UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

CIDADES TRANSIENTES, CIDADES RESILIENTES: A TRAJECTÓRIA CONJUNTA DA *STREET ART* E DO MURO DE BERLIM

Tese apresentada à Universidade Católica Portuguesa para obtenção do grau de Mestre em Estudos de Cultura, variante Estudos de Cultura

Por

Sofia Pinto

Faculdade de Ciências Humanas

Setembro 2015

UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

CIDADES TRANSIENTES, CIDADES RESILIENTES:

A TRAJECTÓRIA CONJUNTA DA *STREET ART* E DO MURO DE BERLIM

Tese apresentada à Universidade Católica Portuguesa para obtenção do grau de Mestre em Estudos de Cultura, variante Estudos de Cultura

Por

Sofia Pinto

Faculdade de Ciências Humanas

Sob orientação de

Professora Doutora Alexandra Lopes

Setembro 2015

RESUMO

No âmbito dos Estudos de Cultura, a dissertação "Cidades Transientes, Cidades Resilientes: a trajectória conjunta da *street art* e do Muro de Berlim" tem como principal objectivo reflectir na forma como as práticas artísticas podem intervir, transgredir e construir o espaço urbano.

Analisando o impacto da função e simbolismo do Muro de Berlim na *street art* nele inscrita e em diferentes fases – desde a edificação, implementação e queda, até ao processo de memorialização do Muro – é possível verificar a relação inversa entre esta prática artística e os muros, sendo que estes delimitam e condicionam o espaço, e aquela potencialmente abre e propõe alternativas.

Inspirando-nos no conceito de "slices through space" de Doreen Massey, a discussão é concretizada em quatro partes: Bernauer Straße 1961-1975, Potsdamer Platz 1975-1989, Brandenburger Tor 1989-1991 e Niederkirchnerstraße 1991-2015.

ABSTRACT

The thesis "Transient Cities, Resilient Cities: the intertwined trajectory of street art and the Berlin Wall" aims to reflect how artistic practices may intervene in, transgress and construct urban space.

Analysing the impact of the intention and symbolism of the Berlin Wall in its street art and in different periods – since its construction, implementation and fall to the memorialisation process – it is possible to observe the inverse relation between this artistic practice and walls. Whilst walls delimitate and constrain space, *street art* may open and propose alternative meanings.

Drawing upon Doreen Massey´s concept of "slices through space", the discussion is framed in four parts: Bernauer Straße 1961-1975, Potsdamer Platz 1975-1989, Brandenburger Tor 1989-1991 and Niederkirchnerstraße 1991-2015.

AGRADECIMENTOS

A elaboração desta dissertação não teria sido possível sem o contributo essencial de:

Professora Doutora Alexandra Lopes, pelo acompanhamento, incentivo e entusiasmo, pelas discussões estimulantes, pelos esclarecimentos, sugestões e disponibilidade, em suma, por uma orientação inspiradora;

Fotoarchiv Alex Waidmann Berlin, que nos cedeu gentilmente várias fotografias. Destas, foi escolhida a imagem 1 de "Slices through Space and Time in Berlin and Beyond: Bernauer Straße 1961-1975" para representar o mencionado capítulo;

Lutz Henke, cujo capítulo "Mauerkunst" do livro *Die Mauer. Errichtung, Überwindung, Erinnerung* foi-nos generosamente fornecido pelo autor;

Gedenkstätte Berliner Mauer, pelos esclarecimentos prestados e pela cedência de fotografias, das quais foi utilizada a imagem 7 em "Slices through Space and Time in Berlin and Beyond: Niederkirchnerstraße 1991-2015";

Manuel Carvalho, que nos incentivou e cedeu fotografias pessoais relativas ao Muro de Berlim no final da década de setenta;

Alison e **Vivien Burrows**, pela amizade e disponibilidade;

A minha **família**, em particular a minha irmã **Sandrina**, pelo apoio incondicional;

E, na impossibilidade de mencionar todos aqueles que contribuíram directa ou indirectamente para esta dissertação, a todos a nossa sincera gratidão.

ÍNDICE

RESUMO/ABSTRACT.....III

AGRADECIMENTOS.....V

LISTA DE IMAGENS.....IX

LISTA DE ABREVIATURAS.....XIII

INTRODUÇÃO.....1

SLICES TRHOUGH SPACE AND TIME IN BERLIN AND BEYOND

BERNAUER STRAßE 1961-1975.....21

SLICES TRHOUGH SPACE AND TIME IN BERLIN AND BEYOND

POTSDAMER PLATZ 1975-1989.....43

SLICES TRHOUGH SPACE AND TIME IN BERLIN AND BEYOND

BRANDENBURGER TOR 1989-1991.....66

SLICES TRHOUGH SPACE AND TIME IN BERLIN AND BEYOND

NIEDERKIRCHNERSTRAßE 1991-2015.....80

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....101

BIBLIOGRAFIA.....108

LISTA DE IMAGENS

INTRODUÇÃO

Mapa 1: Mapa de Berlim Leste e da RDA (cf. Berliner Ansichten: eine Kartographische Zeitreise, Website Zentral – und Landesbibliothek Berlin, n.d.).....9

BERNAUER STRAßE 1961-1975

Imagem 1: Bernauer Straße, Outubro de 1963, fotografia de Alex Waidmann, cortesia e *copyright* Fotoarchiv Alex Waidmann Berlin.....21

Imagem 2: Bernauer Straße, 21 de Novembro de 1961, fotografia por Bert Sass, *copyright* Landesarchiv Berlin.....24

Imagem 3: Bernauer Straße, 3 de Outubro de 1962, fotografia por Johann Willa, *copyright* Landesarchiv Berlin.....38

Imagem 4: Bernauer Straße, 1977, fotografia por Abisag Tüllmann, *copyright* BPK.....39

Imagem 5: Bernauer Straße, 13 de Agosto de 1962, fotografia por Johann Willa, *copyright* Landesarchiv Berlin.....30

Imagem 6: *Le Rideau de Fer*, 1962, Paris (cf. Christo & Claude, n.d.).....41

Imagem 7: *Sweet Wall*, 1970, Berlim (cf. Leddy, n.d., n.p.).....41

POTSDAMER PLATZ 1975-1989

Imagem 1: Limpeza do Muro de Berlim pelas autoridades da RDA em Potsdamer Platz, às 3:45 da manhã, 15 de Julho de 1978, fotógrafo desconhecido, *copyright* Landesarchiv.....43

Imagem 2: A personagem Homer vagueia por Potsdamer Platz em *Wings of Desire* de Wim Wenders(cf. Wenders, 1987).....45

Imagem 3: Potsdamer Platz, Fevereiro de 1986, fotografia por Edmund Kasperski, *copyright* Landesarchiv.....46

Imagem 4: *The Running Man* em Niederkirchnerstraße, Outubro de 1984, fotografia por Ingeborg Lommatzsch, *copyright* Landesarchiv.....48

Imagem 5: Potsdamer Platz, 15 de Julho de 1978, fotografia por Engelbert Reineke, *copyright* Bundesarchiv.....53
Imagem 6: Exemplo do efeito *trompe l´oeil* graffiti, em Bernauer Straße, fotografia por Harald Stein, 13 de Novembro de 1983 *copyright* Landesarchiv……62
Imagem 7: Exemplo do efeito *break-through* num graffiti no Muro, Zimmerstraße, fotografia por Wolfgang Albrecht, Novembro de 1983, *copyright* Landesarchiv.....62
Imagem 8: *Die Berliner Summer Night Dream* de Kain Karawahn, *copyright* n.b.k.63
Imagem 9: A intervenção *Weiper Strich*, *copyright* Szpilman Society.....65

BRANDENBURGER TOR 1989-1991

Imagem 1: Queda do Muro: multidão de Berlim Leste e Berlim Ocidental em Brandenburger Tor na noite de 9 de Novembro de 1989, fotografia por Norbert Michalke, *copyright* Ullstein Bild.....66
Imagem 2: Soldados soviéticos empunham a bandeira vermelha no topo do portão de Brandenburgo, Maio de 1945, fotografia por Yevgeny Khaldei, *copyright* Ullstein Bild.....67
Imagem 3: Cobertura mediática em Brandenburger Tor a 10 de Novembro de 1989, *copyright* Ullstein Bild……69
Imagem 4: Notícia da queda do Muro de Berlim na primeira página do jornal The New York Times (cf. The New York Time, n.d.)……...…70
Imagem 5: Buracos no Muro de Berlim perto de Brandenburger Tor, 19 de Janeiro de 1990, photographer Edmund Kasperski, *copyright* Landesarchiv……..74
Imagem 6: Obra conceptual de Hans Haacke, 1990 (cf. Larkin, 2009)……..77
Imagens 7 e 8: *Pinhole* e processo artístico de Marcus Kaiser no Muro de Berlim (cf. Kaiser, n.d.).....79

NIEDERKIRCHNERSTRAßE 1991-2015

Imagem 1: Secção de *die Mauer* preservada junto à exposição "Topography of Terror" em Niederkirchnerstraße, (cf. Topography of Terror).....80
Imagem 2: Segmento do Muro de Berlim no santuário de Fátima (cf. Cunha, 2014).....85

Imagem 3: Segmento do Muro em Potsdamer Platz, fotografia pessoal obtida em Março de 2015 88
Imagem 4: Secção do Muro reconstituído em Bernauer Straße, fotografia pessoal obtida em Março de 2015 90
Imagem 5: Secção da East Side Gallery, 15 de Outubro de 2007, fotografia por Heilke Heller, *copyright* Ullstein Bild 92
Imagem 6: Exemplo de uma intervenção espontânea e não-institucional num muro nas imediações de Köpenicker Straße, na margem oposta à East Side Gallery, fotografia pessoal tirada em Março de 2015 94
Imagem 7: 25.° aniversário da Queda do Muro, cortesia e *copyright* Gedenkstätte Berliner Mauer 98
Imagem 8: A passagem a nado do *performer*, aqui a meio do rio Spree em *Grenzgänger* (cf. Wermke & Leinkauf, n.d.) 100

LISTA DE ABREVIATURAS

EUA – Estados Unidos da América

RDA – República Democrática Alemã

RFA – República Federal Alemã

SED – Partido da Unidade Socialista

(do alemão: Sozialistische Einheitspartei Deutschland)

URSS – União das Repúblicas Socialistas e Soviéticas

INTRODUÇÃO

You can´t hold places still

Doreen Massey

Hoje em dia, a *street art* faz parte integrante da paisagem urbana em lugares de todos os continentes e de forma ubíqua. Muros, paredes, telhados, não há nenhum equipamento ou superfície que não possa ser alvo de uma intervenção visual que se renova diariamente e se digere a si própria. A *street art* é também omnipresente digitalmente e um tema recorrente na academia ou nas obras sobre arte. Inaugurada como um movimento *underground* e marginal, a *street art* cedo penetrou na esfera institucional das galerias, museus e mercados de arte – artistas reconhecidos como Keith Haring, Jean-Michel Basquiat e, mais recentemente, Banksy, são expoentes da *street art*. Seria de esperar que um fenómeno tão global e transversal se tornasse indiscutivelmente reconhecido, mas a *street art* insiste em manter uma forte ambivalência intrínseca. Com efeito, a *street art* continua hoje a apresentar uma forte dimensão intersticial, nomeadamente a nível epistémico. Tal como Andrea Mubi Brigenti sugere, a *street art* enquanto movimento ainda escapa à categorização, evocando um "**sim, mas...**" quando tentamos defini-la (cf. Brighenti, 2010).

Como o termo indica, a *street art* é uma forma de arte pública porque existe nas ruas, **mas** por vezes não é. Por vezes encontra-se em museus ou em galerias de arte. A *street art* é arte, **mas** é por vezes considerada vandalismo e é proibida ou criminalizada. A *street art* é efémera, **mas** por vezes a sua esperança de vida é prolongada (a título de exemplo, menciona-se a técnica utilizada pelo conhecido artista Vhils que produz obras mais duradouras[1]). A *street art* assume uma forma de palimpsesto, convidando à intervenção contínua, **mas** por vezes é protegida contra interferências (como no caso de *Girl with*

[1] Em vez de recorrer a tintas em *spray* ou outro material igualmente volátil, Vhils, nome artístico de Alexandre Farto, desenvolveu uma técnica característica que consiste na escavação profunda da superfície de edifícios, recorrendo por vezes também a explosivos e ácidos.

Balloon de Banksy[2]). A *street art* é uma forma não institucional de participação no espaço público, **mas** por vezes é encomendada por câmaras municipais ou outras autoridades que organizam eventos pedagógicos, sociais ou comerciais em torno da *street art*. A *street art* é um acto de desobediência que intenta questionar os poderes hegemónicos das cidades, **mas** por vezes é instrumentalizada como atracção turística. A *street art* é gratuita e está acessível para ser desfrutada por todos, desafiando a perspectiva capitalista da cidade, **mas** por vezes é usada como técnica de marketing ou como bem económico.

