

ARTE URBANA, JUVENTUDE E EDUCAÇÃO

SENTIMENTAL: entre a cidade e o

ciberespaço (experiências etnográficas)^{8*}

Glória Diógenes⁹
Universidade de Lisboa

Resumo

Este texto é parte de uma pesquisa de pós-doutorado efetuada em Lisboa durante o ano de 2013, sobre arte urbana e *graffiti*. O artigo aborda dinâmicas juvenis no âmbito da *arte de rua*, seguindo linhas e movimentos efetuados entre ambientes presenciais urbanos e o ciberespaço. A arte urbana expande-se nas *avenidas* digitais e põe em cena atores que transcendem lugares, tempos e classificações geracionais. Parte-se do pressuposto de que as mutações efetuadas entre o pichador/*graffiter ilegal* – em direção ao artista urbano – sinalizam, também, um ritual de passagem entre *um* tipo de juventude e uma condição adulta, podendo ser identificadas como *marcadores geracionais*. A linha narrativa do texto seguirá o percurso de dois narradores-chave: Grud, artista urbano residente em Fortaleza/Brasil, e Hazul Luzah, morador da cidade do Porto/Portugal. Por meio da arte urbana, de acordo com os interlocutores da pesquisa, produz-se um tipo de *educação dos sentimentos*, movida por percepções, vínculos e sentidos múltiplos de apropriação da cidade e de suas vias no ciberespaço. Cabe ao artista urbano, assim como ao antropólogo que se agita entre redes, munir-se de um dispositivo nômade, misturar-se, deslocar-se, registrar e refazer, se assim for, traços, cores e estilos de sua *assinatura* nas malhas da cidade e nos sítios digitais.

Palavras-chave: antropologia das ruas, ciberespaço, ritos jovens, arte urbana, educação sentimental.

8 * Recebido em: julho/2013. – Aceito em: agosto/2013.

9 Professora doutora do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará (UFC) e Coordenadora do Laboratório das Juventudes (Lajus) da UFC. Atualmente, é investigadora visitante do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa. E-mail: gloriadiogenes@gmail.com.

Urban art, youth and sentimental education: between city and cyberspace (ethnographical experiences)

Abstract

This text is part of a research postdoctoral held in Lisbon during the year 2013, about street art and graffiti. The article talks about juvenile dynamics in the context of street art, from lines and movements performed between urban environments and cyberspace. The urban art increase in digital avenues shows who actors make transcend places, times and ratings generations. Our starting point is that the changes made between the graffiti artist / illegal graffiti artist - toward urban artist - also show a rite of passage between a kind of youth and adulthood, and can be identified as markers of generations. The narrative line of the text will have the route of two narrators: Grud, urban artist who lives in Fortaleza / Brazil, and Azul Luzah, who lives in Porto / Portugal. By urban art, according to the interlocutors of the research, is produced a kind of education of feelings, stimulated by perceptions, links and multiple meanings of appropriating the city and its ways in cyberspace. It is the mission of the urban artist, like the anthropologist who moves between networks, have a nomadic device, of mingle, move, and re-register, just, details, colors and styles of your signature on city streets and on digital sites.

Keywords: anthropology of the streets, cyberspace, youth rites, urban art, sentimental education.

Margens introdutórias

Creio que uma etnografia, mais que qualquer outra dinâmica de pesquisa, agencia relações de proximidade entre sentidos e experiências dos atores que compõem a cena de investigação, promovendo aquilo que Deleuze (1998) denominou de *acontecimento*¹⁰. E, quando se trata de um percurso que tenta interligar, estabelecer conexões entre paisagens geográficas e o ambiente da internet, a natureza dessa ação relacional promove uma

10 Em *Lógica do Sentido* (1998), Deleuze vai abordar o conceito de acontecimento não como uma percepção espaço-temporal inserida num estado concreto das coisas: o que importa para ele são formas de pensar as experiências. Assim sendo, pensamento e acontecimento não se opõem – ao contrário, se confundem.

singular amarração espaço-tempo. Venho realizando, durante o ano de 2013, uma etnografia sobre arte urbana em Lisboa, efetuada por entre vias da cidade e planos do ciberespaço¹¹. Em 2012, fiz uma série de observações sobre o mesmo tema em Fortaleza, privilegiando a pesquisa nas esferas das redes sociais digitais¹².

Conduzirei a linha narrativa deste texto¹³ por meio do percurso de dois narradores-chave: Grud¹⁴, artista urbano residente em Fortaleza/Brasil, e Hazul Luzah¹⁵, morador da cidade do Porto/Portugal. O que os dois guardam como pontos de afinidade e de diferença diante do tema da juventude, cidade e ciberespaço? Ambos¹⁶ encerraram uma trajetória que se origina no *graffiti* ilegal e ambos realçam *rituais* de passagem, por eles vivenciados, entre o *graffiti* ilegal e a arte urbana. Os dois também têm penetrabilidade nas redes sociais digitais e, por razões diversas, tiveram suas artes *deslocadas* para além dos suportes materiais-urbanos onde elas se assentam, cruzando contornos de cidades e dos seus países de origem.

Partimos do pressuposto de que a inclinação que vai se esboçando, em algumas trajetórias – pichador/*graffiter ilegal* –, em direção ao artista urbano pode assinalar também um ritual de passagem entre *um* tipo de juventude e uma condição adul-

11 Podem ser encontrados os registros etnográficos desta pesquisa no blog AntropologiZZando: <http://antropologizzando.blogspot.pt/>

12 Apresentei os seguintes textos, em 2012, no atual campo temático de pesquisa, alguns no prelo: “**Sentimentos intensos: o amor nos tempos da internet**”, no VII Congresso Português de Sociologia (19 a 22 de junho de 2012); “**Territórios urbanos e metrópole: linguagens e signos do graffiti**”, com Lara Denise Silva, no VII Congresso Português de Sociologia (19 a 22 de junho de 2012); “**A pichação e os signos urbanos juvenis: ‘metendo nomes’ no ciberespaço**”, no 36º Encontro Nacional da Anpocs (21 a 25 de outubro de 2012, em Águas de Lindóia); “**Trajetos em movimento: o grafite e as múltiplas conexões da esfera pública**”, com Lara Denise Silva (UFC), no 28º RBA (2 a 5 de julho de 2012, na PUC-SP – São Paulo/Brasil).

