

Entre cidades materiais e digitais: esboços de uma etnografia dos fluxos da arte urbana em Lisboa

Glória Diógenes

Doutora em Sociologia. Professora do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará (UFC). Coordenadora do Laboratório das Juventudes (Lajus) da UFC e membro-fundadora da Rede Luso-Brasileira de Pesquisadores em Artes e Intervenções Urbanas (R.A.I.U. Brasil/Portugal).

*Estamos nós a fazer nossas próprias caras. A dor na
imagem em si.*

(Tinta Crua, o Eduardo)



Fig. 1: Sem identificação
(imagem cortesia do artista da obra, Tinta Crua, 2013)

TRAJETÓRIAS DO DESCONTÍNUO: NOTAS SOBRE MODOS DE FAZER E PENSAR O CAMPO

Perambular por Lisboa prestando atenção a tudo. Deixar a cidade apossar-se do corpo, como se um e outro conformassem dilatações de paisagens. A etnografia urbana, afora outras abordagens de pesquisa, não tem hora para começar e quiçá para findar. O primeiro ato é o de tentar livrar-se, pelo menos temporariamente, das indumentárias que adornam o corpo acerca das percepções de lugares costumeiros.

Como afirma Agier, “o antropólogo tem necessidade de se emancipar de qualquer definição normativa e ‘a priori’ da cidade para poder procurar a sua possibilidade por toda parte, trabalhando para descrever o processo” (2011, p. 37). O caminho etnográfico é resultante da quantidade de encontros significativos efetuados em campo. Tendo em vista a realização de uma pesquisa sobre arte urbana, que tenta atravessar as dimensões material e digital das cidades, criei um *blog* (diário de campo) (DIÓGENES, 2013g) com a finalidade não apenas de compartilhar anotações em tempo real, mas também de facilitar o contato, por meio das redes digitais, com atores da pesquisa. Em um dos primeiros diários, fiz um registro acerca da natureza dessa experiência:

Efetua-se uma etnografia atravessada por fluxos, como se ela mesma fosse uma rede de olhares difusos sobre um mesmo ponto. Ao invés de seguir uma via da lógica ininterrupta do tempo, da sequência linear de lugares e etapas a serem cumpridas, o pesquisador desloca-se por meio das próprias alterações que a investigação promove (DIÓGENES, 2013f).

Os encontros aleatórios com as imagens fincadas nas ruas foram traduzindo recorrências de um campo que se inicia com a observação e a contemplação silenciosas. Trata-se de outras formas de interação, que, como diz Velho, “passam pelo tradicional contato *face to face*, às mais variadas e algumas bem recentes, como a virtual, possibilitada pela informática, computadores, *e-mails*, etc.” (2009, p. 14). Um campo que muda de lugar.

Esse tipo de interação desprende-se de qualquer pretensão de linearidade. A meu ver, o percurso acaba por explicitar sinuosidades, descontinuidades, interrupções que cadenciam os processos interativos. Como bem afirma Machado Pais (2007, p. 6), “a reflexividade da modernidade não actua em condições de certeza progressiva, mas de dúvida metódica”, um tipo de sociedade que o pesquisador português denomina de “dilemática”.

É sob esse prisma do olhar que tanto a arte urbana como a própria fruição do ato de caminhar na cidade revestem-se de uma interatividade multissituada, tal qual a dimensão da arte referida por Rancière (Colóquio internacional, 2012) em uma conferência proferida no Brasil. Esse tipo de interatividade ativa e descontínua atua sob o compasso de diferentes dilemas. Por não dispor de um lugar fixo, de princípio, a arte urbana opera tanto no transeunte como no antropólogo, um efeito da não passividade e da improvisação.¹ Prontamente, as imagens mobilizam olhares, pensamentos, desejos e projeções.²

Fui, assim, percebendo que a arte urbana, em tese, dispensa mapas, independe de curadores, galeristas e costuma não prescindir de *folders* de visitação. O olhar do caminhante é o vetor de categorização dos traços que se esquivam nos becos, nos vãos das placas, em molduras de portas e janelas e do que se apregoa nos espaços de intensa visibilidade pública.

Viandando por Lisboa por oito meses, registrei *graffiti*, painéis, pinturas e mais que isso. Estive atenta àquilo que tanto os artistas com os quais tive contato como instituições governamentais, periódicos, perfis do *facebook*, atores que transitam nesse campo constroem acerca do que em geral consideram ou não arte urbana. Interessa-me, por meio do caso exemplar de Tinta Crua,³ fazer emergir um jogo de classificações que acabou por interceder nas “minhas passagens” sobre alguns sítios nas ruas de Lisboa. O que é considerado arte dentro de um contexto urbano e como esse *gosto*⁴ ressoa em pontos e linhas do ciberespaço?

Optei por um tipo de observação que, além de transitar entre ambientes, digital e presencial, se compôs por meio de um ato aparentemente simples: caminhar à cata de imagens. Mais interessante foi perceber, nesses trajetos, que a arte transita, ao ser *apagada* das paredes de Lisboa, para aquilo que Appadurai (1996, p. 45) denomina de “contiguidade eletrônica”. Observei que, em muitas ocasiões, o intento é fazer a pintura, a colagem, fotografá-la – e, tendo em vista seu iminente *apagamento*, tentar eternizá-la na paisagem digital.⁵

Curioso notar que, na medida em que me movia pelas ruas de Lisboa, em que me familiarizava com paredes, muros, ruas e becos, experimentava a sensação de engate, como se um conjunto de formas, cores e traçados se revelassem, nítidos, a olhos nus. Certamente, as imagens, mais que meros artefatos, condensam pensamentos, escritos, memórias que pulsam na direção de quem as registra e de quem as *escuta*.

Samain, ao indagar “como pensam as imagens”, lembra que “somos observadores condicionados tanto pelos nossos modos de ver como pela

peculiaridade com que as imagens olham para nós” (2012, p. 16). No âmbito desse itinerário etnográfico, ao invés de tomar as imagens como simples registros efetuados num tipo de suporte, de tentar classificá-las dentro de uma estilística artística, preferi percebê-las na qualidade de “territórios de memória” (SAMAIN, 2012, p. 22) e produção de sentido acerca das confluências entre arte e não arte, comumente designada pelos “agentes da ordem” em Lisboa de vandalismo.