Por que razão resistirá a *street art* de forma tão profunda às definições? Quais são os factores que tornam este fenómeno fluido e impossível de categorizar de forma absoluta? Destacamos três aspectos importantes e inter-relacionados que contribuem para a inconsistência da *street art* enquanto movimento: a sua ambivalência em relação às instituições e ao capital; a sua efemeridade e incompletude; e a sua contingência ao contexto e materialidade.

Uma das principais características da *street art* prende-se com a sua relação problemática com as instituições – utilizamos aqui o termo "problemático" no sentido de "ambivalente". Esta relação pode ser quase descrita como uma relação de amor-ódio: uma relação por vezes sinérgica e outras vezes de completa rejeição, pelo menos por uma das partes. A *street art* situa-se dentro e fora das instituições, que a condenam, valorizam ou instrumentalizam. Se, por um lado, a *street art* é reconhecida como um movimento artístico lucrativo e bem-sucedido, é também proibida, penalizada e até mesmo criminalizada em alguns espaços. A *street art* pode ser considerada um movimento transgressivo, mas também pode ser um negócio rentável, não só ao nível do mercado da arte, mas também do marketing[3] e da cultura *mainstream* – tal como a comercialização de artigos do mundo da *street art* (por exemplo, tintas em *spray* ou roupas) e até mesmo a especialização de companhias em remoção de tinta em paredes (cf. Bacelar, 2002). Na sua dimensão criativa, jovem e *hype*, a *street art* é representativa das "cidades criativas" e do

[2] A imagem icónica em *stencil* de *Girl with Balloon* de Banksy, situada numa rua londrina, esteve protegida por placas nos últimos 12 anos. Em 2014, começou a ser restaurada para ser posteriormente vendida pelo valor estimado de £500,000 (cf. McDermott, 2014).

[3] Por exemplo, já em 2001, a multinacional IBM lançou uma campanha de marketing chamada "Peace, Love and Linux", na qual eram pintados os respectivos símbolos no pavimento das ruas (cf. Laemmermann, 2012). Hoje, a *street ar*t é amplamente utilizada em publicidade e marketing.

processo de *gentrification*[4], sendo ao mesmo tempo rotulada de vandalismo. Embora alguns praticantes de *street art* sejam reconhecidos enquanto artistas, outros são completamente marginalizados (cf. Bengtsen, 2013). Outros, ainda, são simultaneamente aclamados e perseguidos, dependendo do contexto[5]. A *street art* alimenta-se e rejeita as normas, desenvolve-se e transgride a partir do circuito institucional. Assim, podemos afirmar que a *street art* desafia as fronteiras de categorização, definindo-se como uma arte rebelde que questiona e se integra também no sistema, mantendo-se fluida e oscilando constantemente de um extremo para o outro.

Esta oscilação entre o centro e a periferia, entre a aceitação e a rejeição, é reforçada pela efemeridade e incompletude da *street art*. Como categorizar uma obra volátil ou em constante modificação? A efemeridade da *street art* não se explica apenas pelos materiais a que geralmente recorre, mas sobretudo pela sua exposição nas ruas, onde se torna vulnerável à destruição pelas intempéries e pela mão humana. As obras esbatem-se progressivamente devido às condições climatéricas, ou subitamente de forma indirecta devido às modificações na rua, em constante construção, ou directamente devido à intervenção de proprietários, autoridades ou pares de *street art*. Estes comentam-se continuamente uns aos outros, acrescentando, apagando e renovando as obras nas ruas. Estas nunca estão acabadas, pois são constantemente transformadas. Esta submissão voluntária à subjectividade marca a *street art* nas ruas como um fenómeno permanentemente incompleto, passível de ser apagado a qualquer momento por instâncias superiores ou modificado pelos seus praticantes. Quanto tempo pode uma obra de *street art* durar? Se for reconhecida enquanto obra artística de relevância, quer pelas instituições, quer pelos pares, é de esperar uma maior longevidade, embora esta seja sempre imprevisível. Ou então a obra perdura apesar ou em resultado das constantes modificações que vai sofrendo ao longo do tempo.

---

[4] Usamos aqui o termo em inglês "gentrification", muito associado ao conceito de "cidades criativas", para nos referirmos ao processo de compra e ocupação de bairros centrais e/ou históricos nas cidades por entidades individuais ou colectivas de elevado poder de compra, com objectivos turísticos e económicos, desagregando e deslocando as comunidades residentes.

[5] É pertinente aqui mencionar o caso de Shepard Fairey, artista reconhecido que desenvolve obras de *street art* tanto por encomenda como de forma clandestina e ilegítima, para além de outras actividades (é responsável pelo póster *Hope*, crucial na primeira campanha presidencial de Barack Obama). O artista já foi detido por diversas vezes devido às suas actividades clandestinas, e mais recentemente em Julho 2015, devido a obras ilegais de *street art* em Detroit, onde ironicamente se encontrava para realizar uma encomenda (cf. Serna & Hamilton, 2015).

Aos dois aspectos anteriormente discutidos, acrescentam-se as questões da materialidade e do contexto que, de certa forma, os resumem. As ruas constituem um meio heterogéneo, cuja materialidade influencia directamente a obra de *street art*: "many street artists are also concerned with the materiality or the physical constitution of a particular site. The material support is often integral to the work itself and dictates the imagery and composition, or even establishes the meaning of the piece" (Waclawek, 2011:147). Desta forma, o contexto de apresentação da obra de *street art* interfere radicalmente na forma como esta é percepcionada e no significado que lhe é atribuído. Mas na rua, "[t]he context is volatile and can be transformed repeatedly either through the artwork´s removal or through further additions to the space by other artists" (*ibidem*: 139). Assim, o imprevisto é um factor crucial nas obras que vivem no meio urbano, e mesmo que a obra de *street art* não seja danificada, alterada ou removida das ruas, o seu significado modifica-se consoante as transformações do ambiente físico que a envolve. Segundo Nicholas Riggle, ao contrário de anúncios publicitários ou institucionais que mantêm o seu significado independentemente do lugar onde são expostos, a *street art* depende do lugar e do contexto para ganhar sentido. Embora nem sempre seja *site-specific*, a *street art* alimenta-se das características únicas de cada rua, e mesmo uma obra em *stencil*, de reprodução em massa, adquire sentidos diferentes dependendo do lugar onde é apresentada. Desta forma, o significado da obra de *street art* também se transmuta se ela for deslocada para outro local, já que o contexto no qual ela é exibida faz sempre parte integrante do que ela significa. Isto torna-se mais visível quando a obra de *street art* é deslocada das ruas para o museu ou a galeria de arte. Para muitos autores, esta deslocação neutraliza a própria obra: "When a work is moved into an artspace, the one thing that changes is the very thing that made it street art; at best it looks like street art" (Riggle, 2010: 246). Assim, a relevância social, política e estética da obra de *street art* depende do contexto em que é exibida.

De forma a possibilitar uma reflexão sobre questões relacionadas com *street art*, é fundamental enquadrar a discussão, pois, tal como destacámos atrás, o contexto influencia directamente o significado e a relevância da *street art*. Torna-se, portanto, necessário escolher um objecto específico, cujo enquadramento nos permita uma reflexão profunda, multifacetada e reveladora sobre a *street art*.

O movimento da *street art* está fortemente ligado desde o seu início com o muro e a parede. Os muros e as paredes não são os únicos objectos urbanos que suportam a *street art* que, pelo contrário, existe em qualquer lugar da cidade, mesmo negligenciado e intersticial, como telhados, parques de estacionamento, túneis, pavimentos, etc. Qualquer espaço ou objecto é passível de ser sujeito à acção e ao discurso dos artistas de *street art*. Esta transforma *spaces into places*, tal como argumentam alguns autores (cf. Lewisohn, 2007), na medida em que reconhece e torna visíveis lugares esquecidos. Não obstante, os muros e as paredes são um espaço privilegiado para a *street art*, devido às superfícies lisas, vastas e uniformes que geralmente apresentam. Ao contrário da língua inglesa em que "wall" é sinónimo de muro e parede, no mundo lusófono há uma distinção significativa. Enquanto a parede se refere geralmente a edifícios ou às suas divisões interiores, o muro é uma parede que transporta sobretudo a ideia de fronteira entre dois territórios. Desta forma, o muro ("wall") é também simbolicamente intersticial, tal como a própria *street art*.

Há um muro que reivindica um lugar icónico, sendo dos muros mais controversos, contestados e visitados, ainda hoje, vinte e cinco anos depois do seu desaparecimento: o Muro de Berlim. Este teve efeitos imediatos após a sua edificação em 1961 e cedo foi objecto de repúdio: "The 1963 UN special report on emigration singled out the 'Chinese wall' in Berlin as the worst offender in modern-day history" (Major, 2010: 3).

O Muro de Berlim radica numa história de divisão europeia, e a sua origem começa no final da Segunda Guerra Mundial – portanto bem antes da sua edificação em 13 de Agosto 1961. Com a capitulação do exército alemão e a ocupação de Berlim, a cidade em ruínas é então dividida em quatro sectores de acordo com os quatro Aliados: Estados Unidos da América (EUA), Reino Unido, França e a União das Repúblicas Socialistas e Soviéticas (URSS) (cf. Schürer, Keune, & Jenkins, 1996). Divergências entre os Aliados cedo se tornaram evidentes, com a oposição da URSS ao bloco ocidental (os restantes três Aliados). Em 1947, a Guerra Fria torna-se oficial com a declaração de Winston Churchill de que uma Cortina de Ferro acabara de cair sobre a Europa (cf. *ibidem*). Pouco tempo depois, os Soviéticos abandonam o Conselho de Controle Aliado e bloqueiam os acessos aos sectores ocidentais, dificultando o seu aprovisionamento – como forma de pressão (cf. Von Coburg, 1990). Esta acção tem uma duração de quase um ano, de 24 de Junho 1948 a 12 de Maio 1949, sendo neutralizada através do fornecimento aéreo de mantimentos pelos

Aliados (cf. *ibidem*). A divisão da cidade e da Alemanha prolongar-se-á até ao final de 1989.

Berlim Leste, pertencendo à República Democrática Alemã (RDA)[6], e Berlim Ocidental, território da República Federal Alemã (RFA)[7], são fundadas em 1949 em conjunto com as respectivas Alemanhas. A cisão é oficial. No Leste, o Partido da Unidade Socialista (SED)[8] institui um novo regime:

> Both states [from former Germany] are tightly aligned with the respective occupation powers and their ideologies. Officially called a 'workers' and 'farmers' state, the GDR [German Democratic Republic] is in reality a centrally governed Communist state ruled by the Socialist Unity Party (SED), under Walter Ulbricht (Schürer, Keune, & Jenkins, 1996: 1).

À medida que o regime ditatorial do SED ganha raízes, a divisão dentro da própria cidade torna-se mais aguda: em Maio 1952 a rede telefónica entre o Leste e o Ocidente é cortada (cf. *ibidem*); em Janeiro 1953, autocarros e eléctricos deixam de atravessar os dois lados da cidade (com a excepção da rede U e S-Bahn) (cf. Von Coburg, 1990). Na RDA, e à medida que a situação económica e política declina, cerca de dois milhões e meio de pessoas migram para o Ocidente entre 1945 e 1961, reduzindo a população em aproximadamente de 15 por cento (cf. Taylor, 2008). A maior parte da emigração é jovem e qualificada. Este movimento culmina no Verão de 1961 (cf. *ibidem*), dando finalmente origem à construção da fronteira fortificada conhecida por *die Mauer*, o Muro.

Assim, *die Mauer* foi uma estrutura desenhada para impedir a emigração em massa em direcção ao Ocidente. Mais exactamente, *die Mauer*, mais do que uma estrutura, constituiu um **conjunto de estruturas de controle de fronteira**. Este conjunto foi mudando ao longo do tempo, tornando-se cada vez mais eficiente e sofisticado. Inicialmente construída com arame farpado, a barreira cedo foi substituída por materiais mais sólidos, apenas dias depois da sua primeira demarcação. Em breve, e apesar de ser referenciado no singular, o Muro de Berlim passou a ser constituído por dois muros, ambos no território da RDA, um interno e outro externo, este enfrentando Berlin Ocidental e aquele orientado para Berlim Leste. Entre os muros abria-se um espaço vazio (a *Todesstreifen*, ou seja, a faixa de morte) com o objectivo de tornar qualquer tentativa de

[6] Em alemão: Deutsche Demokratische Republik (DDR).
[7] Em alemão: Bundesrepublik Deutschland (BRD).
[8] Em alemão: Sozialistische Einheitspartei Deutschland (SED).

escape mais visível e difícil. Para além dos muros e dentro da *Todesstreifen*, havia ainda outros edifícios ou estruturas (como, por exemplo, torres de vigia e barreiras antitanques). Assim, o Muro de Berlim enquanto fronteira designava não só um conjunto de estruturas, como também todo um sistema de segurança, incluindo operações e actividades de vigilância:

> [T]he security system was in its essence less a Wall than a controlled sequence of empty, visible spaces. More than that, "The Wall" signified a set of activities searches, patrols, observation, and identification checks at the crossing points that protected the border (Ladd, 1998: 18).