13 Algumas passagens desse texto estão disponíveis no AntropologiZZando.

14 Para saber mais sobre Grud: <http://antropologizzando.blogspot.pt/2013/06/a-arte-antropofagica-de-narcelio-grud.html>

15 Para saber mais sobre Hazul Luzah: <http://antropologizzando.blogspot.pt/2013/06/hazul-lazuh-arte-atemporal-das-sensacoes.html>

16 Tanto Grud quanto Hazul Luzah têm entre 30 e 35 anos.

ta, podendo ser identificada como um *marcador geracional*¹⁷. A gramática de pertencimentos a uma *cultura de rua*¹⁸ e a proliferação de símbolos diversos daí advindos – pichador, grafiteiro/*graffiter*, *writer*¹⁹, artista urbano –, mais do que signos estéticos, denotam distinções de pertencimentos e definições geracionais. Desse modo, seguindo vias alternativas à redação de um texto *sobre juventude*, será concentrada maior acuidade nos relatos que manifestam malhas de intermitências geracionais (jovem/adulto), tendo por base signos das vivências artísticas *de rua*.

Vale anotar, também, outra variação de rota. Em vez de traçar uma secção desse artigo voltada tão somente para dados relativos ao perfil de cada um dos referidos narradores, preferi ir *construindo* os personagens no interior das paisagens discursivas que conduzem suas práticas na esfera da arte urbana. Tanto Grud (mesmo que atualmente tenha adentrado o mundo acadêmico) como Hazul Luzah certificam ter orientado suas artes por meio de aprendizados *sensíveis*, como formações advindas das experimentações *nas ruas*, das ações e práticas *ordinárias*²⁰. Como afirma Hazul na narrativa destacada nas páginas seguintes, “o que se vê na rua é quase o meu curso, o que vou aprendendo”.

Que teias educacionais são ativadas, nessas experiências de produção da arte urbana, no que tange tanto às dimensões físico-geográficas das cidades como às do ciberespaço? No

17 Sobre o termo “marcador geracional”, consultar texto de Carmen Rial e de outras autoras, em que elas afirmam que “vocabulário estético engendrado pelo pop serviu como suporte para os segmentos da juventude interessados em demarcar um espaço identitário capaz de diferenciá-los dos padrões convencionais, sendo utilizado como um marcador geracional.” (2012, p. 235).

18 A denominada “cultura de rua” começou a ser propagada por meio do movimento hip-hop. Sobre esse movimento, consultar: *O funk e o hip-hop invadem a cena*, de M. Herschman (2000), e *Cartografias da cultura e da violência: gangues, galeras e o movimento hip-hop*, de Glória Diógenes (1998).

19 “Os *writers* assim se autodenominam aqueles que se inscrevem neste movimento, pretendem adquirir visibilidade através de uma marcação persistente, massificada e transbordante do espaço urbano.” (CAMPOS, 2012).

20 Certeau, no livro *Invenção do cotidiano* (1994), utiliza esse termo para descrever um tipo de indivíduo que designa como “ordinário” aquele que “inventa” o cotidiano de mil maneiras, sobressaindo-se nas “artes de fazer”, nas astúcias sutis, recriando formas próprias de *delinquência* e de (re)apropriação do espaço.

ensaio de Bourdieu (1996) que trata do livro *A educação sentimental*, de Flaubert, percebe-se a recorrência de uma indagação acerca das propriedades do discurso literário e de sua “capacidade de desvelar velando ou de produzir um efeito do real desrealizando [...]” (1996, p. 18). Um tipo de *educação sentimental* capaz de revelar, de ensaiar o mundo por meio de encantações, de *descobrimientos*, por um tipo de exercício que se efetua por passagens de “corpos indutores” (1996, p. 18), por imagens também indutoras que podem “agir como *médium das estruturas sociais (ou psicológicas)*”.

Será o potencial do artista, seja ele literato, pintor das ruas, poeta, trovador, o que for, motivar uma arte capaz de “concentrar e condensar na singularidade concreta de uma figura sensível e de uma ação individual” (1996, p. 39), uma obra que atue, simultaneamente, como metáfora e metonímia? A trajetória dos dois artistas aqui destacados traduz um tipo de gesto que opera na transposição de sentidos, na apreensão e enunciação daquilo que poderíamos denominar de *inconsciente urbano*. É uma arte “de rua” *contemporânea*, por ser desgarrada dos aprendizados formais, como ressalta Agamben, que “põe em ação uma relação especial entre tempos” (2010, p. 28), “como se o escuro do presente projetasse a sua sombra sobre o passado” (2010, p. 28). Contemporânea por produzir-se na torrente do *gosto* do artista, como bem ressalta Grud: “a arte quase como um sentimento”.

O ato descolado de pesquisar entre espaços

A ideia que move a investigação em curso é a de perceber de que maneira uma arte de vocação urbana, que exige materiais e topografias *concretas*, que ganha constância em um determinado espaço, que se situa na vazão das erosões do tráfego, consegue ultrapassar tais barreiras e ocupar vastos continentes do ciberespaço. Esta pesquisa, ao contrário de assumir uma condução comparativa entre ambientes – Fortaleza e Porto –, almeja identificar pontos de fusão, de assimilação, de *apropriação* entre experiências *sensíveis* que não apenas conectam as referidas espacialidades, mas também formam, para além

dessas superfícies, *linhas de fuga* entre modos de sentir a arte, fazer a arte. Isso porque o artista urbano, cada vez mais, ao penetrar nas redes digitais, afasta-se do liame restrito do *lugar*. Ele atua por *saltos* entre redes, por piruetas entre imagens e *links*, opera conexões entre *terras*, algumas vezes distantes e desconhecidas. Nas ondulações que efetua entre os tantos circuitos,

[...] o território pode se desterritorializar, isto é, abrir-se, engajar-se em linhas de fuga até sair do seu curso e se destruir. A espécie humana está mergulhada num imenso movimento de desterritorialização, no sentido de que seus territórios originais se desfazem ininterruptamente [...] (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 323).

Ao contrário de um plano de continuidades entre lugares, de uma fixa demarcação espaço-temporal, mais comumente utilizada nos métodos etnográficos, o princípio das *conexões desterritorializadas* atua como móvel da observação aqui proposta.

Nesse sentido, a paisagem da arte urbana em Fortaleza pode se ligar ou não à cidade do Porto, escapando de um princípio de oposição ou binaridade, de hierarquizações entre planos comparativos. Interessa, igualmente, perceber *multidões*, *multiplicidades* de uma arte que se realiza por *contágios*, por influências mútuas, denominadas pelos *street artists*, circunstancialmente, de *bites*²¹, que significa copiar ou inspirar-se nas produções de outros artistas urbanos. Em vez de um habitual plano comparativo entre *artes* e artistas, opta-se por uma lógica de produção *no* coletivo, de modo a-centrado, fugindo de um espelho de ação combinada entre pares.