Identifiquei dentro da categoria “arte urbana” todo traçado que, para além da mera assinatura, *tag*, designada no Brasil de pichação, desenha um propósito “pensante”, anunciando mais que um objeto: um processo vivo (SAMAIN, 2012), um tipo de participação intempestiva na visualidade da cidade. Falo assim inspirada nas considerações de Agamben (2009) acerca do “que é o contemporâneo?”. Isso no que tange à participação visual de artistas urbanos, traduzida num tipo de desconexão, de resistência e distância em relação à arte agenciada nas galerias e museus; embora assinem suas obras nas ruas, na condição de artistas. Isso ocorre, possivelmente, próximo daquilo que Rancière denomina de obras não passivas, analogicamente ativas, qual seja, afora as que são exibidas em “lugar onde visitantes solitários vêm encontrar a solidão e a passividade de obras despojadas de suas antigas funções de ícones de fé, de emblemas de poder ou decoração da vida dos Grandes” (2005, p. 2).

A arte urbana inscreve-se no espaço vivo das ruas, no frenesi do tráfego, no fluxo da energia vital das cidades, lugar de realização e, simultaneamente, de visualização da obra. Vale ressaltar que não necessariamente por estar nas ruas a arte está livre da passividade aludida por Rancière, a qual povoa os museus. Caminhando atentamente por Lisboa, pude facilmente distinguir murais e intervenções, as promovidas pela Câmara, de outras inscrições que ocupam paredes devolutas, sítios abandonados, vitrinas de lojas, placas e escadarias *ativados*, visivelmente, de forma ilegal.

Para a maior parte dos passantes, não é tarefa fácil discernir os meandros de uma arte que tem sua vitalidade, no geral, para além das portas das galerias. O arsenal de imagens disseminado na cidade, curiosamente, como pude observar, torna-se um texto indecifrável, misturando-se às tantas outras que riscam a paisagem urbana. Em muitas situações, cruzando as ruas com a minha pequena câmara, se acompanhada de alguém, descobria novos registros, e quem estava ao meu lado retorquia: eu nada havia visto.

Diferentemente do meio digital, no geral, as imagens combinadas no tríptico ato – ver, registrar e compartilhar – ganham existência mais manifesta e *material* nos meios digitais. A escritura urbana é, por natureza, polissêmica e intertextual. Cada *leitor* acaba enxergando o espectro de imagens que, de certo modo, povoa o seu mapa mental visual.

Já no ciberespaço, as imagens circulam quase aos pulos, rizomaticamente (DELEUZE; GUATTARI, 1995); ou seja, não param de se multiplicar, de se alongar em diferentes planos e de irromper qualquer centro unificado e unificador. Sendo assim, diferentemente de uma arte situada na cidade, a de conotação urbana, quando migra para o ciberespaço, por princípio, já deixa de ser uma; desdobra-se espacialmente, des-localiza-se no tempo e se apresenta “explícita” diante do olho do internauta. Daí a necessidade que tem o etnógrafo de tentar dar conta de lógicas não lineares dentro de um contexto flutuante (CANEVACCI, 2009).

Essa flutuação transpõe, também, o terreno das categorizações acerca do que é ou não considerado arte no cenário urbano. A retórica da classificação - se é arte ou não, se é uma *tag*, um risco, um *graffiti*, um traço, um escrito, um estêncil, um *sticker*; se é legal ou ilegal - está, também, interligada ao espectro do observador. Para além do registro do que vê, o antropólogo que se movimenta nessas fendas recria um móvel dos ângulos que compõem o olhar dos atores da pesquisa, refletidos em seu próprio olhar. Cidade e ciberespaço, mais que distintas conexões espaciais, se combinam em planos de mútua reflexividade. Isso significa, como bem pontuou Hine em uma entrevista concedida à Revista da Compós, que

[...] os fenômenos digitais são muito complexos. Existem em múltiplos espaços, são fragmentados e costumam ser temporalmente complexos. Não podemos esperar ter uma vivência de um fenômeno assim apenas “estando presentes ali”, porque não sabemos automaticamente onde é ali, nem como “estar presentes” [...] Penso que este aspecto da reflexividade – refletir como sabemos o que sabemos sobre uma situação – provavelmente seja a parte mais significativa da etnografia em ambientes digitais (BRAGA, 2012, s. p.).

Balizada por essa deriva contingente, antes mesmo de iniciar anotações, acercar-me do foco de pesquisa, dediquei um tempo, em Lisboa, distinguindo diferentes semânticas da arte no texto da cidade e correspondentes linhas de conexão com o ciberespaço. Concordo com Hine: interessou-me bem mais nesse percurso ir refletindo sobre o que fui sabendo, como fui sabendo, por meio do diálogo com as imagens, digitais ou presenciais, do que mesmo dar conta de uma pretensa existência *autônoma* das imagens.

Situei o perímetro da deambulação etnográfica observante na parte considerada mais histórica de Lisboa, especificamente partindo do Largo do Rato, passando pela Bica, Bairro Alto, até o Chiado e a Baixa. Obviamente,

acabei deixando fora dos limites da pesquisa sítios como Alfama, Mouraria, Alcântara e tantos outros. Estabeleci-me por onde costumo caminhar cotidianamente; assim, pude identificar novos registros, *apagamentos* de traços, desenhos deixados nas paredes, intervenções legais promovidas pela Câmara de Lisboa e *acrescentamentos* às obras efetuados pelo próprio autor ou por outro *graffiter*. Não apenas fotografava, observava cada arte destacada nos percursos urbanos realizados, como buscava, no arquivo pessoal de imagens, saber se se tratava de um único registro, se havia outros com o mesmo traço e estilo e se era, também, possível identificar os respectivos autores. Concomitantemente, buscava, como se refere Appadurai (1996), na “tecnopaisagem”, a presença daquele artista e de outros de seus registros urbanos.

Pode-se dizer, depois de um considerável tempo do trajeto etnográfico, que basicamente, no escopo observado, o artista urbano *ilegal* – afora as *tags* – que mais condensa obras nesse espaço histórico de Lisboa é Tinta Crua. É por meio de seus rastros que seguiremos o emergente debate que agita, recentemente, alguns atores de Lisboa acerca das fronteiras entre o legal e o ilegal da arte urbana, o artístico e o *vandal*, a efemeridade e a conservação das obras. E, como veremos a seguir, essa polêmica tem ressoado nas redes sociais, principalmente nos perfis dos artistas e no de alguns atores governamentais que operam diretamente no panorama da arte urbana.