Podemos, portanto, definir o Muro de Berlim como o conjunto de edifícios, espaços, operações e actividades de controle na área fronteiriça entre Berlim Leste e Berlim Ocidental, no período de 1961 a 1989-1991, tendo sido sujeito a transformações e melhoramentos ao longo do tempo. Considera-se que o Muro teve três gerações[9](cf. Gründer, 2007 & Ivanova, 2013), ou seja, que o conjunto de estruturas de controle da fronteira que se foram transformando ao longo do tempo em três períodos distintos. Com um comprimento de 43,1 quilómetros a separar as duas Berlim, 119,9 quilómetros entre o restante território da RDA e Berlim Ocidental, o que perfaz um total de 155 quilómetros (cf. Von Coburg, 1990), é fácil perceber a razão pela qual os aperfeiçoamentos não foram efectuados todos ao mesmo ritmo ou ao mesmo tempo, contribuindo para a heterogeneidade do objecto. A primeira geração é a mais rústica versão do Muro, constituída principalmente por arame farpado e tijolos, tendo existido durante o período entre 1961 e 1965; a segunda geração refere-se aos anos entre 1965 a 1975, consistindo numa estrutura em betão; a terceira geração existiu entre 1975 e 1989-1991. Esta última versão do Muro era formada por segmentos em betão aperfeiçoado e ficou conhecida como "Grenzmauer 75", o Muro de Fronteira 75.

O espaço vazio entre os dois muros, a já referenciada *Todesstreifen*, consistia num verdadeiro *no man´s land*, acessível apenas aos guardas do Muro, contribuindo o nome para a percepção do Muro como um objecto mortífero. E, com efeito, *die Mauer*, enquanto fronteira mortal, esteve na origem de várias mortes relacionadas com tentativas de fuga para o Ocidente e com a repressão do regime. De acordo com Brian Ladd, o Muro de

[9] As opiniões divergem acerca do número de gerações. Alguns autores (nomeadamente um dos autores citados neste projecto, Lutz Henke) consideram que o Muro de Berlim teve quatro gerações e não três, subdividindo a primeira geração em duas.

Berlim manteve uma aura mortífera até à sua queda em 1989. Símbolo complexo da Guerra Fria, o Muro contribuiu directamente para os *Border Studies*, nos quais as fronteiras passaram a ser consideradas não como estruturas fixas e lineares, mas como o conjunto de processos, discursos e símbolos das instituições e redes de poder (cf. Johnson *et al*, 2011). Ademais, o Muro de Berlim questionou conceitos básicos relacionados com a fronteira, tal como "dentro" e "fora". Por norma, as fronteiras têm o objectivo de manter intrusos fora do território mas, neste caso muito particular, pretendia-se manter a população dentro (cf. Ladd, 1998 & Bainbridge, 1962).

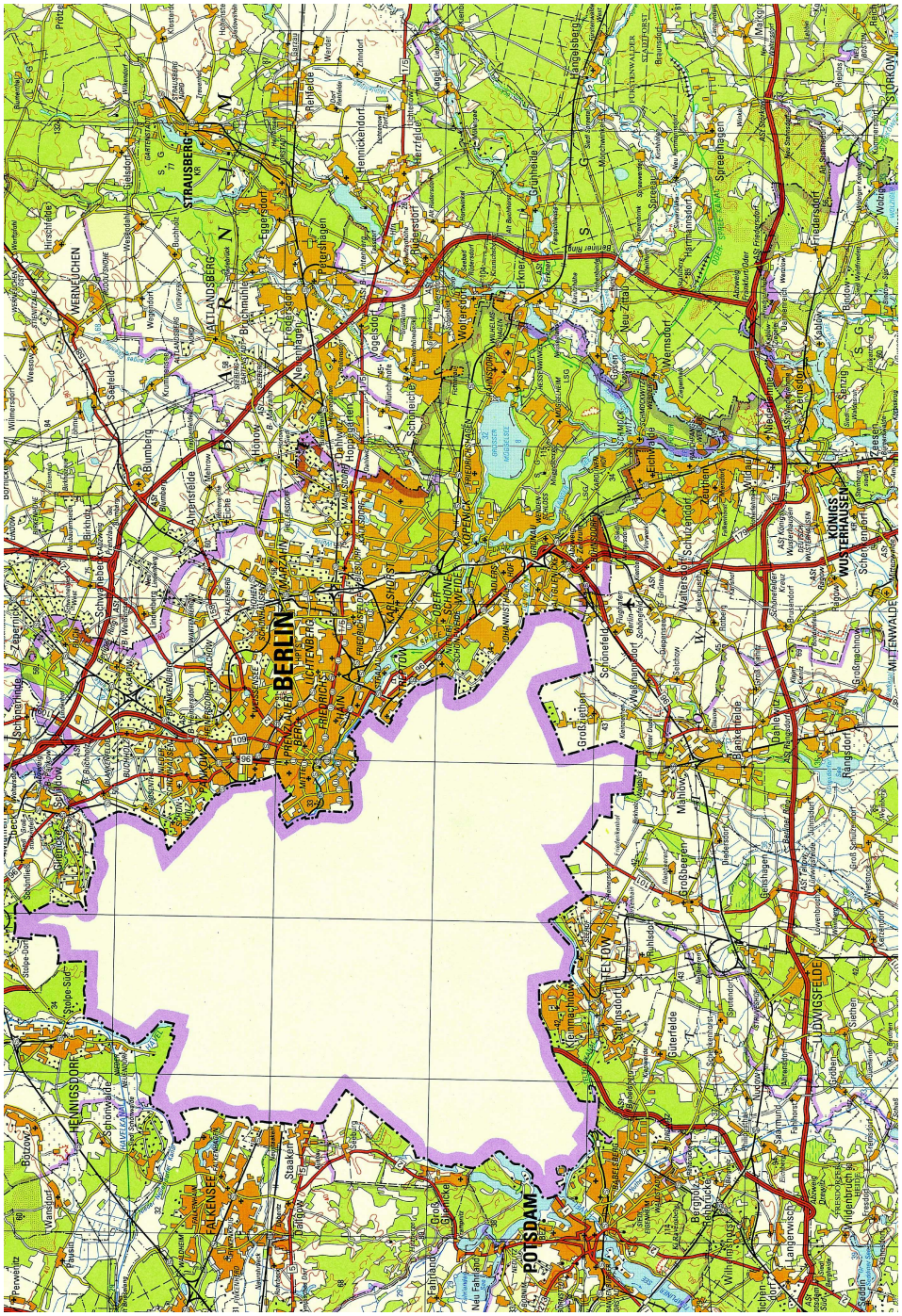
O planeamento para uma quarta e ainda mais sofisticada geração foi interrompido pela queda do Muro de Berlim a 9 de Novembro 1989. Contudo, o desmantelamento das estruturas completou-se apenas em 1991, marcando um período de transição durante o qual o Muro ainda existia, embora o sentido original se tivesse perdido. Hoje, os vestígios de *die Mauer* fazem parte do itinerário turístico oferecido pela cidade, constituindo aquele um lugar de memória da Guerra Fria e da divisão de Berlim e do país.

Ao observar o mapa que se apresenta na página seguinte (mapa 1), um mapa que representa Berlim Leste e a RDA na altura do regime do SED, uma característica torna-se evidente: a eloquente obliteração de Berlim Ocidental, criando um espaço branco e vazio. O mapa 1 torna impossível alcançar o território da RFA, porque este não existe. O mesmo aconteceu com o Muro de Berlim que, uma vez erguido, não só impediu o acesso da população a Berlim Ocidental, como impediu que esse lado da cidade fosse visível e parte do horizonte. Embora o mapa 1 seja uma representação e o Muro de Berlim uma construção, ambos são os dois lados da mesma moeda, neste caso do regime criado pelo SED.

A ausência do Ocidente é reveladora do carácter ditatorial da RDA e destaca o mapa como tecnologia de poder. Com efeito, mapas têm sido recorrentemente usados como instrumentos do poder, tal como os estudos pós-coloniais reconhecem, podendo resultar de um ponto de vista hegemónico e vertical.

Na obra *For Space*, Doreen Massey reconhece o carácter instrumental dos mapas para propor uma nova discussão sobre o que é o espaço. Para a autora, o problema dos

mapas não se prende com o facto de poderem veicular questões de poder, mas sobretudo por permitirem uma representação do espaço como uma superfície lisa e horizontal:



Mapa 1: Mapa de Berlim Leste e da RDA (cf. Berliner Ansichten: eine Kartographische Zeitreise, Website Zentral – und Landesbibliothek Berlin, n.d.).

> [Y]ou reach the map and lay it on the table. Here is "space" as a flat surface, a continuous surface. Space as the completed product. As a coherent closed system.
> But a map of geography is no more that geography – or that space – than a painting of a pipe is a pipe.
> [W]hat worries me here is another and less-recognised aspect of this technology of power: that maps (current Western-type maps) give the impression that space is a surface – that it is the sphere of a completed horizontality (Massey, 2005: 106, 107).

Segundo a autora, o espaço nada tem de superfície. Enquanto num mapa é possível seguir uma trajectória em que tudo se mantém inalterado, o mesmo não acontece com a experiência no espaço. Isto não é possível porque o espaço não é uma entidade estável. O espaço modifica-se consoante os eventos que nele têm lugar. Viajar através do espaço constitui um evento. De acordo com esta perspectiva, o espaço define-se pelos eventos, encontros e relações que nele são possibilitados. Assim, ao contrário do mapa, não é possível viajar através espaço e voltar ao ponto de partida com a expectativa de reencontrar o lugar tal como o havíamos deixado.

No capítulo "Slices through Space" da obra supramencionada, Massey sugere considerar o espaço como a dimensão de múltiplas trajectórias: "This is space as the sphere of a dynamic simultaneity, constantly disconnected by new arrivals, constantly waiting to be determined (and therefore always undetermined) by the construction of new relations" (Massey, 2005: 107). Assim sendo, tal como o tempo, o espaço é uma entidade fluida e inconstante. Tal como o tempo, o espaço não é coerente nem completo. Tal como o tempo, o espaço apresenta incongruências e relações ainda por estabelecer. Por isso, tal como "[i]f you really were to take a slice through time it would be full of holes, of disconnections, of tentative half-formed first encounters" (Massey, 2005: 107), o mesmo acontece com o espaço.

Esta abordagem tridimensional do espaço que o aproxima do tempo é extremamente relevante, já que reconhece ausências ("holes"), encontros potenciais ("half-formed encounters"), incongruências e inconsistências ("disconnections"), em suma, sugere uma visão aberta e complexa da experiência do espaço e do lugar, muito diferente da experiência proporcionada pelo mapa.

Tendo muito brevemente resumido o percurso do Muro de Berlim e introduzido o conceito de "espaço", tal como definido por Doreen Massey, é importante questionar qual a razão da escolha do Muro para reflectir sobre *street art*. Em primeiro lugar, é interessante

notar que a edificação de *die Mauer* converge temporalmente com as origens do graffiti e da *street art* enquanto movimento artístico e com a sua expansão e difusão. Depois, o Muro consistiu numa ampla superfície sujeita a práticas de *street art*. À medida que o Muro evoluiu de geração em geração, aumentando em eficiência e alcance mortífero, também a *street art* se expandiu como prática de resistência, naquilo que pode ser visto como um movimento paradoxal entre muro e resistência, um dos focos desta dissertação. Por fim, e em destaque, o Muro de Berlim apresenta-nos uma **trajectória** complexa. O Muro foi-se modificando, não só nas suas estruturas, como também no seu simbolismo. A primeira representação do Muro consistiu, de acordo com os objectivos da sua construção, em actuar como fronteira, para além de dar corpo à Guerra Fria e ao regime repressivo da RDA. Nessa altura, o estatuto polémico e reconhecido do Muro imbuiu a *street art* nele presente de um simbolismo próprio: "being extremely famous as a graffiti wall, the Berlin Wall was quite different from other urban graffiti walls, as well as from the walls of metro stations, which were also typical places for graffiti writing at the time" (Ivanova, 2013: 147). Ao longo do tempo e ao longo do seu percurso, outros simbolismos foram sendo atribuídos a *die Mauer*: o fim da Guerra Fria, a reunificação da Alemanha, um *souvenir* valioso e turístico e, por fim, um lugar de memória. Assim sendo, perguntamos nesta dissertação: como afectaram as diferentes representações do Muro de Berlim a *street art* nele inscrita? O que significa o Muro hoje? E, sobretudo, que inferências se podem tirar, a partir da trajectória conjunta do Muro de Berlim e da *street art*, para o mundo de hoje?