Trata-se, seguindo a rota do pensamento de Deleuze (1991, p. 187), de *acontecimentos singulares* que expressam uma *realidade do virtual*. Sendo o acontecimento considerado por Deleuze (1991) de natureza imaterial, incorpórea, ele pode ser identificado também como um vapor que faz escoar o estado das coisas, no lance, imagens da arte que se movimentam por entre sítios digitais. O *acontecimento* se aleita entre-tempos e, nessa pers-

21 “To copy another writer’s style. This is considered a no-no and is looked down upon, even though writers often borrow imagery from cartoons and comics”. Disponível em: <http://www.graffiti.org/faq/graffiti.glossary.html>. Acesso em: 8 jul. 2013.

pectiva, nem é espacialmente ordenável, nem segue uma cronologia preestabelecida. Muito embora a lógica do *acontecimento* que recobre a cena de pesquisa reporte-se, aparentemente, a uma paisagem material – a arte urbana –, interessa-nos perceber como ela se insere no ciberespaço (na realidade *virtual*) e como engendra uma relação entre-espaços – físico-geográfico e digital – e entre-tempos – o cronológico (Chronos) e o tempo que escapa do cronômetro (Aiôn). O ciberespaço promove uma indexação do tempo, uma aproximação dos eventos, de tal modo que qualquer delimitação rígida do ambiente de observação tenderia a reproduzir a lógica das demarcações prescritas que quase sempre intercederam os *loci* presenciais de pesquisa.

Desse modo, consideramos que as cidades, mais que lugares estabelecidos, de forma cingida, nas cartas geográficas, também se movimentam por panoramas *não materiais*, formando híbridos entre tecnologias digitais e estruturas *concretas*. O ciberespaço, não muito diferentemente dos ambientes urbanos, ao ser percorrido e anunciado, é também *marcado* entre seus *habitantes*:

Em todas as cidades, seus habitantes têm maneiras de marcar seus territórios. Não existe cidade, cinzenta ou branca, que não anuncie, de alguma forma, que seus espaços são percorridos e denominados por seus cidadãos. Teríamos, desse modo, pelo menos dois grandes tipos de espaços a reconhecer no ambiente urbano: um oficial, projetado pelas instituições e feito antes que o cidadão o concebesse à sua maneira; outro que, de acordo com o que foi dito anteriormente, proponho chamar de diferencial, que consiste numa marca territorial usada e inventada na medida em que o cidadão o nomeia ou inscreve. (SILVA, 2001, p. 21).

Assim sendo, pode-se considerar a arte urbana, tanto nas cidades presenciais como no ciberespaço, uma *marca diferencial* urdida e *nomeada* por quem dela se utiliza. Sendo assim, ela é essencialmente *não oficial* e é quase sempre objeto de polêmica entre *graffiters* e poder público, provavelmente por fazer parte da esfera das escrituras urbanas *inventadas* para serem des-inventadas e *raspadas* continuamente da paisagem oficial das cidades. A arte urbana, a *street art*, se constitui no esteio

efêmero das inscrições que se mesclam aos suportes materiais da cidade e, ao serem rascunhadas, por terem existência efêmera, evocam o próprio caráter transitório da vida urbana. Essa é uma arte, como bem exemplifica Hazul Luzah, *que existe para ser apagada*²². Cada lugar, cada público tem formas próprias de nomear e de *diferenciar a street art*; assim como nos ritos das artes clássicas, de museus e galerias, a qualificação da arte e da não arte tanto vai depender da intencionalidade do artista, como também do espectador (ARGAN apud PALLAMIN, 2000, p. 19).

Não é por acaso que, atualmente, pode-se verificar em São Paulo, no caso de OsGemeos²³ e, concomitantemente, na brigada antigrafito²⁴ da cidade do Porto, o impulso que essa prática alcança no âmbito da arte urbana cada vez em que o poder público age no sentido de tentar apagá-la, negando, assim, seu valor de preservação no âmbito das telas cidadinas. Recentemente, Cameron Mcauliffe²⁵, num artigo que indaga “*Graffiti ou street art?*”, alega que a diferenciação entre os dois é, frequentemente, arbitrária, considerando-se, no geral, como *graffiti* aquilo que é sem permissão (ilegal). De acordo com Cameron, o poder da “arte de rua” pode contribuir para a ativação do espaço no momento da criminalização do *graffiti*, promovendo ações contínuas de *acender e apagar* escrituras urbanas.

Sequências e discontinuidades da arte urbana *entre* espaços: Grud e Hazul

Quem visita a página de Grud²⁶ no Facebook²⁷ pode facilmente identificar o perfil do *artista*: obras realizadas em vários

22 Hazul Luzah, artista urbano da cidade do Porto.

23 <http://exame.abril.com.br/estilo-de-vida/entretenimento/noticias/novo-grafite-de-osgemeos-e-apagado-em-sao-paulo>

24 Dupla de irmãos grafiteiros de São Paulo. <http://porto24.pt/porto/24052013/camara-do-porto-apaga-pinturas-na-rua-de-forma-indiscriminada/>. Ver também no AntropologiZZando: <http://antropologizzando.blogspot.pt/2013/06/hazul-lazuh-arte-atemporal-das-sensacoes.html>

25 <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1467-9906.2012.00610.x/full>

26 <https://www.facebook.com/narcelio.grud?fref=ts>.

27 Sobre o Facebook: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Facebook>

países, videoinstalações e intervenções urbanas. Um comentário em língua inglesa, deixado por uma usuária dessa rede, Annete de Castro, “amiga” do artista Grud, discorre sobre uma pintura executada por ele na Inglaterra, em Bristol, Greville RD: *“Narcélio Grud, one of our local talents who brought a special touch to Ayo Fitness Club and is now spreading his inspiration throughout England!!”*



Grud é um ativo participante das redes sociais²⁸, e sua inserção no ciberespaço, cada vez em que posta uma fotografia do seu trabalho, atinge inúmeras “curtições”²⁹.

28 Sua página no Facebook contava, até a data de redação desse texto (9 jul. 2013), com 2.706 amigos.

29 “Curtição” é uma ação utilizada por usuários do Facebook para expressarem seu gosto por postagens de outros perfis do Facebook.

A internet, o que ela faz? Ela ajuda você a se desenvolver na *street art*, por quê? Porque você começa a pegar referências de outros e outros e outros mais fácil, você consegue acompanhar a trajetória de outros artistas que interessam, que às vezes, né, uma coisa... Tem uma coisa na internet que às vezes me assusta. Eu faço um desenho aqui, crente que eu criei alguma coisa nova, que inventei a roda, quando eu vou ver na internet tem lá um negócio parecido, quase igual, que eu fico triste, que eu digo: “Meu Deus do Céu, como é que pode?”, e tal, sabe?! E já aconteceu muitas vezes, não só no grafite, objetos, em coisas que depois eu olhei: “Pô, meu irmão!”, demorou, tem essa coisa, né, de assim, porque ele tá no ar, então, é como a internet, tá no ar. Tem essa coisa de aproximar, a internet me levou, como *street artist*, me levou pro México, me levou pra um monte de canto. Quando eu cheguei em Madrid, o cara que me hospedou, ele tinha visto um vídeo meu dois dias antes. Ele me reconheceu e me levou pra casa dele, então isso foi massa, né, já fiz exposições por causa da internet, fui em outros países por causa da internet, tô indo agora pra Inglaterra de novo. (GRUD, entrevista em 11 maio 2013).