“COLANDO” COM TINTA CRUA

Em 2012, estive rapidamente em Lisboa. Já iniciava no Brasil a pesquisa acerca das conexões entre arte urbana, *graffiti* e pichação. Caminhando pelo Chiado, sem ainda saber de quem se tratava, fotografei uma colagem de Tinta Crua.



Fig. 2: Sem identificação
Autoria de Tinta Crua (Fotografia da autora, jun. 2012)

Consegui encontrar em vitrinas, paredes das principais vias, colagens alusivas à mesma assinatura. Ao retornar a Lisboa em 2013, já iniciando a pesquisa do pós-doutorado, deparei-me com outras imagens produzidas por Tinta Crua.



Fig. 3: Sem identificação

Autoria de Tinta Crua (Fotografia da autora, abr. 2013)



Fig. 4: Sem identificação

Autoria de Tinta Crua (Fotografia da autora, abr. 2013)



Fig. 5: Sem identificação
Autoria de Tinta Crua (Fotografia da autora, mar. 2013)

Havia, entre elas, expressões de apelo, pedidos de socorro, alusão a dor, sangue e silêncio. As primeiras anotações de campo (DIÓGENES, 2013f), efetuadas no mês de março de 2013, sinalizam a minha percepção acerca da intensidade de uma arte que ocupa, à revelia, o *coração* de Lisboa:

Tinta Crua, ao contrário de muitos *graffiters* de arte urbana, atua quase na totalidade de suas intervenções com colagens. Pouco do que havia visto antes me parecia semelhante. Sua atuação demanda um olhar mais atento do observador. Propositamente, ocupa interstícios, entre espaços de afixação de avisos, de placas oficiais, de vitrinas de lojas, de letreiros de publicidade, de postes de iluminação pública, dentre outros sítios. Ao instalar sua colagem num lugar produtor de compactuado signo de comunicação urbana, realiza uma transcrição da informação. No geral, as colagens de Tinta Crua se instalam em espaços onde a vista, comumente, passa sem se demorar. Nada de destaques extensivos em muros ou paredes vastas. Tinta Crua provoca a desconstrução da visão no lugar onde o olho, habitualmente, não vê, ou não se detém e com isso produz outro exercício de percepção urbana (2013f, s. p.).

Acompanhei uma intervenção realizada pela Galeria de Arte Urbana (GAU⁶), “Rostos do Muro Azul”, e soube que, pela primeira vez, seria revelada a identidade oficial de Tinta Crua, até então anônimo. Dirigi-me à Rua das Murtas e lá, acompanhando a composição do mural (DIÓGENES,

2013b), conheci Eduardo e, após a finalização do muro, combinamos um encontro mais demorado. A anotação de campo, como se pode identificar, em seguida, assinala a ansiedade que marca o encontro com o primeiro narrador de pesquisa:

Havia marcado com Eduardo, o “Tinta Crua”, às 12:30 horas, dia 18 de março, na saída do metro da Rua do Salitre, no Largo do Rato. Chovia brando. Tomei meu chapéu-de-chuva, como aqui se denomina, e posicionei-me na escada de saída do metro. Como já passava um pouco das 12:30 horas, tentei ligar para seu telemóvel (celular) e ouvi apenas a voz da gravação “o cliente Vodafone o qual ligou, tem nesse momento o telefone desligado”. Conjecturei se o “Tinta Crua” iria continuar elegendo o silêncio (DIÓGENES, 2013f, s. p.).

Após um tempo calado, numa prolongada tarde, curiosa acerca das conexões entre a estética *crua* da arte de Eduardo e a atual crise de Portugal, como de parte significativa da Europa, ele diz:

[...] Penso que Portugal vai ficar pior. E com minhas coisas tento falar isso. Posso dispor as minhas figuras sem escrever aquelas frases, contra o sistema. Eu tento com minhas figuras, com a expressão que as pessoas interpretem à sua maneira. Todas essas crises, esse caos todo me sinto na obrigação de escrever, ser mais óbvio nas coisas que faço (DIÓGENES, 2013e, s. p.).

As figuras de Tinta Crua *gritam* frases não escritas. Imagens que, ao dizer o que *pensam*, põem em movimento outras cadeias de pensamento. Como reforça Saimain, no seu diálogo com Gregory Bateson, “as imagens nos *faz pensar*” (2012, p. 22). Percebo que Eduardo, mais que agradar os que trafegam na cidade, tenta instalar um impacto; aquilo que Agamben (2012) assinala com o surgimento, na metade do século XVII na sociedade europeia, do “homem de gosto”, do crítico de arte, do perito. Ele aponta uma arte que parece ter se distanciado da experiência do *choc* decantada pelo poeta francês Baudelaire. Nega-se o espectador em detrimento do gosto.

Agamben considera que apenas uma destruição nos modos de transmissibilidade da cultura, de valores, poderia restaurar a experiência primordial do *choc* no coração da arte. Parece ser esse o intento de Tinta Crua ao continuar, solitariamente, deixando suas marcas no circuito histórico de Lisboa: apontar a lâmina para um coração que sangra em silêncio.

Voltei a encontrar Eduardo por mais três vezes, sendo que no último encontro acompanhei-o em colagens efetuadas durante a madrugada (DIÓGENES, 2013a). Sobre a minha primeira experiência de observadora de intervenções urbanas, num terreno minado, sob a espreita da polícia, refleti acerca da mútua intervenção de Tinta Crua na condição de uma *arte ilegal* e de uma antropologia que se esgueira entre brechas:

Eduardo, por mais desvelo estético e virtuosismo artístico que imprima em suas obras, provavelmente, mais se aproxime do que José Gil [...] no livro *A arte como linguagem* vai denominar de “estética das forças” por oposição a “estética das formas”. O que existe, mesmo que as metáforas circundem as criações de Eduardo, é um lance de metonímia, em que mais interessa ao artista o efeito do que a obra em si, o apreciador, mesmo que invisível, do que a apropriação material da obra, o continente de significados que ela possa fazer abrolhar, do que o invólucro material daquilo que o artista produz (DIÓGENES, 2013a, s. p.).