Ao sublinhar a importância e a complexidade do espaço, o conceito de "slices through space and time" de Doreen Massey, pode ser útil para considerar o Muro de Berlim como um objecto mutável, com uma trajectória complexa no tempo e no espaço. Sugerimos anteriormente que a *street art* inscrita no Muro acompanha o objecto durante o seu percurso até hoje, transformando-se de acordo com as modificações do objecto. A análise das diferentes etapas da trajectória do Muro de Berlim permite-nos enquadrar a *street art* em termos de contexto e reconhecer a dimensão intersticial referida no início desta introdução. Tempo, espaço e trajectórias são âncoras essenciais para esta reflexão sobre *street art*.

Desta forma, inspirando-nos explicitamente no conceito de espaço de Doreen Massey e, concretamente, no capítulo "Slices through Space", propomos construir quatro

capítulos independentes, mas relacionados, intitulados "Slices through Space and Time in Berlin and Beyond". Serão quatro lugares no tempo do Muro de Berlim, cada um destacando diferentes questões relevantes para a *street art*: Bernauer Straße 1961-1975, Potsdamer Platz 1975-1989, Brandenburger Tor 1989-1991; Niederkirchnerstraße 1991-2015. Cada capítulo será iniciado por um texto introdutório enunciando as questões a abordar, justificando a importância do lugar e tempo escolhidos de entre outras possibilidades, sendo também acompanhado por uma fotografia representativa.

Ao ler o nome dos capítulos poderá o leitor perguntar-se porque razão sugere o título uma extra-localidade ("... in Berlin and Beyond") quando o objecto em estudo é o Muro de Berlim. Este objecto afectou profundamente a população da cidade, mas teve também um impacto transversal, para além fronteiras, em toda a Alemanha, Europa e resto do mundo. Para além disso, durante a existência do Muro de Berlim, várias práticas artísticas de resistência ocorreram noutras partes da cidade de Berlim ou mesmo noutros países. O questionamento de *die Mauer* através da arte expandiu-se para lá da superfície do Muro, e envolveu uma panóplia de práticas distintas de *street art*. Segundo John Lennon no artigo "Assembling a Revolution: Graffiti, Cairo and the Arab Spring", "new forms of the political and social are always in a state of becoming. Graffiti, of course, does not act alone. It participates in collaboration with a constellation of resistances" (Lennon, 2014: 265-266). Tendo em conta este aspecto paralelo mas pertinente, seria uma lacuna ignorar outras práticas relacionadas com a contestação ao Muro de Berlim que, com a *street art*, formaram "constelações de resistência". Desta forma, outras práticas artísticas serão referidas no final de cada capítulo, replicando uma vez mais o modelo utilizado por Doreen Massey na obra *For Space*, cujos capítulos contemplam, no seu final, uma discussão sobre questões paralelas e, lá como aqui, grafadas em itálico.

Ainda antes de prosseguirmos para as "Slices through Space and Time in Berlin and Beyond", e já que nos propomos analisar e questionar a *street art* em relação ao Muro de Berlim, torna-se essencial clarificar uma questão que, embora introdutória, está longe de ser consensual: o que é a *street art*? Pode ou não o graffiti ser considerado *street art*? Ou são conceitos distintos? E, nesse caso, por que motivos? Com efeito, um dos aspectos mais controversos prende-se com a distinção entre graffiti e *street art*. Alguns autores utilizam o termo "graffiti" como sinónimo de "street art", enquanto outros os diferenciam, embora

nem sempre de forma clara e objectiva. Geralmente, e isto para os autores citados nesta dissertação, os dois termos aplicam-se às questões aqui delineadas. Apesar da divergência de pontos de vista sobre este assunto, é normalmente aceite que *street art* e graffiti se relacionam historicamente, tendo a *street art* emergido após o graffiti.

Começaremos, pois, com a análise da relação histórica entre ambos e faremos algumas considerações introdutórias em relação à nomenclatura, justificando a razão pela qual adoptaremos incluir o graffiti dentro da prática de *street art*, em detrimento de uma distinção entre eles. Visitaremos opiniões variadas que possibilitem, por fim, propor uma definição de *street art* adequada ao presente projecto.

Etimologicamente, o termo "graffiti" é o plural de *graffito*, que significa a inscrição de uma imagem ou de um texto numa parede (cf. Lewisohn, 2007), sendo um termo oriundo do verbo *graffiare*, cujo sentido é arranhar, raspar (cf. Laemmermann, 2012). Hoje, e apesar da sua origem etimológica, o termo graffiti é utilizado tanto como substantivo singular como plural: "O termo *graffiti* passou a ser empregue para o singular e plural, indistintamente. Ou seja, no discurso corrente: um *graffiti*, dois *graffiti* ou, geralmente, dois *graffitis*" (Campos, 2010: 79).

No fim do século XVIII e no início do século XIX, o termo "graffiti" começou a ser utilizado para denominar as antigas inscrições de carácter não oficial presentes em vestígios arqueológicos, nomeadamente nas ruínas de Pompeii ou nas catacumbas de Roma (cf. Laemmermann, 2012). Contudo, o graffiti tal como o conhecemos, com códigos estéticos estritos e recorrendo tipicamente a tintas em *spray*, surge apenas nos anos 60 e 70 nos EUA, num contexto de recessão económica e degradação urbana. A nível formal, o graffiti centra-se tradicionalmente na modelação tridimensional de letras, usando para tal vários efeitos, como *fading*, *highlighting* ou *overlapping*, e símbolos como estrelas, coroas ou setas (cf. Waclawek, 2011).

Oriundo de uma prática de territorialização praticada por gangues, o *tagging* constitui numa primeira prática de graffiti na década de 1960. Trata-se da realização de *tags* em muros ou outros mobiliários urbanos, ou seja, da inscrição da assinatura estilizada do nome do autor (muitas vezes pseudónimo). Darryl MacCray, conhecido por

"Cornbread" é, alegadamente, o primeiro *writer*[10] independente da ligação a gangues, tendo começado a fazer o *tag* da sua alcunha nas ruas de Filadélfia em 1967: "Cornbread was the first to start tagging on walls outside of a gang context. He wasn't tagging to mark off certain territories. He was writing to be recognized and let Philly know that the entire city was his territory" (Cornbread the Legend, n.d: n.p). Do *tagging*, finalmente liberto da conotação de criminalidade, rivalidade e territorialização de gangues, emerge o graffiti, desenvolvendo-se e consolidando-se enquanto género artístico distinto num período extremamente curto: em cerca de cinco anos (cf. Lewisohn, 2007). Com efeito, a edição do jornal *The New York Times* de 21 de Julho de 1971 dedica um artigo ao famoso *writer* Taki 183[11], cuja assinatura surge "in subway stations and inside subway cars all over the city, on walls along Broadway, at Kennedy International Airport, in New Jersey, Connecticut, upstate New York and other places" ("Taki 183" Spawns Pen Pals, 1971: n.p.), atestando a ubiquidade desta prática.

Mais tarde associado ao movimento artístico do hip-hop, é através deste e da sua popularidade crescente que viaja dos EUA para a Europa e além, tornando-se gradualmente um fenómeno globalizado. Esta disseminação regista-se por volta de 1982 e efectua-se através dos elementos mediáticos como as revistas, os filmes e os *videoclips* (cf. Lewisohn, 2007). Mais tarde na década de 80, artistas como Keith Haring tornam-se reconhecidos no circuito das galerias, contribuindo para a legitimação do género do graffiti, embora este tenha mantido até hoje uma forte conotação de ilegalidade e clandestinidade.

Oriunda da tradição do graffiti, a *street art* é uma forma de arte que surge posteriormente e, embora sem data precisa, firma-se como movimento de forma assertiva na década de 90, embora já houvesse referências a ela nos anos 80. Sabemos que um dos primeiros usos do termo é documentado no título do livro *Street Art* de Allan Schwartzman

---

[10] Por lógica, a pessoa que realiza *tags* seria chamada *tagger*. Contudo, a gíria utilizada no mundo do graffiti é extremamente reveladora dos códigos estritos e da sua hierarquia bem delimitada. Enquanto um *writer* é alguém cujo trabalho é reconhecido pelos seus pares, o termo *tagger* tem geralmente uma conotação depreciativa, sendo por vezes associado ora a inexperiência (sendo aqui sinónimo de *toy*), ora a obras de fraca qualidade, ou ainda a vandalismo. No último caso, trata-se de alguém que pinta por cima de uma obra (que pode ser chamada *piece*), e cuja actividade é conhecida por *to cross*. No topo oposto, existem os *kings*, que são os *writers* mais experientes e talentosos. A título de exemplo, a obra de Jeff Ferrel, *Crimes of Style: Urban Graffiti and the Politics of Criminality* é útil para desvendar a nomenclatura utilizada no graffiti.

[11] "Taki 183" era um pseudónimo composto pelo diminutivo do nome do *tagger* e pelo número da porta do prédio onde ele vivia, sendo uma estrutura seguida por muitos *writers* depois dele.

em 1985, mas pensa-se que o termo já seria utilizado no final da década de 70 do século XX (cf. Lewisohn, 2007). Também sabemos que uma das primeiras tentativas de definição de *street art* é da autoria de John Feckner, que considerava a *street art* como "[a]ll the art on the street that is not graffiti" (Feckner, *apud* Laemmermann, 2012: 32), sendo que a amplitude desta definição pretendia reflectir a abertura deste género artístico.

Mas onde se situa então a distinção entre graffiti e *street art* e onde convergem eles? Emergindo depois do graffiti, a *street art* é por vezes denominada *post-graffiti* ou *neo-graffiti* (cf. Laemmermann, 2012). Cedar Lewisohn, embora reconhecendo-lhes uma relação histórica e temporal, faz uma clara distinção entre eles: *street art* é "a sub-genre of graffiti writing and owes much to its predecessor. Though there is a good deal of crossover between the genres, they are distinct and separate in their own rights" (Lewisohn, 2007: 15). Apesar de reconhecer que a *street art* e o graffiti são "very similar pastimes, both stemming from a similar place with some congruous ideas and cross pollination" (*ibidem*: 18), o autor defende que "they are different in terms of form, function, and more importantly, intention" (*ibidem*). Em termos de forma e função, Lewisohn argumenta que o graffiti é mais hermético ao público em geral e mais centrado no grafismo de letras do que a *street art*. No que diz respeito à intenção, sugere que o termo "street art" é mais aceite e menos sujeito a preconceitos do que o termo "graffiti". Assim, alguns artistas prefeririam ser identificados como "street artists", especialmente artistas reconhecidos no mundo da arte, cuja obra não seria considerada graffiti feitos por *writers* (cf. *ibidem*). Esta visão relaciona-se certamente com a tradição de *tags* e a marcação territorial por *gangues*, mas a pergunta impõe-se: será ainda válida hoje em dia?

Com efeito, a diferenciação entre *street art* e graffiti tem vindo a ser cada vez mais problemática, já que a contaminação entre estes géneros é cada vez maior e as suas delimitações são cada vez mais ténues, mesmo para aqueles que insistem em distingui-los. Segundo Thierry Noir, um dos artistas que mais renome ganhou por ter pintado o Muro de Berlim, "[g]raffitis of the eighties are now called street art (Noir, n.d., n.p.). Vale a pena debruçar-nos sobre o artigo de Nicholas Riggle, "Street Art: The Transfiguration of the Commonplaces", no qual o autor se propõe definir *street art* e aborda a questão do graffiti. Segundo Riggle, "[a]n artwork is *street art* if, and only if, its material use of the street is internal to its meaning" (Riddle, 2010: 246), depois de verificar que o significado da obra

de *street art* é seriamente comprometida quando retirada do seu contexto, ou seja, quando passa da rua para outros circuitos, nomeadamente institucionais e comerciais. Peter Bengtsen, depois de apontar vários exemplos incompatíveis com a definição proposta por Riggle[12], sugere que a questão é bem mais problemática:

> One reason that a definition of street art based solely on the properties of artworks falls short is that it does not take into consideration the importance of the street art world. It is my contention that any definition which does not recognise that the notion of street art is not solely reliant on the artworks themselves, but also on the social construction of artworks as belonging to one category or another, is bound to fall short (Bengsten, 2013: 72).

O contributo de Bengsten é particularmente importante ao introduzir a questão da construção social, que, atrevemo-nos a sugerir, é válida não só para a *street art* como para o graffiti, como podemos verificar na seguinte definição de Ricardo Campos:

> Definir *graffiti* é bem mais complexo do que parece, facto que é comprovado pela variedade de definições académicas e pelas ideias difusas que o cidadão comum possui sobre este fenómeno. O termo *graffiti* refere-se, usualmente, às inscrições executadas no espaço citadino, em suportes diversos, como os muros, as paredes e variado mobiliário urbano, através da utilização de diferentes instrumentos (geralmente, o aerossol ou o rotulador). Daí que a definição vulgar abarque uma gama extensa de actividades, códigos e operações criativas que estão longe de assumir uma coerência interna ou um sentido de conjunto. Nesta, podem inscrever-se variadas expressões da denominada street art, obscenidades rebuscadas, frases românticas, aclamações desportivas entre tantas outras manifestações da inesgotável competência criativa do sujeito urbano (Campos, 2010: 77-78).