Uma tarefa *fácil*, atualmente, na esfera das redes digitais, de acordo com a fala do artista, é a de contemplar obras de lugares diversos e, dessa maneira, ter inspirações, produzir *cópias* e enfrentar o desafio da singularidade da obra diante da profusão de criações que circula diariamente nas redes. Como menciona Appadurai (1996, p. 14), a “comunicação eletrônica marca e reconstitui um campo muito mais vasto que a comunicação escrita e outras formas de comunicação oral”. A internet *levou* Grud para *um monte de canto*, o fez deslizar numa superfície *lisa*³⁰ e, devido a isso, o artista fez inúmeras exposições e se deslocou diversas vezes para além do seu país de origem.

Sendo a cidade um lugar de passagem, a arte urbana, assim como o *graffiti* e a pichação, ganha outros suportes topogrâ-

30 Como afirmam Deleuze e Guattari, a ação do Estado consiste em estriar o espaço contra tudo que ameace transbordá-lo. O contrário do espaço estriado é o espaço liso ou nômade, sem delimitação de lugar, sendo ele vetor de desterritorialização.

ficos nas redes sociais. “Diante da fragmentação de experiências, da volatilidade dos modos de vida urbanos, o ato de pichar, ao ‘destacar’ o sujeito pichador para além do muro, dos *spots*³¹, no espaço ‘múltiplo’ da tela virtual, possibilita que a marca se fixe, ainda mais, na memória da cidade.” (DIÓGENES, 2012). No caso dos artistas urbanos, ao contrário da multiplicação das *tags*³², também no ciberespaço se disseminam estéticas e estilos para além dos componentes materiais da obra.

Hazul Luzah só muito recentemente tornou ativo o seu perfil no Facebook³³. Observa-se que seu perfil aparece com o nome fictício que, segundo ele, é simples, “azul” ao contrário: Azul Luzah.

Eu tive a internet muito tarde, toda a fase do *graffiti* fiquei sem internet. Tive internet há menos de dez anos. A internet, além das minhas viagens, principalmente por Barcelona, me ajudou a fazer desenhos novos. Eu fiz o Facebook ano passado e mesmo toda essa coisa dessas notícias de terem apagado o meu *graffiti* é tudo muito recente. Eu passei dez anos a pintar e as únicas pessoas que eu tinha a opinião eram os meus amigos. Nunca soube, realmente, o que as pessoas pensavam, a não ser a minha mãe. Porque tudo isso era feito numa perspectiva ilegal e nunca comentei que era eu que fazia. Poucas eram as pessoas que tinha esse conhecimento. E, mesmo quando deixei de fazer as letras e comecei a fazer todos esses desenhos, continuava a não ter qualquer noção do que as pessoas pensavam. E com um ano foi que fiz o Facebook, por me convencerem que era importante. Foi Miguel Januário, o + ou -, que me convenceu a fazer Facebook. E, mesmo com essas notícias que saíram agora, eu não percebo muito bem. Eu, realmente, quando fiz o Facebook, comecei a receber várias mensagens e as mensagens eram todas muito simpáticas. Percebi que as pessoas reparavam no que eu fazia e que havia

31 Lugar onde é feito o grafite, 1997.

32 *Tag* é o nome que recebe a assinatura do grafiteiro, que também pode ser chamado de *writer*.

33 O perfil de Grud foi iniciado em julho de 2010.

muitas fotos ao lado das pinturas. E fui tendo alguns convites. (LUZAH, entrevista em 7 jun. 2013).

No caso de Luzah, a sua inserção na internet, especificamente no Facebook, intensificou-se com a publicação, realizada pelo próprio artista, da foto de um fiscal da Câmara de Lisboa a apagar uma de suas pinturas. Esse acontecimento mobiliza internautas de diversas partes de Portugal e de outros países a protestarem contra as brigadas camarárias anti-*graffiti* efetuadas na cidade do Porto. Hazul, o artista das experimentações quase solitárias, o “pintor de sentimentos”, não mais que de repente, se vê em meio a uma multidão de olhares e, apenas assim, identifica a *visão de fora* sob suas pinturas: “percebi que as pessoas reparavam no que eu fazia”.



Hazul anteriormente pintava para os que circulavam por suas artes nas ruas, sem sequer apreender quem eles eram, muito menos o que pensavam sobre o que o artista fazia. Pode-se dizer que o “pintor da vida moderna³⁴” – como assim, por vezes, Luzah se autodenomina: pintor – passou quase dez anos anônimo (afora a mãe e os poucos amigos), sem que houvesse entre ele e suas pinturas um engate de percepções, espelhos de reação

34 Alusão à obra de Charles Baudelaire.

entre os desenhos das ruas e o olhar dos passantes. Essa projeção da acuidade de suas artes aconteceu, muito recentemente, por meio da internet e, naturalmente, essa profusão de olhares e o turbilhão de reações provocadas pelo *apagamento* da obra de Hazul³⁵ projetou o artista para o *palco iluminado* da mídia e das redes sociais. De algum modo, fazendo uma alusão à obra de Baudelaire, o torvelinho de imagens difundidas nos *boulevards* do ciberespaço provoca no artista Hazul uma súbita perda do *halo*:

O homem na rua moderna, lançado nesse turbilhão, se vê remetido aos seus próprios recursos – frequentemente, recursos que ignorava possuir e forçado a explorá-los [...] para atravessar o caos, ele precisa estar em sintonia, precisa adaptar-se aos movimentos do caos... (BERMAN, 1988, p. 154).

São essas passagens que produzem o que Campos (2012, p. 562) vai denominar de “disseminação dos bens visuais”, um tipo de transmissão de “imagens indutoras”³⁶ que desloca não apenas a obra de um lugar estável, como promove, amplia e mexe com a visão do *público* e do próprio artista sobre ele mesmo.

Gradações entre o grafiteiro e o artista urbano: o jovem e o maduro

Em Fortaleza, diferentemente de Lisboa e de Porto, a distinção entre *graffiti legal* e *ilegal* vai ocorrer por vias mais concretas e menos reportadas a critérios conceituais ou artísticos. Ao avesso do que se passa nos grandes centros – São Paulo e cidades da Europa, assim como em Nova Iorque –, a criação de um nome capaz de abalizar a prática ilegal – a pichação – insere o *graffiti* em Fortaleza num campo *positivo* de projeção.