Acompanhei os passos de Tinta Crua não apenas face a face: passei a visitá-lo, quase que diariamente, em sua página do *facebook*.⁸ Como veremos no próximo tópico, o cerco em Lisboa vai, cada vez mais, fechando-se para a arte considerada ilegal, sem a licença da Câmara Municipal. No dia 9 de setembro de 2013, Tinta Crua publica uma imagem na sua página e ela faz eclodir um debate sobre o tema em voga:



Fig. 6: Sem identificação
(imagem cortesia do artista da obra, Tinta Crua, 2013)

Eduardo Oaciecnoc Ha... nao vale roubar! Olha 5 minutos para eles e deixa-os entrar no teu subconsciente e abre-lhes a porta dos teus sonhos e elas irão dar-te sempre um bom feelling, se as arrancar é mau karma e a cena já não funciona faço reproduções das coisas que ponho na rua desde prints a originais pintados a mão é facil ter um Tinta Crua em casa. Eu ja não colo tanto nem tão ha vista devido a nova lei antigraffiti que ate colangem proibe, e as equipes de limpeza que apagam tudo. Faço isto porque me da enorme prazer e é um acto de liberdade plena, onde todos podem mostrar as suas ideias principalmente aqueles que sao excluidos pelo sistema. Se quem faz “streetart ilegal” nao conseguir existir, vai-se extinguir uma linguagem que a streetart legal nao tem devido a filtragem de artistas e assuntos, so a favor da existencia e coesao das duas, acho que so se tem a ganhar mas ha quem tenha medo da diversidade cultural. espero que te tenha convencido “de todos para todos” (DIÓGENES, 2013h, s. p.).

“A cena já não funciona”. Por meio da *internet*, “é fácil ter um Tinta Crua em casa”. A “nova lei” *antigraffiti* proíbe, segundo Eduardo, um “acto de liberdade plena”.¹⁰ Floresce, à revelia, uma arte a favor apenas da “existência e coesão”. O intento é fechar uma porta para a arte que teme a diversidade e a sinuosidade da discórdia, do atrito, do desacordo. Qual então a cena que, ora, *funciona*?

AGENCIAMENTOS DA CLASSIFICAÇÃO DA ARTE “NO” URBANO

Essa experiência etnográfica me fez concordar, efetivamente, com Agier, ao dizer que “o campo é construído pelas relações que se pode ter” (2011, p. 37). Durante esse tempo de *andar-vendo* paredes, muros, placas, vitrinas, monumentos, viadutos, observei, fotografei e produzi um arquivo¹¹ acerca da arte urbana em Lisboa.

Logo de início, tomei a decisão de excluir do foco da pesquisa as denominadas *tags*. Devido ao tempo limitado de inserção nas ruas de Lisboa e à própria proliferação das *tags*, decidi voltar a atenção para a ação de alguns artistas urbanos,¹² tendo aqui destacado o caso de Tinta Crua.

Coincidentemente, minha estadia em Lisboa, durante o ano de 2013, calhou com a promulgação de uma Lei, publicada no jornal Diário de Notícias, no dia primeiro de setembro desse ano, regulamentando a realização de *graffiti* em alguns locais, como monumentos e transportes públicos,

“prevendo coimas para os infratores que pode chegar a 25 mil euros”, de acordo com a referida notícia, “como indica o artigo 3 da lei n.º 61 de 23 de agosto [...] compete às câmaras municipais licenciar a inscrição de grafitos, a picotagem ou a afixação, em locais previamente identificados pelo requerente” (DNOTÍCIAS.PT, 2013, s. p.).

No encontro de 16 de julho, quando estive com Tinta Crua, antes da atividade de colagem, conversamos na Avenida da Liberdade acerca de matéria recém-publicada sobre *graffiti* na revista *Time Out* – Lisboa. A seguir, trecho do registro daquele dia:

Havia lido todo o texto da referida revista e estranhei a não presença, na matéria publicada, de alguns que são considerados ilegais, mesmo fazendo arte urbana, como, por exemplo, o caso de Tinta Crua e Dalaima street art [...]. Inclusive, ao lado da página do Facebook da revista Time Out encontra-se um comentário “impertinente” de Tinta Crua: / **Eduardo Oaciecnoc**. Só falta saber se é arte institucional “autorizada” ou a não autorizada que incomodou tanto o ministro da admin. interna que criou uma lei para proibir e perseguir quem ousa ser livre na palavra e nos actos (nem devem fazer referencia a isso), mas ou muito me engano ou vão falar do básico *pop* e indolor!!!! se me enganei peço desculpa / Exatamente o que disse Eduardo, o Tinta, falaram da arte “do básico *pop* ou indolor”, não se toca nas querelas das proibições nem, muito menos, nas multas impetradas aos *graffiters* ilegais. Conversamos sobre o fato de sua arte inserir-se numa dimensão fora, qual seja, externa às galerias, aos museus, às publicidades *pops*. Além dessa condição *off* do mercado da arte, Tinta Crua faz emergir, nas paredes proibidas, imagens de um país que sofre, cotidianamente, crises e as mais variadas vivências de exclusão: desemprego, ampliação crescente do número de moradores de rua, fechamento de estabelecimentos comércio, greves e tantos outros impasses e conflitos / Na arte de Eduardo, as tintas são derramadas em cores vivazes, em formas nuas e cruas. Como, por exemplo, o *homeless* que ele deixou registrado na Rua do Carmo, já tendo sido dali arrancado (DIÓGENES, 2013a, s. p.).



Fig. 7: Sem identificação / Autoria de Tinta Crua (Fotografia da autora, jun. 2013)

Não há concessões nos feitos de Eduardo. Observa-se que, na sua imagem de um *homeless man*, ao lado do título, há um breve escrito: *fuck the system*. Por isso, ao indagá-lo, ainda sentados no quiosque, sobre o que pretende com a arte ele diz, de forma compassada: ‘que a vejam e que eu possa causar qualquer coisa em quem passa e vê’ (DIÓGENES, 2013a, s. p.).