Esta é uma perspectiva partilhada por Andrea Mubi Brighenti, para quem a construção social é parte integrante da dificuldade em definir graffiti. Sendo o graffiti considerado de forma diversa por diferentes actores sociais, é então uma prática verdadeiramente intersticial que não pode reunir consenso, apresentando-se como "epistemicamente" resistente a definições:

> Graffiti writing is a field whose definition is problematic for a number of reasons. To begin with, it is difficult to identify its boundaries. It cannot always be clearly separated from a number of other practices, including art and design (as aesthetic work), criminal law (as vandalism crime), politics (as a message of resistance and liberation), and market (as merchandisable product). Because no official and

[12] Bengtsen argumenta que as obras de *street art*, cujo significado não é inicialmente dependente da rua, podem, ao longo do tempo, incrustar-se no meio urbano de forma dependente e irreversível; e que uma obra que deriva das ruas não tem necessariamente de ser *street art*. Para o primeiro argumento, o autor refere um stencil do artista Faile, que pode ser reproduzido em qualquer parte, mas cuja interpretação e impacto são influenciados pelas obras que coexistem a seu lado na rua; e para o segundo a obra *Girl with Balloon* de Banksy que foi replicada numa tela pelo próprio artista.

> universally agreed-on definitions of all these boundaries exist, writing appears as an *interstitial practice*. An interstitial practice is precisely a practice about whose definition and boundaries different social actors hold inevitably different conceptions (Brighenti, 2010: 316).

A dificuldade em estabelecer fronteiras e circunscrever o termo "graffiti" também se aplica ao termo "street art". Não é, pois, surpreendente que ambos se contaminem mutuamente. Com efeito, e retomando o artigo "Street Art: The Transfiguration of the Commonplaces", Nicholas Riggle conclui que:

> It helps to distinguish two basic kinds of graffiti, *mere graffiti* and *artistic graffiti*. […] Mere graffiti is not art, so the question of its status as *street art* does not arise. The salient question is whether and when *artistic graffiti* is street art. Artistic graffiti is hard to define, and the boundary between artistic and mere graffiti is certainly vague.
> [S]treet art and graffiti are different arts that sometimes meet in a single work. Some street art is graffiti; some artistic graffiti is not street art. There is no essential connection between the two. This is not to deny that graffiti and street art have a strong historical connection (Riggle, 2010: 251, 253).

Como podemos verificar, as conclusões de Riggle sobre as fronteiras entre *street art* e graffiti (e mesmo dentro da própria prática do graffiti) estão longe de ser conclusivas, revelando o estatuto intersticial destas práticas a que alude Brighenti. Não obstante, teremos inevitavelmente de assegurar uma definição que nos permita dar continuidade ao presente projecto. Como definiremos então *street art* e graffiti? Para Martin Irvine, o movimento da *street art* inclui tantas intervenções diferentes que está para além da categorização, assumindo-se como um género híbrido [13] (cf. Irvine, 2012). Karl Laemmermann atribui ao termo "street art" o mérito de nomear e incluir todas as práticas no espaço público para além do graffiti, compensando a falta de reconhecimento das outras técnicas. Deste ponto de vista, o graffiti pode ser visto como parte de um conjunto de possíveis intervenções artísticas no espaço público, ou seja, como uma técnica com a sua tradição e história que se integra num termo híbrido e elástico – a *street art* (cf. Laemmermann, 2012). Particularmente útil é a definição proposta por Karl Laemmermann:

[13] Martin Irvine faz o levantamento de várias técnicas possíveis, reconhecendo a sua diversidade: "Several techniques, mediums, and styles now converge in practice: stylized spray-can graphics and spray drawings from graffiti conventions; found and appropriated imagery from popular culture, advertising, and mass photographic images re-produced in stencil imagery or other printing techniques; design, graphics, and illustration styles merging everything from punk and underground subcultures to high culture design and typography traditions; many forms of print-making techniques from Xerox and screen printing to hand-cut woodblocks and linocuts; direct wall painting, both free-hand and from projected images; and many forms of stencil techniques ranging from rough hand-cuts to multiple layers of elaborate machine-cut imagery" (Irvine, 2012: 8).

"Street art is art, specially visual art, developed in public spaces – that is, "in the streets" – though the term usually refers to unsanctioned art, as opposed to government sponsored initiatives"[14] (*ibidem*, 2012: 31, ênfase a negrito nosso). Esta definição propositadamente lata do termo "street art" abre, no entanto, um sem-número de possibilidades e sublinha três aspectos fundamentais para este projecto:

1. Reconhece a *street art* enquanto arte;
2. Valoriza a sua dimensão não institucional. Esta, e como se depreende da definição citada, não é uma condição *sine qua non* da *street art*; a *street art* pode ou não ser programada; a *street art* pode ou não ser ilegal. Assim, a *street art* é arte pública porque existe nas ruas, mas difere de muitos outros tipos de arte pública porque admite a possibilidade de agir fora do âmbito institucional, assumindo-se na maior parte das vezes como iniciativa espontânea (mas não necessariamente ilegal).
3. Estende a noção de *street art* para além da dimensão da produção visual, admitindo a possibilidade de outras intervenções, nomeadamente de ordem performativa, embora menos frequentes.

Por fim, e retomando a ideia de "interstício" defendida por Brighenti, será fundamental reconhecer a *street art* enquanto manifestação artística, que difere de vandalismo ou de publicidade. Nos últimos anos, temos assistido a uma crescente apropriação crescentemente utilitarista crescente da *street art* por grandes marcas comerciais, numa tentativa de serem associadas a algo de jovem e irreverente. Apesar desta tendência e dos exemplos mediáticos e de popularidade de artistas como o Banksy, a *street art* continua a ter uma relação ambivalente com as instituições, ocupando ainda um lugar de marginalidade (cf. Bengtsen, 2013). Embora artistas reconhecidos ocupem um lugar de prestígio, toda a outra *street art* da autoria de anónimos ou simplesmente desconhecidos é ainda estigmatizada, podendo ser considerada enquanto "Outro" (cf. Campos, 2013). É também por esta razão que utilizaremos o termo "street art" e não "arte urbana", como podia ser traduzido para a realidade lusófona, já que esta designação pode também referir-

[14] A expressão "unsanctioned art" é problemática de traduzir para português, podendo ser entendida de várias formas, cada uma com a sua subtileza: "arte não autorizada", "arte não programada", ou ainda "arte clandestina", referindo-se sempre a um âmbito que não pertence ao que é institucional. Situando-se fora do campo do que é programado, "unsanctioned art" pode chegar a ter uma conotação de ilegalidade.

se a "urban art", termo que está directamente conotado com obras artísticas com percurso comercial e institucional, tal como explica Alison Young:

> 'Urban art' might then seem a more inclusive and accurate term. However, 'urban art' is disliked as a descriptor by most artists who make situational art in city spaces. 'Urban' specifies an artwork's location in the spaces of the city; yet it has also come to be used in relation to artists who have never produced work on the street and artworks that have never been outside of a studio or gallery. 'Urban art' has come to connote something about an artwork's appearance, or an artist's sensibility, or an aesthetic; a politics perhaps, or an affinity to a sense of 'cool'. The term is also associated with auction houses, where it is used to specify a sub-category of contemporary art. The term is thus viewed distrustfully as saying something about the *sale* of art rather than the nature of the work itself (Young, 2014: 9).

Em jeito de conclusão, adoptaremos a definição acima citada de Karl Laemmermann e usaremos o termo "street art" para designar todo o tipo de arte realizado nas ruas, independentemente de categorias estéticas ou técnicas, com destaque para aquela que não é programada institucionalmente, abrangendo assim então o graffiti, para além de todo o tipo de outras técnicas, como a escultura, o stencil, o *sticker*, o póster, a pasta de papel, as instalações, as projecções de vídeo, entre muitas outras (cf. Laemmermann, 2012).

Tendo apresentado uma definição de *street art*, propomos-nos agora avançar para as quatro "Slices through Space and Time in Berlin and Beyond", que constituem o corpo da nossa reflexão. Estas serão abordadas à luz dos Estudos de Cultura, recorrendo a autores de reconhecido mérito, como Michel de Certeau, Henri Lefebvre e Michel Foucault. O enquadramento de *Border Studies* será fundamental para compreender o Muro de Berlim como um conjunto de processos e actividades, e não apenas a sua estrutura física. Os Estudos de Memória, particularmente relevantes no último capítulo, serão também necessários, já que esta dissertação pretende ir muito para além da revisitação ou da reconstrução histórica do Muro de Berlim. Tal como argumenta Aleida Assmann: "In addition to reconstructing events in the past and showing how and why they 'happened', some historians now also reconstruct the symbolic practices with which events of the past were collectively experienced, interpreted, remembered" (cf. Assmann, 2008: 62). Na relação entre o passado e o presente está sempre aberta a negociação. O que nos interessa neste projecto não é uma análise histórica do Muro de Berlim nem da *street art*, mas o levantamento de questões pertinentes ao longo da trajectória do Muro e das práticas artísticas que procuraram transgredir a sua presença no espaço e no tempo, de forma a

encontrar ressonâncias com o presente e, talvez, apontar para outras possibilidades daqui para a frente.

SLICES THROUGH SPACE AND TIME IN BERLIN AND BEYOND:

BERNAUER STRAßE 1961 – 1975

Berlin is a city text frantically being written and rewritten

Andreas Huyssen

Imagem 1: Bernauer Straße, Outubro de 1963, fotografia de Alex Waidmann, cortesia e *copyright* Fotoarchiv Alex Waidmann Berlin.

Desde 1961, ano da primeira construção do Muro de Berlim, Bernauer Straße tornou-se o centro da atenção internacional e o epítome da divisão da cidade. Os efeitos drásticos da demarcação da fronteira foram particularmente sentidos nesta rua, tendo a área total de Bernauer Straße sido cruelmente seccionada. A constante fortificação do Muro nesta rua foi bem documentada, tendo as tentativas de fuga a salto a partir dos prédios sido atentamente acompanhadas pelos *media* e ajudadas pela vizinhança do lado ocidental. Nesta rua, encontram-se também vários túneis de escape famosos. Nela se situava também a Igreja da Reconciliação que, tendo ficado dentro da área da *Todesstreifen*, se tornou

inacessível a ambos dos lados da cidade, transformando-se num símbolo da separação, ironicamente sublinhada pelo seu nome, até à sua demolição mediática em 1985 (cf. Gedenkstätte Berliner Mauer, n.d.). Bernauer Straße é também o lugar das vítimas do Muro, tendo parte das perdas ocorrido neste local. Pelo menos 138 pessoas morreram junto ao Muro de Berlim de 1961 a 1989 (cf. Hertle & Nooke, 2013). É pertinente notar que a maior parte das perdas ocorreu até 1975 (119 até a essa data, comparadas com 19 de 1976 a 1989), o que se deve sobretudo ao aperfeiçoamento significativo da barreira e das operações de vigia e controle a partir de 1975 e à Conferência de Helsínquia (cf. *ibidem*). Devido à sua importância histórica e simbólica, Bernauer Straße foi escolhida para acolher o *Gedenkstätte Berliner Mauer*[15] (Monumento dedicado à memória do Muro de Berlim) depois da queda:

> A história desta rua [Bernauer Straße] ilustra claramente o impacto do Muro em Berlim: a destruição do espaço urbano e de vidas humanas e a separação forçada de famílias e amigos. Ela documenta tentativas bem-sucedidas ou frustradas de escape à ditadura com a fuga em direcção ao Ocidente e a organização de assistência para passar a fronteira, para além de representar as vítimas do regime e do Muro. Este é o monumento principal dedicado à memória do Muro, tanto para cidade como para o país: "Em memória da cidade dividida e das vítimas da tirania comunista"[16] (Senat von Berlin, 2006: 18, tradução nossa).

A imagem 1, da autoria de Alex Waidmann, apresenta duas características que se relacionam intimamente com as questões que queremos colocar na presente "Slice through Space and Time in Berlin and Beyond". A primeira prende-se com o facto de a fotografia ter sido tirada de noite. O Muro como fronteira motivou actividades de resistência, normalmente desenvolvidas durante a noite para escapar à acção repressiva das autoridades de Berlim Leste, representadas na imagem 1, através da presença do guarda de fronteira. As actividades clandestinas de resistência serão aqui consideradas como uma acção performativa na cidade. A segunda característica relevante da imagem 1 consiste na forma como a resistência se tornou visível, sob a forma de inscrições de natureza política na

---

[15] Há, na língua alemã, uma *nuance* entre os termos "Gedenk" e "Denkmal" (tal como na língua inglesa, respectivamente "memorial" e "monument") que a língua portuguesa não contempla, sendo a tradução de ambos os termos "monumento".