35 Algumas notícias disponíveis em: https://www.facebook.com/permalink.php?id=188374354538090&story_fbid=440003556064238; <http://p3.publico.pt/cultura/exposicoes/8041/graffiters-ameacam-responder-destruicao-de-pintura-de-hazul>; <http://laresistancereview.blogspot.pt/2013/05/hazul-luzah-vs-camara-do-porto.html>. Acesso em: 10 jul. 2013.

36 Uma alusão à terminologia “corpos indutores”, utilizada por Bourdieu (1996).

O pichador – o que apenas assina o nome, faz *tags* –, no geral personifica aquele que não ascendeu ainda à condição de grafiteiro, sendo identificado, na maior parte das vezes, como um transgressor, um vândalo³⁷. Essa dupla via – *graffiti*/pichação – torna-se ainda mais nítida com a “descriminalização” do *graffiti*, que ocorreu, recentemente, no território brasileiro³⁸. Desse modo, na paisagem de Fortaleza, ascender à escala da arte de rua, de modo geral, acontece na linha *evolutiva* que perfaz a atividade de pichar e de grafitar. Grud, que já foi por alguns anos um respeitado *pichador* e, atualmente, é um dos mais respeitados nomes da arte urbana local e translocal³⁹, relata o impasse da autonomização da condição de *grafiteiro* quando chegou na Europa:

É. E aqui, o que é que a gente tem? Aí a galera chama de grafiteiro. A primeira vez que eu fui na Europa, a galera depois me falou assim: “Olha, num diz que é grafiteiro, não, porque num é legal, não”. Aí depois que eu fui entender, porque aqui a gente tem a palavra pichador, né, que aí num existe, então e até aí, compreende pichação... Eles compreendem pichação quando é aquela pichação típica de São Paulo, com aquele tipo de... caligrafia de São Paulo, que é uma caligrafia mesmo de banda de *heavy metal*, né, assim. Embora a pichação pra gente aqui é outra coisa, a pichação é a *tag*, tudo que é assinatura enrolada é pichação. Tudo é pichação. Que eu acredito que vem lá do picho mesmo, aquele produto químico, por isso que o nome é pichação. Acredito que seja por aí. Num vi ainda nenhuma explicação falando por que o nome pichação... Então isso é muito positivo pra gente, porque, como tá cheio de pichação, quando você faz um grafite, é nor-

37 Inclusive o termo *vandal* é usado entre *graffiters* para definir um estilo, um modo de produção *ilegal*, uma *cultura de rua*.

38 A prática do *graffiti*, desde que consentida pelo proprietário e possuidor do imóvel, autorizada pelo órgão competente e observadas as normas de conservação do patrimônio histórico e artístico nacional, não constitui crime. No dia 25 de maio de 2011, a presidente Dilma Rousseff sancionou a Lei 12.408, que descriminaliza o ato de grafitar e trata da proibição de comercialização de tintas sprays para menores de 18 anos.

39 Ver post sobre Grud no AntropologiZZZando: <http://antropologizzzando.blogspot.pt/2013/06/a-arte-antropofagica-de-narcelio-grud.html>.

mal a população chegar: “Isso é lindo, era pra ser tudo assim”, aí esculhamba os pichadores (risos). É normal, cê tá pintando, então, na verdade o pichador ele fez uma coisa positiva com o *graffiti*, que foi mostrar o lado negro, né, mais sujo, mais tosco, que quando a galera vê uma coisinha colorida, a galera já chega e já: “uau”, “que legal”, “isso sim” e tal, já abriu uma porta, né, um olhar diferente. (GRUD, entrevista em 11 maio 2013).

A estética do “lindo” é identificada pela passagem também efetuada pelo autor da obra na medida em que o “tosco” da pichação vai se movimentando para assumir um contorno além da assinatura, da *tag*, ganhando formas e cores. Até mesmo por exibir uma visualidade apenas identificada por quem se situa no âmbito dessa atividade, foi “enrolado”, não teve “cor” no cenário de Fortaleza – isso é identificado como pichação, atividade *vandal*, ilegal. Os limites *visuais* entre o que pode ser considerado *legal* e *ilegal* constroem-se “preto no branco”, assumindo nítidas demarcações entre uma e outra arte de rua. Nesse sentido, a diferenciação entre *ser grafiteiro* e *ser pichador* é também intercedida por signos mais facilmente discerníveis (apenas assinar, pintar enrolado e rápido, ou o contrário, ter destreza e capricho em fazer uma arte singular e autoral). Observa-se que esses sinais, de modo geral, também enunciam outras passagens *rituais* – da condição juvenil, o *pichador*, para a condição adulta, de *graffiter* e artista. Não que um grafiteiro, ao *fazer parte da arte contemporânea*, como ressalta Grud a seguir, não mais execute ações de arte urbana de natureza *ilegal*; a diferença advém de um entendimento: “eu consigo sacar alguma maturidade nisso, de afirmar que eu sou artista”:

GRUD – É... É como artista, então, quando eu tô, por exemplo, numa situação que eu tô com um monte de grafiteiro, que rola uma apresentação, que eu tenho que falar quem sou eu: “Meu nome é Narcélio Grud, eu também sou um grafiteiro”, quando eu tô numa roda de um artista contemporâneo, eu também: “Faço arte contemporânea”, sabe?! “Ah, eu também faço música, também faço...” E tudo, como é que junta? “Eu sou artista”, “Mas o que é? É plástica, é visual, é...?”, “Artista”.

GLÓRIA – É *street art*?

GRUD – É porque artista... Cabe tudo, né, cabe tudo, mas às vezes me incomoda quando eu num sei o que é isso, eu num sei do meu trabalho. Me sinto bem maduro hoje, assim, não maduro o suficiente, mas me sinto bem mais maduro que há dez anos atrás, de poder enfrentar determinadas situações e saber que eu sou artista mesmo, pelo que eu sinto, pela minha prática, pela minha criatividade, pelo... sabe?! Pelo *feeling*, eu consigo sacar alguma maturidade nisso, de afirmar que eu sou artista. Porém isso é um pouco assustador também, isso me dá uma coisa assim de dizer: “Eu sou artista”, sabe? Às vezes tá parecendo que tu tá enchendo o peito de orgulho e dizer: “Eu sou artista”, isso às vezes parece uma coisa assim... (Entrevista em 11 maio 2013)

No geral, um *graffiter* – ou, como se diz no Brasil, um grafiteiro –, que já teve um “trampo”⁴⁰ com pichadores, que já difundiu uma assinatura, uma *tag*, denominado comumente entre integrantes desses grupos em Fortaleza de *xarpi* (um jogo de palavras *trocadas* com o termo “pixar”), quase nunca denega sua identificação, também, de *grafiteiro*. Há na condição do artista um duplo que permanece – o *vandal* e o *maduro* – reforçado, como se percebe no depoimento de Grud, pelas seguintes palavras: “eu também sou um grafiteiro”. A condição do *artista* se estabelece quando ele diz perceber alguma maturidade nessa afirmação – embora reconheça nisso algo de “assustador”, “isso me dá uma coisa assim de dizer: ‘Eu sou artista’, sabe? Às vezes tá parecendo que tu tá enchendo o peito de orgulho e dizer: ‘Eu sou artista’”. A distinção, esboçada por Grud, entre o que é hoje e o que vivia dez anos atrás não acontece despojada de conflitos e temores, não é tarefa fácil *encher o peito* e proferir: “eu sou artista”.

