *Etnografia de rua*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2014.
- ECKERT, Cornelia e ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. *Etnografia de duração*. Porto Alegre: Marca Visual, 2013.
- ECKERT, Cornelia e ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. *O tempo e a cidade*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.
- FLEMMING, Thomas (Documentation Berliner Mauer-Archiv. Hagen Koch). *Le mur de Berlin. Une frontiere coupe la ville en deux*. Berlin: Verlag, 2012.
- FRAZER, Derek. *Berlin, the buildings of Europe*. New York: Manchester University Press, 1996.
- FRISCHMUTH, Peter. *Berlin Kreuzberg SO 36*. Berlin: Verlag, 2012.
- HOBBSWAWM, Eric J. *Os trabalhadores*. Estudos sobre a história do operariado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. Lisboa: Letra Livre. 2012.

- MAFFESOLI, Michel. Le paradigme esthétique: la sociologia como art. In: Revue *Sociologie et sociétés*, v. 17, n° 2, 1985, p. 33-40.
- MAGNANI, José. G. C. A etnografia como prática e experiência. Revista **Horizontes Antropológicos**, a. 15, n. 32, jul./dez. Porto Alegre, 2009. p. 129-156.
- MARTINS, Norberto. *Hauswände statt Leinwände. Berliner Wandbilder*. Berlin: Hardcover, 2013.
- MATOS, Olgária C. F. *Paris 1968: as barricadas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- RANCIÈRE, Jacques. *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: La Fabrique éditions, 2000.
- RANCIÈRE, Jacques. *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*. Paris: Coll. "La philosophie en effet", 2011.
- ROHNER, Ellen e STEFFEN, Erik (Hg.). *Stillstand und bewegung. Menschen in Kreuzberg. Fotografien aus den 70 ern und 80 ern*. Berlin: Verlag, 2013.
- SANSOT, Pierre. *Poétique de la ville*. Paris: Payot, 2004.
- SANSOT, Pierre. *Les formes sensibles de la vie sociale*. Paris: PUF, 1986.
- SANSOT, Pierre. *Poétique de la ville*. Paris: Klincksieck, 1973.
- SIMMEL, Georg. O conceito e a tragédia da cultura. In: SOUZA, Jessé e ÖELZE, Berthold. *Simmel e a modernidade*. Brasília: Editora da UnB, 1998, p. 79 -108.
- SIMMEL, Georg. A ruína. In: SOUZA, Jessé e ÖELZE, Berthold. *Simmel e a modernidade*. Brasília: Editora da UnB, 1998, p. 137-144.
- SIMMEL, Georg. O Estrangeiro. In: MORAES, F. Evaristo (org.). *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983b, p. 182-188.
- SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979, p. 13-28.
- SIMMEL, Georg. *La cultura femenina y otros ensayos*. México: FCE (Fondo de Cultura Económica), 1959.
- TEBBE, Krista *et al.* *Kreuzberg*. Berlin: Kunstam Kreuzberg, 2000.
- VIERGUTZ, Volker (seleção e notas). *Die Berliner Mauer*. Berlin: Ed. Berlin Story, 2013.

Palavras-chave:

**arte de rua; arte urbana;  
cidade; estética; etnografia.**

### **Resumo**

As intervenções artísticas em contextos urbanos contemporâneos nos impulsionam a refletir sobre as práticas de arte de rua no âmbito de múltiplos conflitos pela diversidade das ações e atores em jogo. Relatamos um mergulho etnográfico em contextos urbanos, a partir da ação do artista, para tratar desses processos de estetização dos ritmos da vida cotidiana.

Keywords:

**Street art; urban art;  
city; aesthetics; ethnography.**

### **Abstract**

Artistic interventions in contemporary urban contexts, pushes us to reflect on the street art practices within multiple conflicts for the diversity of actions and actors involved. We report an ethnographic diving in urban contexts to address these aesthetical processes of the rhythms of everyday life from the artist's action.

*Recebido para publicação em abril/2015. Aceito em julho/2015.*

---