[16] No original: "Die Geschichte dieser Straße spiegelt exemplarisch die Auswirkungen des Mauerbaus: die Zerstörung von Stadtraum und Lebenswegen, die Trennung von Familienangehörigen und Freunden. Sie dokumentiert Erfolg und Scheitern der Versuche, der Diktatur durch die Flucht in den Westen zu entkommen oder Fluchthilfe zu leisten, sie steht für die Opfer des Mauerregimes und die Toten an der Berliner Mauer. Hier befindet sich der zentrale Gedenkort von Bund und Land "Zur Erinnerung an die Teilung der Stadt und die Opfer kommunistischer Gewaltherrschaft".

superfície de *die Mauer*. No caso em questão, podemos ler: "Es gibt nur ein Berlin", ou seja, existe apenas uma cidade de Berlim. Esta forte reivindicação relaciona-se com a forma como Henri Lefebvre olha para a cidade, como um lugar repleto de palavras, algumas das quais clandestinas e, por isso, segundo ele, livres:

> L´espace urbain n´est-il pas le lieu de la parole, le lieu de l´échange pour les mots et les signes autant que pour les choses ? N´est-il pas le lieu privilégié où la parole s´écrit ? Où elle a pu devenir « sauvage » et s´inscrire, en échappant aux prescriptions et aux institutions, sur les murs? (Lefebvre, 1970: 30).

Mas, como é que as palavras contestam os muros? Qual é o impacto dos muros no espaço público? Para esta reflexão, será necessário mapear a primeira e a segunda gerações do Muro de Berlim, vigentes até 1975. Em seguida, abordaremos o conceito de performatividade aplicado à cidade e à *street art*. Finalmente, ao delinearemos o conceito da "cidade" enquanto conjunto de signos, reflectiremos sobre questões de poder e transgressão, de forma a aprofundar a análise das palavras de ordem inscritas no Muro neste período de tempo. Outras formas de resistência relacionadas com *die Mauer* serão referenciadas e articuladas na constelação final.

*

É do conhecimento geral que o Muro de Berlim foi erguido num único dia, embora não fosse ainda a fronteira sofisticada que viria a ser depois. Com efeito, o que começou como uma mera demarcação no território, constituída por arame farpado e outros elementos como tijolos e tábuas de madeira, foi-se tornando, ao longo do tempo, mais eficiente e imponente. Em breve passou a incluir uma *Todesstreifen* cercada por dois muros e protegida por torres de vigia, um imenso sistema de iluminação, bancos de areia, barreiras antitanques, patrulhas com cães e guardas (cf. Ladd, 1998). A imagem 2 representa parte do sistema de fronteira em Bernauer Straße, onde os dois muros, a *Todesstreifen* e as barreiras antiveículos são bem visíveis. A designação "Muro de Berlim" inclui, portanto, todas as construções, estruturas, aparatos e operações de vigia e controle na fronteira que evoluíram e se desenvolveram durante o período da sua existência, de 1961 a 1989-1991 (cf. *ibidem*).

A intenção subjacente à edificação do Muro de Berlim era clara: prevenir a fuga em massa da população em direcção a Berlim Ocidental e mais além. Com efeito, apesar dos

esforços da RDA, a emigração tinha atingido números tão elevados que foi considerada por George Bailey no seu artigo "The disappearing Satellite" a 16 de Março 1961 "a maior emigração voluntária em massa alguma vez registada na história europeia" até à data:

> The number of East Germans who have fled the Soviet Zone for West Germany since the end of the Second World War is now well over four million, or more than a fourth of the present population of East Germany. It is the greatest voluntary mass migration in recorder European history. More significantly, the refugee flow from East to West Germany has now entered the seventeenth post-war year virtually undiminished. The average annual total of refugee from East Germany since the founding of the so-called Germany Democratic Republic in 1949 has been about 230,000. In 1960 the total was almost exactly 200,000. In January of this year, 16,700 East Germans requested asylum in West Germany […], and more than a million kept clear of refugee channels – their total number is over a third as large as the registered refugee flow itself (Bailey, 1961: 20-21).

Imagem 2: Bernauer Straße, 21 de Novembro de 1961, fotografia por Bert Sass, *copyright* Landesarchiv Berlin.

Perante esta realidade, a iminência de uma acção drástica por parte do regime tornou-se cada vez mais forte, pelo que o mesmo artigo previa a construção de um muro como estratégia de controle do movimento migratório: "Berliners are reckoning with the distinct possibility that Khrushchev will make good his threat of a separate peace treaty and ring

down the Iron Curtain in front of East Berlin – with searchlight and machine-gun towers, barbed wire, and police-dog patrol" (*ibidem*: 21). O Muro tornar-se-ia realidade praticamente cinco meses depois, apesar das declarações do líder do SED, Walter Ulbricht, em Junho desse ano, "Nobody has the intentions of building a wall" (Ulbricht *apud* Bainbridge, 1962: n.p.).

A 13 de Agosto 1961, sob ordens das autoridades, a fronteira entre o sector soviético e os sectores pertencentes ao bloco ocidental formado pelos três Aliados, todos eles definidos em 1945, foi selada através de barreiras diversas. Esta operação de grande envergadura foi conduzida por um grande contingente de soldados e polícias[17] e, apesar ter imediatamente sido apelidada de "die Mauer" no Ocidente, a designação aplicava-se mal à estrutura nos seus primeiros dias de existência: "At first, considerable portions of the wall consisted of nothing more than knee-high coils of barbed wire or shoulder-high fencing nailed to wooden poles" (Bainbridge, 1962, n.p.). Barreiras pré-existentes, como prédios ou mesmo o rio Spree, foram incorporadas na demarcação, formando um conjunto de aspecto irregular, heterogéneo e até mesmo bizarro[18]. É importante notar que em todo o

[17] John Bainbridge conta: "Shortly before two o'clock the next morning—a Sunday—East German armed forces began sealing off the sector border. The undertaking was handled as if it were a military operation of high risk. Under cover of darkness, some forty thousand heavily armed soldiers and police, supported by tanks, armored cars, personnel carriers, trucks equipped with water cannon, and other military vehicles, took up positions along the border. By dawn, the troops had strung up thousands of feet of barbed wire; felled trees across streets; cut streetcar tracks and turned the ends up to make crude bumpers; and torn up paving stones and dug trenches across avenues and squares. East Berlin took on the aspect of a besieged city" (Bainbridge, 1962: n.p.).

[18] Bainbridge afirma: "It is anything but uniform in construction. In outlying sections of the city, it consists mainly of two ten-foot-high barbed-wire fences spaced about six feet apart. Along several streets, it is a row of vacant apartment houses whose doors and windows have been bricked shut. For a few blocks, it incorporates a red brick wall bounding one side of a cemetery, and for more than a mile the Spree serves as the wall. For the most part, though, it is made of materials originally intended for housing construction—a circumstance that contributes to its generally implausible appearance. At the base of the wall, there is usually a row of upright prefabricated concrete slabs about four and a half feet square and a foot thick. These were not set into excavated foundations but merely laid on the ground. As a result, when the ground heaved during last spring's thaws the wall fell down in a few places, and East German workers had to put it up again. On top of the slabs there may be a couple of rows of regulation-size concrete building blocks and, above them, a piece of smoothly finished concrete about thirty inches long and twelve inches square. All these blocks and slabs are held together with mortar that drips messily down the sides. Surmounting the structure at intervals of about three feet are Y-shaped pieces of metal, on which are strung strands of barbed wire that have become rusty. These are the usual components, but they are not always assembled in the same way. Sometimes, the master builders slapped a second piece of finished concrete on top of the first. Other times, they didn't. Occasionally, they put up a stretch using building blocks exclusively. Not surprisingly, the wall varies a good deal in height. As a rule, it is about ten feet high, but in some places it is twice that, and it may vary by a couple of feet as many as three or four times in the course of a city block. There is, however, one consistent thing about the wall, and that is shoddy workmanship. It looks, as a Berlin sculptor has remarked, as if it had been thrown together by a band of backward apprentice stonemasons when drunk" (Bainbridge, 1962: n.p.).

território da RDA era proibido utilizar o termo "Mauer" para referir o Muro (cf. Ladd, 1998). Ao invés, o Muro era conhecido no Leste como "fronteira" ou "fronteira de segurança", ou liricamente como "Antifaschistischer Schutzwall", o que significa "barreira de protecção antifascista" (cf. *ibidem*). Tal como Berlim Ocidental fora eliminada no mapa 1 pelo regime do SED, também *die Mauer* foi obliterado na linguagem do dia-a-dia em Berlim Leste, num mesmo processo de censura.

Em Bernauer Straße, enquanto um lado da rua e o passeio se situavam em Berlim Ocidental, os edifícios do outro lado eram considerados território de Berlim Leste. Este fenómeno era muito problemático para o regime do SED, pois significava que os residentes do Leste facilmente podiam sair para o Ocidente. Assim, as entradas dos edifícios orientadas para o território da RFA foram rapidamente obstruídas pelas autoridades. Isto não impediu os residentes de Bernauer Straße de tentar escapar, começando então a saltar dos pisos superiores para a liberdade, embora muitos dos saltos resultassem em morte. Em seguida, os primeiros e segundos pisos foram emparedados numa estratégia de dissuasão que não teve os resultados desejados, pois a população começou a recorrer a cordas e redes formadas no lado ocidental para garantir a segurança nas quedas. As autoridades decidiram então evacuar e emparedar por completo os edifícios, e Bernauer Straße tornou-se uma rua fantasma: "A walk down Bernauerstrasse is a sickening experience. While people go in and out of the shops and apartment houses on the west side of the street, the other side is empty and silent. From one end to the other, no living thing appears" (Bainbridge, 1962: n.p.). Deste modo, Bernauer Straße ficou conhecida como o símbolo de divisão vivida pela cidade, e a população designava-a ironicamente como "Berlin's first completely socialized street" (*ibidem*) aludindo-se nesta expressão à estreita repressão exercida pelo regime comunista.

Enquanto estratégia de controle, apenas alguns pontos de passagem na fronteira estavam em funcionamento ("checkpoints"), acessíveis exclusivamente a estrangeiros:

> Until August 13th, it had been possible to cross the border at the Brandenburg Gate and at eighty other points, as well as on the subway and elevated. Now the Brandenburg Gate was closed, and so were all but twelve of the other crossing points (these were later reduced to seven). That same day, the East German authorities stopped direct subway and elevated travel between the two parts of the city and issued a decree forbidding any inhabitant of East Germany or East Berlin to set foot in West

> Berlin. A subsequent decree had the effect of barring West Berliners from crossing into East Berlin" (*ibidem*).

O Muro de Berlim teve efeitos imediatos. O fluxo maciço em direcção ao Ocidente foi imediata e dramaticamente interrompido. Até 1961, Berlim tinha sido um dos pontos de fuga mais fáceis da RDA, tendo-se transformado no mais difícil depois de a fronteira entre os sectores ter sido selada com a edificação do Muro. Com efeito, e mesmo quando apresentam um carácter "low tech", os muros conseguem ser extremamente eficientes na limitação de passagem (cf. Brighenti, 2008). Segundo Andrea Mubi Brighenti, os muros definem-se precisamente como objectos com um impacto forte e directo sobre os corpos e a sua possibilidade de movimentação e visibilidade:

> Walls are material artifacts designed to attain some goals. In most cases, these are spatial goals, such enclosure and separation. Using a Foucaultian terminology, walls can be described as governmental objects […]. From the governmental strategical point of view, walls work mainly as separators. They introduce some type of boundary into a formerly smooth space, enabling the demarcation of a region within and a region without. By doing so, walls reshape the distribution of intervisibilities of actors and processes, set paths and trajectories for people and, consequently, determine possibilities and impossibilities for encounters (*ibidem*, 2008: 7).

Partindo desta perspectiva de Brighenti em relação aos muros e da acção directa destes no território, destacaremos e analisaremos três pontos fundamentais: em primeiro lugar, a ideia de **muro enquanto estratégia governamental**; em segundo lugar, a **delimitação territorial de um "dentro" e de um "fora"**; e, em terceiro lugar, e como consequência dos dois primeiros, a **restrição da possibilidade de encontros e a limitação trajectórias**.

No que diz respeito à **estratégia governamental**, é importante notar que os muros raramente são objectos neutros, já que, enquanto fronteiras, projectam intenções políticas, ou administrativas. Neste sentido, o Muro de Berlim, enquanto propriedade da RDA sob o regime do SED, foi construído com um objectivo muito concreto que se relaciona com o conceito de "governamentalidade". Tal como definida por Foucault, a governamentalidade consiste em "[t]he ensemble formed by the institutions, procedures, analyses and reflections, the calculations and tactics that allow the exercise of this very specific albeit complex form of power" (Foucault, 1991: 102). O principal objectivo da governamentalidade é actuar directamente sobre a população (cf. *ibidem*). Como é referido no documento oficial *Gesamtkonzept zu Erinnerung an die Berliner Mauer* do Senado de

Berlim, os regimes ditatoriais tendem a depender da noção de fronteira. Sem o Muro, a RDA não era viável[19] (cf. Senat von Berlin, 2006). Por isso, os muros são objectos pertencentes aos aparatos através dos quais o sistema exerce o seu poder sobre a população. De que forma esta influência se desenvolve e com que efeitos? Esta questão relaciona-se de forma estreita com os próximos dois pontos.