Há, tanto na narrativa de Grud como na de Azul, detalhada a seguir, uma projeção do *graffiti* ilegal como sendo uma prática *de juventude*, de *afirmação de ego*.

40 “Trampar” é uma gíria comumente usada por grafiteiros. Significa efetuar uma ação no campo da grafiteagem. O termo pode ser usado, também, como sinônimo de trabalhar.

O grafite, ele mexe muito com artistas novos, em geral são artistas jovens, aí já tem a primeira, a segunda, a terceira, a quarta geração, onde a gente já tem os artistas mais antigos, trinta, quarentões, né, uma galera já mais madura, já amadureceu alguma coisa pela vida, pela vivência, enfim. E a juventude, a coisa do grafite, ela tem uma coisa que mexe muito com o ego, por quê? Porque se tu faz um trabalho bem feito, a galera já fala: “o cara se garante”, o outro já se sente... (LUZAH, entrevista em 7 jun. 2013).

Quanto mais *xarpis* espalhados pela cidade, quanto mais *altura* tiver cada um deles, quanto mais forem executados em vias de grande movimento e visibilidade, quanto mais atingirem locais públicos, monumentos, instituições, mais *o cara se garante*. É como se o *graffiti* atuasse como canal de escoamento de pulsões juvenis, de energias desenfreadas que se movem à procura de um continente de significados para as tantas tensões que dinamizam essa condição. Como diz Machado Pais (2003, p. 184) no seu estudo revelador sobre as *Culturas juvenis*, “os grafitos desempenham funções importantes de libertação de impulsos que fora das arcadas são reprimidos”.

Na produção dos grafitos, os jovens dão lugar – através da ficção, da fantasia, da reinvenção do real – a uma forma discursiva de libertação de fantasias reprimidas, transformando em “feitiços” alguns dos seus desejos (2003). Essa *libertação dos impulsos* sustentada pela afirmação diante de um grupo – *esse cara se garante* – passa a se tornar uma condição limitada e limitadora com o passar dos tempos, ascendendo para aquilo que Grud denomina de vinda da *maturidade*. O artista urbano *nasce* no vácuo estendido entre o frenesi de assinar e multiplicar o *nome* e o desejo, como diz Grud, de “criar uma coisa nova, de inventar a roda”.

GRUD – Aqui existe um preconceito, um preconceito grande com quem estuda, é como se isso... E eu, eu digo... Eu fui um, durante dez anos eu evitei a academia porque um amigo meu que era acadêmico ficou superchato, “Deus me livre de ser acadêmico”.

GLÓRIA – É como se fosse a cultura da rua, né?

GRUD – É, mas depois que eu fiz, eu me formei, que abriu tanta coisa na minha cabeça, eu quero é poder estudar, estudar, estudar e o meu trabalho de estar desenhando é estudo também, tem isso... O outro fator, que eu acho que pega muito, muito, muito além do fator estudo da galera, de formação, que já vem lá desde a infância, né, aí já tem essa coisa, educação mais estrutural, que aí isso aí veio com respeito, um monte de coisa embutida, um monte de coisa embutida. E um ponto principal é a referência estética, porque como a galera tem o acesso aí – aí que eu falo é na Europa, nos outros países... (Entrevista em 11 maio 2013).

A rua aparece como emblema de uma cultura *juvenil*, como salvo-conduto de uma afirmação *vandal*, fora dos preceitos da ordem vigente. O *acadêmico*, o *chato*, torna-se alguém que acumula outros saberes e práticas que permeiam o âmbito dos estudos, da lógica *formal* da educação. É essa acumulação de saberes e conhecimentos que algumas vezes se originam na infância, mediados por um tempo para apreciação da arte, que Grud vai denominar de *referência estética*. É ela, segundo Grud, que cria um marco definidor entre o *grafiteiro* e o *artista*, o *jovem* e o *maduro*. Para o primeiro, importa *saber ler* seus códigos espalhados nas ruas; para o segundo, interessa a junção desses elementos com outros referentes que potencializam conhecimentos e ampliam seu gosto e expressões estéticas.

Na vivência de Hazul Luzah, os critérios do que seja o *legal* e o *illegal* estão abrigados dentro de uma mesma paisagem semântica – o *graffiti*. As demarcações que poderiam definir mudanças da comunicação visual da arte urbana nem sempre atuam de modo tão transparente e nítido, como na situação exemplificada por Grud na sua ida ao exterior.

Como afirma Mariza Peirano (2003), cada circunstância produz uma “definição operativa” para o que se pode designar de rito, sendo validada bem mais por fatores que têm importância para o grupo em questão, reconhecidos no trabalho etnográfico, do que elementos racionais, de natureza estrutural, que permeiam o universo conceitual do pesquisador. Nas narrativas

de Grud e Hazul, os ritos de passagem não se colocam, como assinala Turner (2005), como fator de interrupção de uma vida rotineira; provavelmente, mais que isso eles sinalizem, no caso das trajetórias entre o *graffiti ilegal* e a arte urbana, uma interrupção nas formas *tradicionais* de representação do que significam cidade e juventude entre os *vândalos*, os *pichadores*, os *graffiters* ilegais para novas configurações que modulam o ideário dos artistas urbanos.

Diferentemente de Grud, no caso de Hazul Luzah, o termo *graffiti* é restrito à atividade *ilegal*, ao ato de assinar – ou, como ele denomina, de *tagar*. Diz Hazul:

É o que eu sempre achei de quem faz *graffiti*, que pinta para quem faz *graffiti* e não para o conjunto da cidade. Eu sempre vi o *graffiti* como uma prova de demonstração que as pessoas são capazes. Eu vou fazer mais, maior, mais alto e mais vezes. O *graffiti* é uma coisa um bocado limitada. São letras, basicamente, há quem saia um pouco das letras, mas isso já é experimentação. Para mim, o *graffiti* puro é *tag*. Eu chamo *graffiti* esse movimento das letras, há quem ache que é tudo que está nas ruas. (LUZAH, entrevista em 7 jun. 2013).