Provocar olhares, causar alguma coisa em quem passa e vê: parece ser exatamente essa a tentativa da Câmara ao escolher temas e *liberar* paredes para intervenções de arte; selecionar o que os moradores de Lisboa *devem* ver e que tipo de impactos devem receber. No dia 23 de agosto, Tinta Crua publica uma foto no *facebook*, surgida de um “rabisco” feito por ele durante uma aula, e assim mobiliza um diálogo acerca da nova regulação:



Fig. 8: Sem identificação
Autoria de Tinta Crua (Fotografia de Tinta Crua, 2013)

Como é que vais fazer a partir de agora? Passas a dirigir-te ao GAU-CML para solicitares autorizações específicas para cada projecto que tenhas e ficas a aguardar que as aprovem... ou manténs-te na mesma toada?¹³

Faço menos trabalhos e ponho-os em sítios menos visíveis, não arrisco tanto, como quando colava nas montras da baixa, também não sei como funciona isso das licenças.¹⁴

Bem, a realidade é que (apesar de ainda não ter lido a nova lei) não sei até que ponto as colagens estão inseridas no conceito de graffiti. Supostamente, estás à vontade em todos os locais onde se possam afixar cartazes, não terás necessariamente que te esconder. Mas convém checkar tudo o que lá vem escrito.¹⁵

Atualmente, ao falar sobre arte urbana em Lisboa, necessariamente se deve considerar não apenas a profusão de imagens e traços na paisagem da cidade, como a natureza da intervenção local do poder público municipal. Isso porque, conforme aludido, foi criada pela Câmara Municipal, em 2008,

a Galeria de Arte Urbana (GAU). Ela surge, inicialmente, devido a um processo de reabilitação do Bairro Alto, que tem, dentre outros objetivos, o de efetuar *limpeza* e *registro* dos *graffiti* nesse bairro. Segundo Sílvia Câmara, coordenadora da GAU, a Galeria, mesmo sendo responsável por ações de limpeza de *tags* e *graffiti*, propiciou a criação de um novo espaço onde os *street artists* podem fazer suas obras legalmente.¹⁶

Em uma entrevista concedida por Sílvia, em outubro de 2012, a um *blog* de Lisboa, a coordenadora do projeto tenta definir as distinções e limites entre a arte urbana e o vandalismo:

Muitas pessoas ainda enxergam a *street art* com preconceito?

Sim, muita gente acha que é vandalismo e não enxerga arte. Existe muito preconceito, resistência. Mas este “vandalismo” muitas vezes é o que torna todo o resto vivo. Porque a *street art* é um movimento de questionamento, mudança, uma necessidade de evolução. Então onde havia um canto escuro e cinzento de repente nasce algo novo, colorido e que reaviva aquele cenário e o torna muito melhor e atual, valorizando-o (LUXGOOD, 2012).

Observa-se, nesta entrevista e também no contato presencial com Sílvia efetuado no início de 2013, a projeção de um limite tênue entre arte urbana e vandalismo.¹⁷ A perspectiva por ela assinalada pode ser assim condensada: é a natureza “ilegal” da arte que “torna todo o resto vivo”. Nas palavras de Sílvia, a não “oficialidade” do ato de “pintar a cidade” acaba por “adrenalizar” ações de uma arte que, por natureza, atua deslocada do *métier* artístico: galerias, museus, escolas. Aqui se define o centro de um paradoxo: como promover “galerias de arte urbana” na cidade de Lisboa, se a própria criação da GAU tem como propósito classificar as paredes como ilegais e legais – e, desse modo, disciplinar e, muitas vezes, conter a adrenalina dos *vândalos*?

Vários fatores levam a crer – inclusive, atualmente, com a mencionada radicalização das leis de regulação do *graffiti* em Lisboa – que a iniciativa pioneira da GAU de “limpeza” de algumas paredes do Bairro Alto, no início da criação da Galeria, fez emergir impasses e a necessidade de indicativos mais precisos de categorização entre arte urbana legal e ilegal.

A Câmara de Lisboa, ao conceder a prerrogativa à GAU de construir um discurso, um conjunto de regulações e classificações – sobre o que é ou não é arte, o que é legal ou ilegal, o que é ação de vândalo e o que é ação autorizada –, acabou por criar uma espécie de curadoria privada da arte pública.

Trouxe para fora das instituições de estudo da arte, de cursos de *designer* de Lisboa, artistas de escola marcados pelo *gosto* e estética das *belas artes*. Provocou uma refração de um tipo de intervenção “desigual”, fora dos padrões homogeneizadores do que significa *fazer arte*. Rancière (2011) refere-se ao risco da difusão de uma igualdade estética, que se interpõe ao mundo como anteparo a confundir a distinção, a gradual incorporação dos juízos de gosto.

É essa incorporação gradual dos “juízos de gosto” que acaba por fomentar na paisagem de Lisboa um curioso fenômeno. O *espectador* do urbano termina se vendo, a Si mesmo, como Outro; ele não encontra no que vê um espelho de si e da sua própria existência. A arte estampada nos murais espalhados pela cidade, conclamada pela GAU, via edital público, com a presença seletiva das curadorias, traduz, nas intervenções realizadas em *muros oficiais*, uma quase vitrina da arte dos “juízos de gosto”.

Ao viver esse gradual estranhamento (AGAMBEN, 2012), o artista *comum*, ilegal, experimenta em seu interior uma dilaceração das vias que fundem a arte, o criador e a tela da cidade. É nesse terreno cinético que se “desferrolha” uma etnografia da presença-ausência, de uma arte – como diz Tinta Crua – que só vale ser arriscada “nos sítios menos visíveis”.

Isso vale, também, para o antropólogo: cruzar – mesmo cidades povoadas de imagens, publicidades, signos de ordenação de trânsito – e *catar* – numa fresta qualquer entre o que é apregoado e escondido – o registro de uma arte que pouco a pouco é banida das telas urbanas. Experimenta-se entre o presencial e o digital a mais genuína sensação de se observar em deslocamento. Constituem-se, assim, outros tipos de interatividade, onde nem a especificidade de *um* lugar e nem a ordenação de um tempo sucessivo traduzem configurações de encontros que se efetuam algumas vezes aos pulos, seguindo vias que contornam os espaços-tempos.

Essa experiência nos levou a refletir sobre o lugar que assume a interatividade nos marcos atuais da antropologia. Trata-se de um outro tipo de *viagem*, como afirma Hine¹⁸ (2000, p. 45), ao se fazer uma etnografia que também percorre a *internet*. Não necessariamente *estivemos lá* para que o percurso etnográfico fosse realizado com o mesmo grau de detalhamento e rigor que permeia as *viagens* presenciais. A interatividade pode ser plasmada por ausências, por contatos assíncronos,¹⁹ conectividades efetuadas por meios técnicos, como *links*, *perfis* e dispositivos em redes. Tal qual certifica Zizek,

A interatividade é, obviamente, o grande tema do espaço cibernético. Com os novos media eletrônicos, tornou-se um lugar comum sublinhar

que acabou a contemplação passiva de um texto ou de uma obra de arte: já não me limito a olhar fixamente para o ecrã, interajo progressivamente com ele (da minha própria escolha dos programas ao facto de influenciar o desfecho da intriga naquilo que se chamam de “histórias interactivas”, passando pela minha participação em debates no seio da comunidade virtual) (2006, p. 14-15).