Em relação à **demarcação territorial**, é importante notar que os muros, enquanto fronteiras, são objectos que definem um "dentro" e um "fora". Esta divisão não é somente espacial, mas também reflecte os discursos de poder numa perspectiva próxima de Foucault, pois o "dentro" e "fora" traduzem uma dicotomia populacional entre o "nós" e o "eles", propondo um discurso normativo para a população. Também o Muro de Berlim define um "fora" (Berlim Ocidental) e um "dentro" (Berlim Leste), embora, o objecto se tenha definido, desde o início, como um caso excepcional. Contrastando com o objectivo generalizado dos muros que é o de proteger as pessoas que se encontram do lado de dentro e impedir o acesso a potenciais "intrusos"[20], *die Mauer* foi desenhado, como acima referido, para impedir a sua população de sair. Assim sendo, a pergunta de Brian Ladd é muito pertinente: "Who was being walled in, and who kept out?" (Ladd, 1998: 22). Apesar de os berlinenses da parte ocidental estarem fisicamente rodeados por muros, era a população do Leste que, na realidade, não tinha a possibilidade de sair (cf. *ibidem*). De acordo com as declarações de John Bainbridge na sua visita a Berlim em 1962: "The Wall that divides Berlin is hard to visualize, because it defies comparison […]. Its purpose alone would make it unique. Countries have built walls to keep their enemies out; *die Mauer* is probably the only wall ever built to keep to keep a people in" (Bainbridge, 1962: n.p.).

No documento oficial *Gesamtkonzept*, é referido que "após a fronteira ter sido selada em 1961, a possibilidade de uma existência alternativa foi permanentemente negada aos

[19] No documento oficial podemos ler: "Grenzregime und Diktatur bedingten einander. Ohne die Mauer war die GDR nicht existenzfähig" (Senat von Berlin, 2006: 5).

[20] Com efeito, os muros enquanto fronteiras têm sido geralmente construídos para proteger um determinado território, controlando e limitando o acesso aos que vêm de fora. Com este objectivo, existem hoje, nomeadamente, a fronteira EUA/México, a vedação de arame farpado e electrificada Botswana/Zimbabwe, a vedação electrificada África do Sul/Moçambique, as "Linhas da Paz" em Belfast na Irlanda do Norte, o Muro na cidade mediterrânica Nicósia/Lefkosa, o muro Uzbequistão/Quirguistão, o muro Uzbequistão/Afeganistão, a fronteira Coreia do Norte/Coreia do Sul, o muro Irão/Paquistão, a vedação em Caxemira, o muro Israel/Palestina, o muro Ceuta/Melila, a fronteira Arábia/Saudita, o muro Emirados Árabes Unidos/Omã, o muro Kuwait/Iraque, os muros nas favelas em Rio de Janeiro (Muros Século XXI, 2014: 114, 115), e o mais recente exemplo europeu na Hungria.

habitantes da RDA"[21] (Senat von Berlin, 2006: 4, tradução nossa). Neste sentido, os muros, ao demarcarem o território, são objectos autoritários que impõem a **restrição da possibilidade de encontros e a limitação de trajectórias**. A noção de espaço de Doreen Massey pode ser particularmente relevante nesta dissertação, ao sugerir que o espaço representa precisamente a possibilidade de encontros e trajectórias.

Enquanto aceitamos facilmente uma ideia de fluidez em relação ao tempo, que parece constantemente em fuga e impossível de alcançar – "[t]ime is either past or to come or so minutely instantaneously now that it is impossible to grasp" (Massey, 2005: 117) – o espaço é tradicionalmente visto como algo de palpável e material, algo que está ao nosso alcance. Ao contrário do tempo, o espaço é facilmente reduzido a uma superfície linear e tangível, como um mapa. Doreen Massey convida-nos a fazer todo um outro exercício, que consiste em olhar para o espaço de forma diferente da habitual, mais próxima da fluidez do tempo, admitindo-lhe uma imprevisibilidade: "space entails the unexpected. […] In spatial configurations, otherwise unconnected narratives may be brought into contact, or previously connected ones may be wrenched apart. There is always an element of chaos" (*ibidem*: 111). Se aceitarmos esta perspectiva, então o espaço é o lugar de novas, múltiplas e imprevisíveis relações, transportando em si mesmo a possibilidade de constantes chegadas e constantes partidas. A horizontalidade do espaço é apenas aparente; o espaço é, na verdade, o palco para uma multidão de narrativas possíveis e de outras que já findaram, mas que ainda ecoam (*ibidem*). Consideremos, portanto, o espaço como uma entidade fluida e inacabada: "[an] understanding of place – as open (a global sense of place), as woven together out of ongoing stories, as a moment within power-geometries, as a particular constellation within the wider topographies of space, and as in process, as unfinished business" (*ibidem*: 130, 131).

As trajectórias são o que Michel de Certeau define como: "going this way and not that" (Certeau, 1984: 97). Elas distinguem-se dos percursos em mapas porque, no espaço, "you are [...] travelling not across space-as-surface […], you are *travelling across trajectories*" (Massey, 2005: 119, ênfase do original). A nossa própria movimentação pelo espaço altera-o activamente, contribuindo para a sua irreversibilidade. Não podemos voltar

[21] No original: "Mit der Grenzschließung 1961 war die bis dahin mögliche Alternative zur Existenz als Bürger der GDR scheinbar für immer weggefallen".

atrás no espaço, da mesma forma que não podemos voltar atrás no tempo. Os percursos no espaço não são reversíveis. Entretanto o espaço já não será o mesmo – outras trajectórias e eventos tê-lo-ão alterado para sempre: "You can´t hold places still" (*ibidem*: 125). Assim, não é possível voltar atrás no binómio espaço-tempo. Sempre que nos deslocamos no espaço, fazemos parte das trajectórias que o habitam e, por isso, também contribuímos para a sua constante alteração: "You are not just travelling through space or across it, you are altering it a little. Space and place emerge through active material practices. Moreover, this movement of yours is not just spatial, it also temporal" (*ibidem*: 118). Os encontros e as trajectórias são eventos irrepetíveis e fazemos parte da construção do espaço através da nossa prática. Ou, por outras palavras, os percursos através do espaço fazem parte da sua construção, tal como o conjunto de trajectórias que ele permite: "[s]urveys of routes miss what was: the act itself of passing by" (*ibidem*: 97).

A partir do momento em que perspectivamos a experiência de espaço-tempo como um evento, podemos atribuir-lhe condições de performatividade. Construído a partir do acontecimento e da acção, o espaço não pré-existe. Segundo Gillian Rose, "[s]pace then is not an anterior actant to be filled or spanned or constructed [….]. Instead, space is practised, a matrix of play, dynamic and iterative, its forms and shapes produced though the citational performance of self-other relations" (Rose, 1999: 248).

Retomando a perspectiva de Brighenti, se os muros determinam certas possibilidades de trajectórias e de encontros, enquanto eliminam outras que, de outro modo, seriam possíveis, então os muros limitam o espaço e as possibilidades do espaço. E, por sua vez, o espaço não é apenas definido pelo aspecto discursivo do poder, o espaço é também moldado através de práticas e usos, em termos de performatividade: os eventos transformam o espaço, e propomos aqui considerar a *street art* como um evento que contribui para a construção do espaço.

Segundo Béatrice Frankael – utilizando a este propósito o exemplo de palavras de ordem grafitadas na parede de uma câmara municipal em França –, o graffiti aproxima-se das regras lexicais, sintácticas, semânticas e retóricas dos *slogans* e pode, por isso, ser incluído na categoria dos actos de linguagem[22], tal como também o são as palavras de

[22] A primeira formulação dos actos de linguagem ("speech acts") coube a John L. Austin nos anos 50, cunhando um novo conceito, o de performatividade, neste caso aplicável à linguagem. Austin reconhece que

ordem, as reivindicações, as exortações, os protestos, as denúncias, etc (cf. Frankael, 2007). Quer isto dizer que a autora atribui uma performatividade ao enunciado do graffiti. É importante notar que Michel de Certeau, de forma a defender a noção de espaço enquanto prática, compara o acto de caminhar a um acto de linguagem: "the act of walking is a spatial acting-out of the place (just as the speech act is an acoustic acting-out of language" (Certeau, 1984: 98).

Porém, para além de um acto de linguagem, Frankael considera que o graffiti, também é uma acção de escrita com qualidades gráficas: "on peut dire que tout graffiti, par définition, non seulement exhibe ses caractéristiques graphiques mais aussi qu'il témoigne d'une performance d'écriture" (Frankael, 2007: 105). O graffiti é potencialmente uma acção de escrita, já que a forma como é concretizado afecta o valor do enunciado (cf. *ibidem*). Este ponto de vista defende que existe uma materialidade envolvida na acção de realizar um graffiti que o define. Quer isto dizer que o graffiti e *a street art* não adquirem apenas sentido através do seu conteúdo. No caso concreto que Frankael apresenta, a força não se situa apenas no *slogan*, ou seja no conteúdo da reivindicação, mas principalmente na forma como o enunciado se apresenta. O facto de estar inscrito numa parede da Câmara Municipal e não noutra, confere àquele graffiti um valor de excepção (cf. *ibidem*). Neste caso, estando o graffiti numa parede de uma câmara municipal, é necessário observar que não só o objecto está situado no espaço público, como é clandestino, ilegítimo e ilegal. A componente não institucional do graffiti e da *street art* é, para Martin Irvine, essencial para que se lhe atribua um valor performativo, definindo a obra como evento: "As ephemeral and contingent performance, the action is the message: the marks and images appear as traces, signs, and records of the act, and are as immediately persuasive as they are recognizable" (Irvine, 2012: 5).

Ao valor do enunciado devem, portanto, acrescentar-se as perguntas "como", "onde" e "quando". Tal como Andrea Mubi Brighenti reconhece, é necessário considerar o contexto para avaliar a obra de *street art*:

---

a linguagem é performativa, ou seja, que ela realiza acções, primeiro apontando exemplos como as declarações orais que firmam os casamentos, as apostas, os baptismos de navios ou ainda os testamentos: "In these examples it seems clear that to utter the sentence (in, of course, the appropriate circumstances) is not to describe my doing of what I should be said in so uttering to be doing or to state that I am doing it: it is to do it" (Austin *apud* Loxley, 2007: 8).

> Graffiti is a topo-sensitive mark and a materially consequential act and as such it accounts for the temporal and spatial dimensions of the signifying surface. Its specific presence in the historical and political context of the surrounding discourse is predicated upon this substrate-as-witness. It is the *presence* and the *where* of graffiti that signify (Brighenti, 2008: 26).

O lugar onde se encontra a obra de *street art* faz parte integrante do seu significado, tal como também defende Nicholas Riggle[23], como já mencionado anteriormente (*vide* introdução): "An artwork is *street art* if, and only if, its material use of the street is internal to its meaning" (Riggle, 2010: 246). A *street art* deve ser considerada não apenas pelas suas características estéticas, mas também a partir do contexto onde se encontra. Esta prática ocorre em espaços específicos, como telhados, parques de estacionamento, túneis, pontes, o próprio chão e paredes, em suma, espaços negligenciados, espaços políticos, espaços de conflito, espaços do quotidiano, espaços verdadeiramente intersticiais da esfera pública. Torna-se evidente que o graffiti e a *street art* enquanto eventos não são apenas definidos pelo seu conteúdo, mas também pelas propriedades formais de que se reveste a acção que os concretiza.

Béatrice Frankael argumenta que o valor performativo do graffiti também se deve ao facto de ser lido por um público, ou seja, pelos transeuntes. A performatividade do graffiti não se esgotaria, assim, na sua realização, na acção de escrita, pois, estando exposto no espaço público, é potencialmente uma acção de leitura. Propomos aqui pensar que a acção de leitura da *street art* não se esgota na fruição da obra pelo transeunte, mas que, desde logo, a própria obra faz uma leitura do meio urbano. A obra de *street art* poderá, então, ser entendida como um acto de interpretação por parte dos artistas de *street art* quando intervêm na cidade: "By turning spaces into places, graffiti writers and street artists both read a city and write it" (Waclawek, 2011: 123).

A leitura da cidade pode ser feita de um ponto de vista próximo ou longínquo. A partir do topo do World Trade Center, Michel de Certeau observou que a cidade se torna inteligível vista de cima, de onde se apresenta como um mapa. Os edifícios, as ruas, os monumentos, as conglomerações de pessoas formam um conjunto que é fácil de organizar.