Após narrar o tempo que levou assinando *tags*, sua passagem pelo *hip-hop*, ele diz:

Eu não sabia desenhar, e não sei (fala a sorrir). Passei por todas as fases; a *tag*, o *bombing*, comboios, fizemos tudo. Até 2005 fiz *bombing*⁴¹, não havia no Porto, éramos poucos. Nessa época, não é como agora. Quando eu comecei a *tagar* não havia nada, por mais que eu riscasse as paredes ninguém ia reparar. Era zero. Quem reparava eram as próprias pessoas que também faziam. (LUZAH, entrevista em 7 jun. 2013).

Observa-se que, por um tempo, esse “manuscrito estranho, transitório, desbotado” (GEERTZ, 1978) só ainda parece legível para os *enturmados* dentro do mesmo código de lingua-

41 Para melhor compreender o *bombing*, ler: <http://antropologizzando.blogspot.pt/2013/05/o-bombing-da-etnografia-desordem-das.html>.

gem, permanecendo invisível ao aglomerado da cidade. Provavelmente, os termos *tags*, *crews*⁴², *graffiti legal e ilegal* não existiam, não recebiam nomeações, por não fazerem sentido para outros atores afora aqueles que *praticavam nomes*.

Devido a esses considerados entraves, no que tange a um restrito “movimento das letras”, em 2004/2005, Hazul muda a rota da sua inserção nos registros urbanos e parte para outras experimentações.

Chegou uma época que isso tudo para mim esgotou e não me apetecia fazer mais. Foi que parei de assinar por completo, foi que parei de fazer esse Ponga⁴³, nunca mais o fiz. Meus amigos já haviam se afastado, e tenho ideia que o *graffiti* é associado à malta jovem. (LUZAH, entrevista em 7 jun. 2013).

Curiosamente, ao contrário de Grud, Hazul – que, segundo ele, “não dá a cara” – prefere prosseguir anônimo, continua fazendo *graffiti ilegal* travestido em arte urbana. É no âmbito de outra paisagem de significados, construída por formas “universais”, para além do tempo presente, que Hazul cria na lacuna do “ilegal”, uma arte extemporânea; não é *graffiti*, não é mural, não é legal, não é ilegal; segundo ele, são apenas *experimentos*. Ele busca pintar em casas abandonadas, lugares esquecidos e inabitados, mesmo que a maioria se situe em sítios de intensa visibilidade pública. Procura “paredes feias que é para melhorar, para não ser destrutivo”. Sua arte, segundo ele, se forma nos pequenos acrescentamentos. Cada obra que sucede a anterior ele diz “acrescentar um bocadinho mais” do que apreendeu, do que exercitou. E complementa: “o que se vê na rua é quase o meu curso, o que vou aprendendo”. Hazul costuma dizer: “Quem pinta é pintor, quem faz arte é artista. Às vezes sou pintor, às vezes sou artista, isso se calhar bem. Nem toda a gente que pinta é artista”.

42 Grupo de *writers* que pintam juntos e que se encontram associados a um grupo. Para além do sua *tag* pessoal, a *crew* tem uma sigla própria, normalmente entre duas e quatro letras. É comum as *crews* serem mais ativas num determinado local geográfico, disputando a soberania dos *spots* desse lugar. Ler mais em: http://cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP150_Pereira.pdf.

43 Era esse a *tag* de Hazul.

Eu gosto de ver a arte quase como uma utopia, a arte é fazer o melhor da melhor maneira possível. O sentimento artístico é quando uma pessoa quer fazer uma coisa bem para ficar bonito, equilibrado (pode ser pintar, falar ou outra coisa qualquer), mas considero a arte quase como um sentimento. A pessoa vai sempre melhorando a ideia, procurando ter o melhor gesto, a melhor palavra. E essa lógica é uma lógica artista. A arte vai sempre um bocadinho à frente. Uma pessoa pode desenhar muito bem e fazer uma cena de terror; isso para mim não é arte, é técnica, ele tem uma técnica para fazer aquilo. A arte não é fazer as coisas bem, tecnicamente, a arte é fazer as coisas do coração. É uma percepção. A arte é um sentimento de busca pelo melhor. Eu não considero um artista como hoje é considerado. As pessoas buscam uma técnica, uma forma de expressão, fica conhecido e fica preso ali, e reproduz o mesmo estilo, porque ela sabe que vai vender. E há muita gente que fica parado nisso e deixa de surpreender. Eu considero a arte quase como um sentimento. Se eu olho para aquilo e não sinto nada, nunca vou considerar aquilo arte. (LUZAH, entrevista em 7 jun. 2013).

O sentimento que se expressa no fazer arte, à busca do gosto, o processo contínuo de aprimorar o conceito (*a ideia*), separa a arte da técnica, do padrão da repetição. Vale ressaltar que não se versa o “homem do gosto”, aludido por Agamben (2012, p. 45), e o do “bom gosto”, que tem a “tendência a se perverter e a se degenerar no seu oposto”. Trata-se de um sentimento inquietante, de certa dilaceração causada pelo ato de surpreender, de ser surpreendido; retomando Agamben, “arte como eterna autogeração da vontade de potência” (2012, p. 151). Grud, ao falar sobre a condição do artista, também revela uma singular subjetividade criadora, própria da atividade artística: “Porque eu quero chegar num ser, a minha ideia é estar ali criando um ser que ele esteja num grau que não precise mais do alimento, matéria, e não precise da voz externada, que ele consiga se comunicar pelo silêncio, pelo pensamento”.

Pensa-se em uma “arte de fazer” (CERTEAU, 1994) que atinja um grau que nem sequer necessite mais da matéria, uma

arte *imaterial*, cuja *utopia* ultrapassa a técnica, os padrões de *repetição* ditados pelo mercado. Seu *instrumental* se dispõe no curso das vivências do artista, nas suas deambulações pela cidade, nos seus aprendizados que combinam *as coisas do coração* com a vontade, ininterrupta, de fazer melhor: “a arte não é fazer as coisas bem, tecnicamente, a arte é fazer as coisas do coração. É uma percepção. A arte é um sentimento de busca pelo melhor”, como diz Hazul Luzah. Que tipo de aprendizado é esse, que lógica de educação *em arte* é essa, que se ancora na mediação entre *sentimentos* e percepções advindas das experiências *ordinárias* do dia a dia do artista?

O tempo da arte *sentimental* e as múltiplas formas de ser *jovem*: linhas conclusivas

Aqui em Lisboa, no já referido estudo etnográfico que venho desenvolvendo, pude perceber que *ser jovem* é mesmo uma autoatribuição balizada por fatores relativos ao que Machado Pais (2003) designa como *Culturas juvenis*. Todos os artistas urbanos que entrevistei (sete) têm mais que 30 anos. No caso de Grud e Hazul, o que mais se diferencia nos relatos acerca das pautas geracionais – do ser jovem, do ser adulto, aparecendo aqui na categoria de *maduro* – diz respeito muito mais a *cortes* nos modos de praticar arte urbana do que mesmo a condições etárias. A mais notória alteração percebida no esteio dessa investigação é advinda da projeção de uma singularidade; se antes os grupos de pertencimento, as *tribos urbanas* (PAIS, 2004), onde cada um promovia suas assinaturas (picho, *tag*), dinamizavam um fazer coletivo, um sentido de comunhão e de subversão entre *iguais*, no domínio da arte urbana o que se pretende é o alcance de *um ser* que apreenda um *grau* outro, que não mais precise de uma *voz externada*.