É assim que visualizo, nas páginas de Tinta Crua, como na de outros artistas urbanos, um tipo de interação no ciberespaço que denominaria de “interação mobilizadora”. “Um tipo de mobilização dos coletivos que multiplica os atores, naturezas e sociedades” (LATOUR, 1994, p. 71), fora da paisagem onde atuam. Tanto a obra transita entre a matéria e os meios digitais como pode ser alvo de interações *online*, de compartilhamentos, de interferências de conteúdo, legenda, estabelecendo outra relação espaço-tempo.²⁰

Como ressaltou Hazul Luzah, um dos artistas urbanos narradores desse percurso etnográfico, “a cidade existe para ser apagada”. A relação de interação transeunte *versus* arte, que se dispõe na paisagem, assume um grau qualquer de fixidez. No ciberespaço, a obra muda de lugar assim como o movimento que o próprio antropólogo perfaz no dilemático campo.

RASCUNHOS CONCLUSIVOS

No diálogo com Tinta Crua, identifiquei que a tentativa de “limpeza e apagamento” de *graffiti* não diz respeito, também, à cidade como um todo. Em uma de nossas conversas, ele ponderou: “Repare, as equipas de limpeza *antigrffiti* andam a limpar, e é claro que não vão limpar os bairros mais degradados, eles têm limpado ao centro de Lisboa, a parte histórica. Fica tudo limpinho. Não tratam da mesma maneira o resto da cidade”.²¹

É na “parte histórica” dessa cidade a que palmilha os turistas, os que a cruzam para o trabalho diário, os moradores inseridos na gama de sociabilidade que existe esse “lado” no qual o artista insiste em deixar suas imagens intensas. Observa-se assim que, como diz Agier (2011), apenas o cartógrafo e o urbanista oferecem uma visão de conjunto da cidade, embora ela nunca possa ser vista em sua totalidade. Em algumas situações, a cidade consegue ser alcançada bem mais por registros da arte urbana que subsiste no ciberespaço do que pela velocidade e rotatividade de suas marcas, anúncios e inscrições.

A escrita, assim como o trabalho etnográfico, segue seu próprio devir. Seria, no mínimo, equivocado, quando nos reportamos à pesquisa

na cidade de Lisboa, presumir que ela esteja envolta em qualquer tipo de universalidade. A arte aqui emerge na condição de retratos de um percurso, entre ambiências visitadas e por suas dobras no ciberespaço.

A tentativa de instaurar na cidade um tipo de arte disciplinada, regulada, normatizada – contando a GAU, inclusive, com acervo do que “já não existe mais” na cidade – provavelmente projeta para o espaço urbano a *igualdade do gosto* que perfaz a estética da arte *passiva* dos museus. Instaure-se, assim, em Lisboa e em tantas outras cidades, uma censura prévia em torno daquilo, comumente marcado pela livre expressão e pela possibilidade incessante da invenção de formas, cores, traços e dizeres.

Agamben (2012), em *O homem sem conteúdo*, descreve exatamente um possível *déficit* de energia, ocasionado pela lógica de uma arte confinada ao crivo de curadores e críticos – uma arte que opera distâncias entre o criador, monitorado por temas de exposições murais, por demarcação e determinação de espaço, por uso de técnicas e instrumentais e a criação de suas obras. Paradoxalmente, como destaquei em nota de campo (DIÓGENES, 2013d),

Promove-se, assim, por meio do ciberespaço uma esfera de religação subjetiva entre o artista e seu conteúdo. Entre o pesquisador e seus achados. Fomenta-se, de imediato, uma curiosa subversão da longitude entre o artista e seus espectadores, entre o antropólogo e seus narradores. Cria-se assim um *estado sucessivo* entre criação, fruição e compartilhamento, *uma media, lugar onde as coisas adquirem velocidade* (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 37).

Certamente, se a arte urbana vier a depender do suporte da tela, do papel, das molduras das galerias e das exposições, terá não apenas outra estética, como também outra temporalidade.

O ciberespaço, algumas vezes, atua como um palco alargado, um recipiente amplo, veloz e múltiplo das experiências que compassam a vida na esfera *offline*. Ele age descongestionando o fluxo da arte urbana nas grandes cidades, multiplicando-a em “mobilizações infinitas” (SLOTTERDIJK, 2002).

Isso imprime ao observador, como destaca Canevacci (2004), a necessidade de um olhar oblíquo, inquieto e instável diante do movimento ondulatório que ele opera entre os congestionamentos sígnicos das metrópoles e os espaços de fluxos mais frágeis, como as aldeias e, acrescentaria, os sítios “invisíveis” em que se propagam os grandes fluxos das cidades.

NOTAS

1 Tim Ingold e Elizabeth Hallam referem-se a um tipo de improvisação geradora, não condicionada pelo compasso da produção de “novidades”: “*Because improvisation is generative does not conditional upon judgments of the novelty or otherwise of the forms it yields. Because it is relational, it does not pit the individual against either nature or society*” (2007, p. 3).

2 Ricardo Campos, no livro *Por que pintamos a cidade?*, afirma que “a cidade é para ser lida. Os hieróglifos, emblemas, decorações, sinais, orientam-nos nesse mundo. Procuram informar, iludir, entreter, suscitar o desejo, o sonho, a acção” (2010, p. 23).

3 Estive em contato direto e indireto com vários outros artistas urbanos de Lisboa e da cidade do Porto. Tinta Crua foi o primeiro narrador do meu percurso etnográfico em Lisboa.

4 Refiro-me a uma discussão sobre “o homem do gosto e a dialética da dilaceração”, efetuada por Giorgio Agamben, no livro *O homem sem conteúdo* (2012).

5 José Simões também faz uma alusão a essa interligação entre presencial e digital: “As consequências da transposição do *graffiti* da rua para a *internet* são variadas. Em primeiro lugar, o impacto mais imediato é o que advém da própria preservação das marcas iconográficas deixadas pelos *writers* nas ruas das cidades, em vários suportes, cujo destino seria a destruição, mais ou menos imediata, ou a substituição por outras marcas que se sobreporiam e obnubilariam a primeira” (2011, p. 235).

6 Mais detalhes sobre a criação da GAU nas próximas páginas.

7 Era a primeira vez que Eduardo falava sobre suas obras com uma pessoa fora de sua convivialidade.

8 Tinta Crua, s.d.

9 Mantive a mesma fonte e diagramação das publicações originais do *facebook*.

10 Entre aspas estão trechos da fala de Eduardo contidos na nota de número 16, deste capítulo, onde segue meu comentário.

11 Reporto-me aqui a um tipo de arquivo composto não apenas por imagens, impressões e anotações de leituras. Passei a considerar uma significativa “matéria-prima” do trabalho de campo a dimensão da experiência. Wright Mills, no “artesanato intelectual”, no que tange à importância dos arquivos, assinala o que considera significativo no trabalho intelectual original: “ser capaz de confiar na própria experiência, sendo ao mesmo tempo cético em relação a ela, é, acredito, uma marca do trabalhador maduro” (2009, p. 23).

12 Observação direta: Pantónio, Tamara Alves, Fidel Évora, Azul Luzah, Tinta Crua. Não presencial: Dalaima *Street Art* e Narcélio Grud.

13 Comentário de Miguel Louro, no dia 24 de agosto de 2013. Cf. Tinta Crua, s. d.

14 Comentário de Eduardo Oaciecnoc, no dia 25 de agosto de 2013. Cf. Tinta Crua, loc. cit

15 Comentário de Miguel Louro, no dia 25 de agosto de 2013. Cf. Tinta Crua, loc. cit.

16 Entrevista concedida por Sílvia Câmara [27 Fevereiro 2013]. Entrevistador: Diógenes, Glória. Lisboa/Portugal.

17 Cf. Diógenes, 2013c (diário que narra o encontro com Sílvia Câmara)

18. “*The ethnography of the internet does not necessarily involve physical travel. Visiting the internet focuses on experiential rather than physical displacement*”.

19 Ver no artigo de Glória Diógenes um tipo de interação *online*, mediada por conflitos e enfrentamentos: “Redes sociais e juventude: uma etnografia virtual” (2011).

20 Lídia Borges (2011, p. 3), em artigo intitulado “*Graffiti: das ruas para o território virtual*”, afirma: “(...) com a popularização da *internet* e das redes sociais, muitos artistas começaram a disponibilizar um grande acervo fotográfico – que até então era pessoal – dos seus grafites nesse universo virtual. A partir desses compartilhamentos de imagens, o graffiti ganha uma nova dimensão. A sua visibilidade não precisa agora necessariamente que seja *in loco*, basta ‘um clique’ nas páginas pessoais desses artistas ou um passeio virtual pela *internet*”.

21 Entrevista concedida por Tinta Crua em 21 de março de 2013. Entrevistadora: Diógenes, Glória. Lisboa/Portugal

BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, G. *Nudez*. Lisboa: Relógio D'Água, 2009.
- AGAMBEN, G. *O homem sem conteúdo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- AGIER, M. *Antropologia da cidade*. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.
- APPADURAI, A. *Dimensões culturais da globalização*. Lisboa: Teorema, 1996.
- BORGES, L. Graffiti: das ruas para o território virtual. In: Universidade federal de Goiânia (org.). *II seminário de pesquisa da Faculdade de Ciências Sociais: diálogos entre graduação e pós-graduação*, Goiânia, 3-4 nov. 2011. Disponível em: http://anais.cienciassociais.ufg.br/uploads/253/original_Lidia_Borges.pdf. Acesso em: 14 set. 2013.
- BRAGA, A. Etnografia segundo Christine Hine: abordagem naturalista para ambientes digitais. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós*, v. 15, n. 3, set./dez. 2012. Disponível em: <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/856/638>. Acesso em: 14 set. 2013.
- CAMPOS, R. *Por que pintamos a cidade?* Uma abordagem etnográfica do graffiti urbano. Lisboa: Fim de Século, 2010.
- CANEVACCI, M. MetrÓpole comunicacional. *Revista USP*, n. 63, p. 110-125, set./nov. 2004. Disponível em: <http://www.usp.br/revistausp/63/09-massino.pdf>. Acesso em: 12 set. 2013.
- CANEVACCI, M. *Comunicação visual*. São Paulo: Brasiliense, 2009.
- COLÓQUIO INTERNACIONAL. *Arte, Estética e Política: diálogos com Jacques Rancière*. Rio de Janeiro: Instituto de Filosofia e Ciências Sociais; Universidade Federal do Rio de Janeiro, 8-11 out. 2012.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs*. Rio de Janeiro: 34, 1995.
- DIÓGENES, G. Colando com Tinta Crua em LX. *Antropologizando: arte urbana e graffiti em Lisboa*. Weblog [Online], 16 jul. 2013a. Disponível em: <http://antropologizzando.blogspot.pt/2013/07/colando-com-tinta-crua-em-lx.html>. Acesso em: 14 ago. 2013.
- DIÓGENES, G. Diário de campo: Intervenção “Rostos” (09/03/2013), (Rua das Murtas, finalização). *Antropologizando: arte urbana e graffiti em Lisboa*. Weblog [Online], 15 mar. 2013b. Disponível em: http://antropologizzando.blogspot.pt/2013/03/diario-de-campo-intervencao-rostos_7348.htm. Acesso em: 14 ago. 2013.
- DIÓGENES, G. Encontro com Sílvia Câmara: 27 de fevereiro de 2013. *Antropologizando: arte urbana e graffiti em Lisboa*. Weblog [Online], 11 mar. 2013c. Disponível em: http://antropologizzando.blogspot.pt/2013/03/v-behaviorurldefaultvml_11.html. Acesso em: 20 ago. 2013.
- DIÓGENES, G. Etnografias online e off-line: desvãos e desvios do método.