O ciberespaço possibilita não apenas que as artes migrem nas paisagens digitais. Ele também favorece que outros sentidos de subversão, experimentados pelas *tribos* na esfera das experiências *ilegais*, atuem para além da condição corporal do artista. Os “territórios proibidos”, que distinguem o *graffiti* de ou-

tras formas de comunicação (CAMPOS, 2010, p. 81), *desterritorializam-se* e assumem novas espacializações nos ambientes digitais. Foi assim que o *graffiti* de Hazul Luzah, apagado pela Câmara do Porto, tomou ares de uma forma *concreta* e reproduziu-se *N* vezes no ciberespaço.

A *educação* dos sentimentos aludida por Hazul e o incorpóreo da arte referida por Grud adquirem, nas redes digitais, a agilidade dos *afectos*⁴⁴. A mobilidade e a celeridade de territorialidades em movimento, os *loci* de produção artística, amplificam-se no ciberespaço em múltiplas *janelas*. Pode-se observar, *abrindo-se* a página de um e de outro, que Grud e Hazul Luzah são *amigos* no Facebook. Hazul diz que se inspira nas artes orientais, que *olha para o passado*. Já Grud encontra seus caminhos nos elementos do presente (restos de alimentos de feira trasmudados em tinta, redes de dormir armadas numa videoinstalação⁴⁵ – *For a Better Hammock* –, realizada por Grud em Manchester, no norte da Inglaterra, além do uso de pregos, seringas, graxas, entre outros elementos na composição da arte), sinalizando uma forma de ação que age nos sincretismos, entre o que há no mundo (no ciberespaço) e o que está disposto nos artefatos culturais da cidade e da região em que vive o artista.

Tal qual ressalta Hazul, “se eu olho para aquilo e não sinto nada, nunca vou considerar aquilo arte”. O que não se aclara, o que faz do espectro e do inexplicável uma luminosidade de sentido, de *afetação*, é experimentado por aquele que “não se deixa cegar pelas luzes do século e nelas consegue apreender a parte da sombra, a sua obscuridade íntima.” (AGAMBEN, 2010, p. 23). Essa é a *educação sentimental* da arte.

Um tipo de *educação* em que os aprendizados do artista ultrapassam os elementos *concretos* da técnica e os suportes materiais da obra (paredes, muros, telas, entre outros). Os *sentimentos* proporcionados pelo *encontro* com a arte, como dizem Deleuze e

44 “o sentimento implica uma avaliação de matéria e de suas resistências, um sentido de forma e de seus desenvolvimentos, uma economia da força e de seus deslocamentos, toda uma gravidade. Mas o regime da máquina de guerra é antes dos afectos, que só remetem ao móvel em si mesmo, a velocidades [...], o afecto é descarga rápida de emoção, o revide, ao passo que o sentimento é uma emoção sempre deslocada, retardada, resistente.” (Deleuze e Guattari, 1997, p. 79).

45 Disponível em: <http://vimeo.com/24997085>. Acesso em: 8 jul. 2013.

Rolnik, podem até mesmo *sair do seu curso e se destruir* (1986, p. 323). Podem assumir mutações que tornem até mesmo imperceptíveis os traços de *um* autor, de *um* artista urbano. Grud e Hazul, nas referidas mutações de si, oscilam entre o “jovem” e o “maduro”, entre a superfície “dura” das cidades e a paisagem “mole” dos sentimentos, entre os muros de concreto e os muros digitais. Não seria essa a mais precíua atividade do ato de aprender, “poder ir a qualquer parte, ao longo de qualquer dos infinitos corredores urbanos, onde o próprio tráfego se move livremente” (BERMAN, 1988, p. 155)? Cabe ao artista urbano, assim como ao antropólogo que se agita entre redes, munir-se de um organismo nômade, misturar-se, deslocar-se, registrar e refazer, se assim for, traços, cores e estilos de sua *assinatura* nas malhas da cidade e do ciberespaço.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **Nudez**. Lisboa: Relógio d'Água, 2010.
- _____. **O homem sem conteúdo**. Lisboa: Relógio d'Água, 2012.
- APPADURAI, Arjun. **Dimensões culturais da globalização**. Lisboa: Teorema, 1996.
- BERMAN, Marshal. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da Modernidade**. São Paulo: Companhia da Letras, 1988.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CAMPOS, Ricardo. Arte e antropologia? Para uma espécie de introdução. **Cadernos de Arte e Antropologia**, v. 1, n. 1, 2012. Disponível em: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/cadernosaa/article/view/5608/4048>. Acesso em: 11 jul. 2013.
- _____. A pixelização dos muros: *graffiti* urbano, tecnologias digitais e cultura visual contemporânea. **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 19, n. 2, p. 543-566, maio-ago. 2012. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/12338/8284>. Acesso em: 12 jul. 2013.
- DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994.

DELEUZE, Giles. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. **Qu'est-ce que la philosophie?** Paris: Minuit, 1991.

_____; GUATTARI, Félix. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

DIÓGENES, Glória. **Cartografias da cultura e da violência**: gangues, galeras e o movimento *hip-hop*. São Paulo: Annablume, 1998.

_____. A pichação e os signos urbanos juvenis: "metendo nomes" no ciberespaço. **Anais** do 36º Encontro Nacional da Anpocs, Águas de Lindóia, 21-25 out. 2012.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1986.

HERSCHMANN, M. **O funk e o hip-hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

MCAULIFFE, Cameron. **Graffiti ou street art?** Disponível em: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1467-9906.2012.00610.x/full>. Acesso em: 14 jul. 2013.

PAIS, Machado. **Culturas juvenis**. Lisboa: Imprensa nacional; Casa da Moeda, 1993.

_____; BLASS, Leila da Silva. **Tribos urbanas**: produção artística e identidades. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais, 2004.

PALLAMIN, Vera. **Arte urbana**. São Paulo: Fapesp, 2000. Disponível em: http://www.fau.usp.br/fau/ensino/docentes/deptecnologia/v_pallamin/arte_urbana_livro.pdf. Acesso em: 8 jul. 2013.

PEIRANO, Mariza. **Rituais ontem e hoje**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

PINK, Sarah. **The future of visual anthropology**: engaging the senses. London; New York: Routledge, 2006.

SILVA, Armando. **Imaginários urbanos**. São Paulo: Perspectiva; Bogotá (Colômbia): Convênio Andes Bello, 2001.