- Antropologizando: arte urbana e graffiti em Lisboa*. Weblog [Online], 15 abr. 2013d. Disponível em: <http://antropologizzando.blogspot.pt/2013/04/etnografias-online-e-off-line-desvaos-e.html>. Acesso em: 25 ago. 2013.
- DIÓGENES, G. Imagens e sensações: variações da arte urbana. *Antropologizando: arte urbana e graffiti em Lisboa*. Weblog [Online], 26 mar. 2013e. Disponível em: <http://antropologizzando.blogspot.pt/2013/03/imagens-e-sensacoes-variacoes-da-arte.html>. Acesso em: 12 ago. 2013.
- DIÓGENES, G. O minimalismo intenso da arte de Tinta Crua. *Antropologizando: arte urbana e graffiti em Lisboa*. Weblog [Online], 23 mar. 2013f. Disponível em: <http://antropologizzando.blogspot.pt/2013/03/o-minimalismo-intenso-da-arte-urbana-de.html>. Acesso em: 14 ago. 2013.
- DIÓGENES, G. Página inicial. *Antropologizando: arte urbana e graffiti em Lisboa*. Weblog [Online], 2013g. Disponível em: <http://antropologizzando.blogspot.pt/>. Acesso em: 22 ago. 2013.
- DIÓGENES, G. Redes sociais e juventude: uma etnografia virtual. In: ANPOCS (Org.). *35º Encontro Anual da ANPOCS*, Caxambu-MG, 24-28 out. 2011. Disponível em: http://www.anpocs.org/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=438%3Aanais-do-encontro-mrs-gps-sps&catid=62%3A35o-encontro&Itemid=353. Acesso em: 3 jul. 2013.
- DIÓGENES, G. O risco das classificações: “sem vergonha e com respeito”. *Antropologizando: arte urbana e graffiti em Lisboa*. Weblog [Online], 21 abr. 2013h. Disponível em: <http://antropologizzando.blogspot.pt/2013/04/o-risco-das-classificacoes-sem-vergonha.html>. Acesso em: 23 ago. 2013.
- HEINE, C. *Virtual ethnography*. London: Sage Publications Ltd, 2000.
- INGOLD, T.; HALLAM, E. (Eds.). *Creativity and cultural improvisation*. Oxford; New York: Berg, 2007 (ASA Monographs 44).
- LATOUR, B. *Jamais fomos modernos*. Rio de Janeiro: 34, 1994.
- LEI que regula realização de ‘graffiti’ entra hoje em vigor Lisboa. Dnoticias.pt, 1º set. 2013. Disponível em: <http://www.dnoticias.pt/actualidade/pais/404063-lei-que-regula-realizacao-de-graffiti-entra-hoje-em-vigor-lisboa>. Acesso em: 17 jul. 2013.
- LUXGOOD. *Street Art Lisboa_ Entrevista Galeria de Arte Urbana, GAU*. Weblog [Online], 22 out. 2012. Disponível em: <http://luxgood.blogspot.pt/2012/10/street-art-lisboaentrevista-galera-de.html>. Acesso em: 20 ago. 2013.
- MILLS, W. *Sobre o artesanato intelectual e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- PAIS, J. M. Cotidiano e reflexividade. Revista **Educação & Sociedade**, v. 28, n. 98, p. 23-46, jan./abr. 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-73302007000100003. Acesso em: 14 set. 2013.

- RANCIÈRE, J. *O destino das imagens*. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.
- SAIMAN, E. *Como pensam as imagens*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 2012.
- SIMÕES, J. A. Internet, *hip-pop* e circuitos culturais juvenis. In: PAIS, J. M.; FERREIRA, V.; BENDIT, R. *Jovens e rumos*. Lisboa: Editora do Instituto de Ciências Sociais, 2011.
- SLOTERDIJK, P. *A mobilização infinita: para uma crítica da cinética política*. Lisboa: Relógio D'Água, 2002.
- TINTA CRUA. Página Inicial. **Facebook**. Disponível em: <https://www.facebook.com/pages/Tinta-Crua/504549479596930?fref=ts>. Acesso em: mar./set. 2013.
- VELHO, G. Antropologia Urbana: Encontro tradições e novas perspectivas. Revista **Sociologia Problemas e Práticas**, n. 59, p. 11-18, 2009. Disponível em: <http://www.scielo.oces.mctes.pt/pdf/spp/n59/n59a02.pdf>. Acesso em: 12 set. 2013.
- ZIZEK, S. *A subjetividade por vir*. Lisboa: Relógio D'Água, 2006.

Palavras-chave:
**arte urbana, etnografia,
 ciberespaço.**

Resumo

Este artigo conduz a alguns pontos da trajetória de um estudo etnográfico sobre artes de rua, em Lisboa, e de como tais artes se dilatam entre paisagens digitais e materiais. Dispõe-se a refletir acerca dos desafios, limites, necessidades e dribles dos estudos etnográficos que cruzam as cidades presenciais e estendem-se para múltiplas conexões com o ciberespaço. Provavelmente, o desafio foi o de seguir fluxos, híbridos em ziguezague, percursos pontilhados cujas fronteiras nem sempre são discerníveis. Tomo como caso exemplar a trajetória de Tinta Crua e sua prática de *graffiti* ilegal na zona histórica de Lisboa. Enquanto as coimas e decretos e as ações de apagamento da Câmara cerceiam as ações do artista nos marcos da cidade material, por meio da *internet* é fácil ter em casa um Tinta Crua. Ocorreu, assim, na paisagem virtual, um tipo de interação mobilizadora, em que a obra tanto transita online como pode ser alvo de compartilhamentos, interferências de conteúdo, de legenda, estabelecendo, dessa forma, uma curiosa relação espaço-tempo. Concluo que o ciberespaço acaba atuando como um palco alargado, um recipiente amplo, veloz e múltiplo das artes que inundam as paredes, muros e telas das vitrinas urbanas.

Keywords:
**Urban Art, Ethnography,
 Cyberspace.**

Abstract

This article leads to some points of the trajectory of an ethnographic study of street art in Lisbon and how they, the arts, stand out amongst digital and material landscapes. It intends to reflect upon the challenges, limitations and needs and ‘dribbles’ of ethnographic studies that cross the *spacial cities* and go beyond to establish multiple connections with the cyberspace. The challenge was probably to *follow* the hybrid *zigzag* flows, dotted paths whose limits and boundaries are not always discernible. I take the trajectory of Tinta Crua and his practice of illegal *graffiti* in the historic district of Lisbon as a model case. While the fines and decrees, and the House’s *erasing* actions curtail the actions of the artist in the city’s material landmarks, it is easy to “have” a Tinta Crua piece at home, via the Internet. The *virtual* landscape has thus created a kind of mobilizing interaction in which the work moves

online as much as it can be the target of ‘shares’, content interference, captions, thus establishing a curious space/time relationship. I so conclude that the cyberspace ends up acting as an extended stage, a large, fast moving and multiple container of the arts that flood walls, walls and screens of urban displays.

Recebido para publicação em abril/2015. Aceito em junho/2015.