[23] Embora este autor não reconheça esse facto em relação ao caso do graffiti. Com efeito, para Nicholas Riggle, o contexto apenas é pertinente para obras de *street art*, mas não para as obras de graffiti, servindo inclusive de critério para diferenciar uma obra de outra. O ponto de vista defendido na introdução, tal como a argumentação de Béatrice Frankael e de Andrea Mubi Brighenti que referem o graffiti, vem contrapor-se a este posicionamento.

Esse ponto de vista hegemónico e vertical "makes the complexity of the city readable, and immobilizes its opaque mobility in a transparent text" (Certeau, 1984: 92). Ao contrário do ponto de vista de cima e distante, a cidade vista de perto não se mantém imóvel, mas está em constante movimentação. A transparência da cidade é impossibilitada a partir do ponto de vista de baixo, embora este seja aquele que permite um envolvimento real com o meio urbano. Patricia Phillips na sua reflexão sobre arte pública reconhece ambos os pontos de vista possíveis de leitura da cidade, privilegiando uma aproximação às trajectórias privadas e concretas:

> In fact, if we take that step beyond the conceiving of the new urban landscape as a geographic grid of buildings, spaces and art, to view it instead as an ever-mutating organism sustained by multiple, interrelated vortices and networks and the private trajectories that complicate them, then the horizon line of public art expands to include the "invisible" operations of huge systems and the intimate stories of individual lives (Phillips, 1989: 195).

Para a *street art*, que faz necessariamente uma utilização material e/ou conceptual da rua, ou seja, do ponto de vista da proximidade, o espaço urbano o cruzamento e portador de múltiplas possibilidades para trajectórias íntimas e pessoais. Este é o âmbito da *street art*. No entanto, neste campo de acção, a leitura e interpretação da *street art* torna-se parcialmente velada, ao contrário do ponto de vista de cima e distante: "The ordinary practitioners of the city live 'down bellow', bellow the thresholds at which visibility begins. […] [A]n urban 'text'' writes without being able to read it" (cf. Certeau, 1984: 93). Aqueles que agem na cidade apresentam necessariamente uma cegueira parcial em relação ao sistema que é o meio urbano. Esta "cegueira" compromete a capacidade de autonomia, o que Henri Lefebvre explica através de duas perspectivas diferentes: a **linguística** e a de **poder**, que desenvolveremos em baixo por esta ordem. A primeira consiste em considerar a cidade como receptora de sistemas de signos; a segunda distingue vários sistemas de signos: uns pertencentes às autoridades e ao poder vigente; e outros autónomos, independentes e resistentes.

Na sua obra seminal *La Révolution Urbaine*, Henri Lefebvre propõe-se ler o meio urbano à luz da semiótica. A linguística tivera então desenvolvimentos importantes, com os quais se começara a considerar "o conceito de texto como uma **entidade semiótica**, ou seja, como **entidade translinguística**" (Silva, 1990b: 186, ênfase no original). Quer isto dizer que, passando o texto a ser a concretização de um sistema semiótico, que é "uma

série finita de signos interdependentes entre os quais, através de regras, se podem estabelecer relações e operações combinatórias", ele deixou de pertencer ao domínio exclusivamente linguístico (Silva, 1990a: 57). Assim, o texto passou a designar de forma não metafórica o texto fílmico, pictórico ou musical, etc (cf. *ibidem*).

Da mesma maneira, podemos ver a cidade como um texto, ou seja, como um sistema de signos e significações (cf. Lefebvre, 1970). Embora a ideia não seja nova, já que "[t]he trope of the city as book or as text has existed as long as we have had a modern city literature. There is nothing particularly novel or postmodern about it" (Huyssen, 2003: 50), ela apresenta a possibilidade de conceber um modelo para o entendimento do meio urbano (cf. Lefebvre, 1970). Este paradigma implica a dupla ausência e presença do sistema, tal como acontece na linguística. Quer isto dizer que, quando um interlocutor fala, ele tem necessariamente de "esquecer" o sistema linguístico, sob pena de ficar paralisado pela consciência metalinguística, impedindo assim a comunicação. Contudo, e paradoxalmente, quanto melhor o utilizador domina o sistema, melhor ele comunica. Assim, há uma dialéctica entre a presença e a ausência do sistema: "L´occultation nécessaire ne peut pas être absolue, et la connaissance y met fin" (Lefebvre, 1970: 73). Por isso, e de acordo com Lefebvre, a cegueira parcial do utilizador urbano, como parte do sistema, é inevitável. Este não tem possibilidade de vivenciar a cidade de cima e de forma distante, ao mesmo tempo que actua nela. Para o utilizador urbano, como o artista de *street art*, a vontade de intervenção implica, portanto, a impossibilidade de descodificar completamente o meio urbano.

Para o próprio Lefebvre, a aplicação do modelo semiótico ao fenómeno urbano apresenta duas limitações capitais: a primeira é que a cidade deve ser entendida enquanto prática e, como tal, extravasa a teoria; e, em segundo lugar, o autor aponta para a possibilidade de existir não um único texto (urbano), mas vários textos (urbanos) coexistindo ao mesmo tempo:

> [L]a ville et le phénomène urbain ne se réduisent ni à un seul système de signes (verbaux ou non) ni à une sémiologie. La *pratique urbaine* déborde ces concepts partiels, et par conséquent la théorie. […] D´autre part, il n´y a sans doute pas dans la ville et dans le phénomène urbain un (unique) système de signes et de significations, mais *plusieurs*, à plusieurs *niveaux* (*ibidem*: 70, 71, ênfase no original).

Assim, no caso de Berlim, a cidade não consiste num único texto, mas sim no conjunto de textos escritos e reescritos, parcialmente apagados, parcialmente presentes, onde a sua história é descontínua e paradoxal, oscilando entre prosperidade, guerra e revolução:

> Berlin as ground of literary expressionism and the revolt against the old order; Berlin as epicenter of the vibrant cultural avant-gardism of Weimar and its elimination by Nazism; Berlin as command center of world war and the Holocaust; and, finally, Berlin as symbolic space of the East-West confrontation of the nuclear age with American and Soviet tanks staring each other down at Checkpoint Charlie, which is now being turned into an American business center watched over, temporarily, by a towering photographic cutout of Philip Johnson and a shrunken, gilded Statue of Liberty placed atop the former East German watchtower (Huyssen, 2003: 53).

Para Andreas Huyssen, o texto da cidade de Berlim é sobretudo um texto histórico, no qual as ausências significam tanto como as presenças. Hoje, vinte e cinco anos depois da queda do Muro de Berlim, há sem dúvida uma ausência sobre a qual vale a pena reflectir.

As cidades escrevem-se, inscrevem-se e reescrevem-se freneticamente no espaço, e Berlim mais do que outras: "La ville s´écrit, sur ses murs, dans ses rues. Mais jamais ne s´achève cette écriture. Le livre ne se termine pas et contient beaucoup de pages blanches ou déchirées. Ce n´est qu´un brouillon, plus griffonné qu´écrit" (Lefebreve, 1970:162, 163). É neste sentido que podemos atribuir à cidade de Berlim uma qualidade entre o palimpsesto e o *Wunderblock* freudiano (cf Huyssen, 2003). Este carácter "palimpséstico" é característico do meio urbano, e abrange todo o tipo de comunicação e textos.

Desta forma, a leitura da cidade é dificultada pela coexistência simultânea de diferentes textos. Para além deste factor, um acto de interpretação implica sempre uma subjectividade:

> Because places are meaningful and because we always exist and act in places, we are constantly engaged in acts of interpretation. This has led some to talk of places and the landscape as a text. Like a book, the landscape is created by authors and the end product attempts to create certain meanings. But also, like a book, the people who "read" the landscape and its places can never be forced to read it in only one way (Cresswell, 1996:13).

A possibilidade de interpretações diversas e de leituras alternativas entretém uma liberdade que se opõe às relações de poder da cidade. Esta acolhe manifestações de autoridade, criando textos metalinguísticos, na medida em que fazem parte do sistema:

> For street artists, a city is an information engine: the daily flows of people for work, leisure, and consumption are information; the invisible communications network infrastructure not only transmits information but its very density is itself information; streets, alleys, the built environment is information; the presence or absence of buildings are information; the commercial messaging systems in signs, advertising, logos, billboards, and giant light panels both transmit and are themselves information. Some of the information becomes communication, addressable messages to passers-by, advertising hailing us all to look and receive. Ubiquitous, street-level, vertical advertising spaces are a normative experience in every city, a protected zone of visuality now nearly inseparable from urban life itself (Irvine, 2012: 20).

Há, portanto, relações complexas de poder que nem sempre se manifestam de forma transparente:

> Derrière l´apparence et sous la transparence se trament des entreprises, agissent des puissances cachées, sans compter les pouvoirs éclatants, la richesse, la police. L´urbain ne manque jamais, jusqu`à nouvel ordre, d´un côté *répressif* qui vient de ce qui se cache en lui, et de la volonté de maintenir cachés les drames, les violences latentes, la mort et la quotidienneté (Lefebvre, 1970 : 162, ênfase no original).

Podemos argumentar que esta faceta escondida da cidade contribui para a cegueira parcial do utilizador urbano, tal como definida por Lefebvre e sugerida por de Certeau. E, de forma ainda mais pertinente, Lefebvre prossegue: "Ce côté *répressif* s´incorpore dans les conceptions de l´espace; il entretient la *transgression*" (*ibidem*).

Assim, e apesar de o utilizador não ser detentor do total conhecimento do meio urbano – e ser assim sujeito a poderes não só visíveis como invisíveis –, **a transgressão é sempre possível**. Ao contrário da metalinguística, que é representativa do sistema normativo, outras palavras podem tornar-se livres, autónomas, independentes (cf. *ibidem*). Estas palavras escapam ao escrutínio das autoridades e das instituições e tornam-se transgressivas. Estas são aquelas que se inscrevem nos muros, transgredindo a sua superfície e pondo em evidência o objectivo para o qual foram construídos.

Brighenti argumenta que, apesar da clara delimitação do território em "dentro" e "fora", os muros tendem a ser naturalizados pela população, o que significa que a restrição da possibilidade de movimento tende também a ser assimilada. Este processo contribui para a invisibilidade dos muros: "If the wall exists in-between people and their free movement, that in-betweenness tends to constantly shift towards the lifeworld´s horizon, thus becoming invisible" (Brighenti, 2008: 7). Esta invisibilidade tendencial dos muros constitui parte da estratégia que leva à construção destes objectos e ao reforço da sua

eficácia. Não obstante, e por muito eficazes que sejam, os muros podem sempre ser sujeitos a práticas de resistência. Existe sempre a possibilidade de intervenções estratégicas, consistindo estas muitas vezes precisamente em tornar os muros visíveis, contrariando a sua naturalização e questionando a sua existência (cf. *ibidem*). Utilizando uma das mais evidentes características dos muros, o facto de apresentarem uma superfície visível, uma prática de resistência possível consiste na inscrição de marcas e vestígios nessa mesma superfície, que se estratificam e coexistem (cf. *ibidem*). A *street art* é potencialmente uma destas práticas de resistência contra a presença de muros, constituindo um símbolo transgressivo que existe de forma ilegítima e profana a superfície (cf. Ivanova, 2013). Desta forma, e como verifica Brighenti, os muros são normalmente construídos durante o dia e pintados à noite. O Muro de Berlim constitui, porém, mais uma vez, uma excepção, porquanto começou a ser erguido ainda de noite, na madrugada do dia 13 de Agosto de 1961, embora o questionamento e a contestação da existência de *die Mauer* através da *street art* se efectuasse sobretudo durante a noite.

Desde o início da sua existência que a superfície do Muro foi utilizada para a projecção da resistência (cf. Henke, 2011). Segundo Ralf Gründer, após um refugiado ter sido baleado mortalmente numa tentativa de escapar atravessando a nado do rio Spree a 5 de Outubro 1961, e o afogamento de outro refugiado já perto da margem ocidental, emergiram em resposta a estes acontecimentos reivindicações políticas no Muro de Berlim, como "IHR KZ MÖRDER!", "KZ-GDR" (sendo "KZ" uma referência a "campo de concentração"), ou ainda "IN TYRANNOS" em Bernauer Straße, como comprova a imagem 3 (cf. Gründer, 2007).

Assim, desde logo incluído no sistema semiótico da cidade, o Muro passou a exibir textos com conteúdo essencialmente político durante a sua primeira e segunda geração. É importante notar que as duas primeiras idades do Muro se caracterizaram pelo uso de materiais mais heterogéneos ou temporários (tábuas de madeira, arame farpado, tijolos porosos). Assim, até à segunda metade da década de 70, ou seja, até à terceira geração, *die Mauer* apresentava uma superfície pouco uniforme e muito porosa, menos propícia a desenhos ou pinturas, tendo por isso sido mais favorável às inscrições textuais (cf. Henke, 2011). Segundo Lutz Henke, estas inscrições de carácter político nada tinham que ver com os graffiti que surgiram posteriormente, já na terceira idade do Muro.

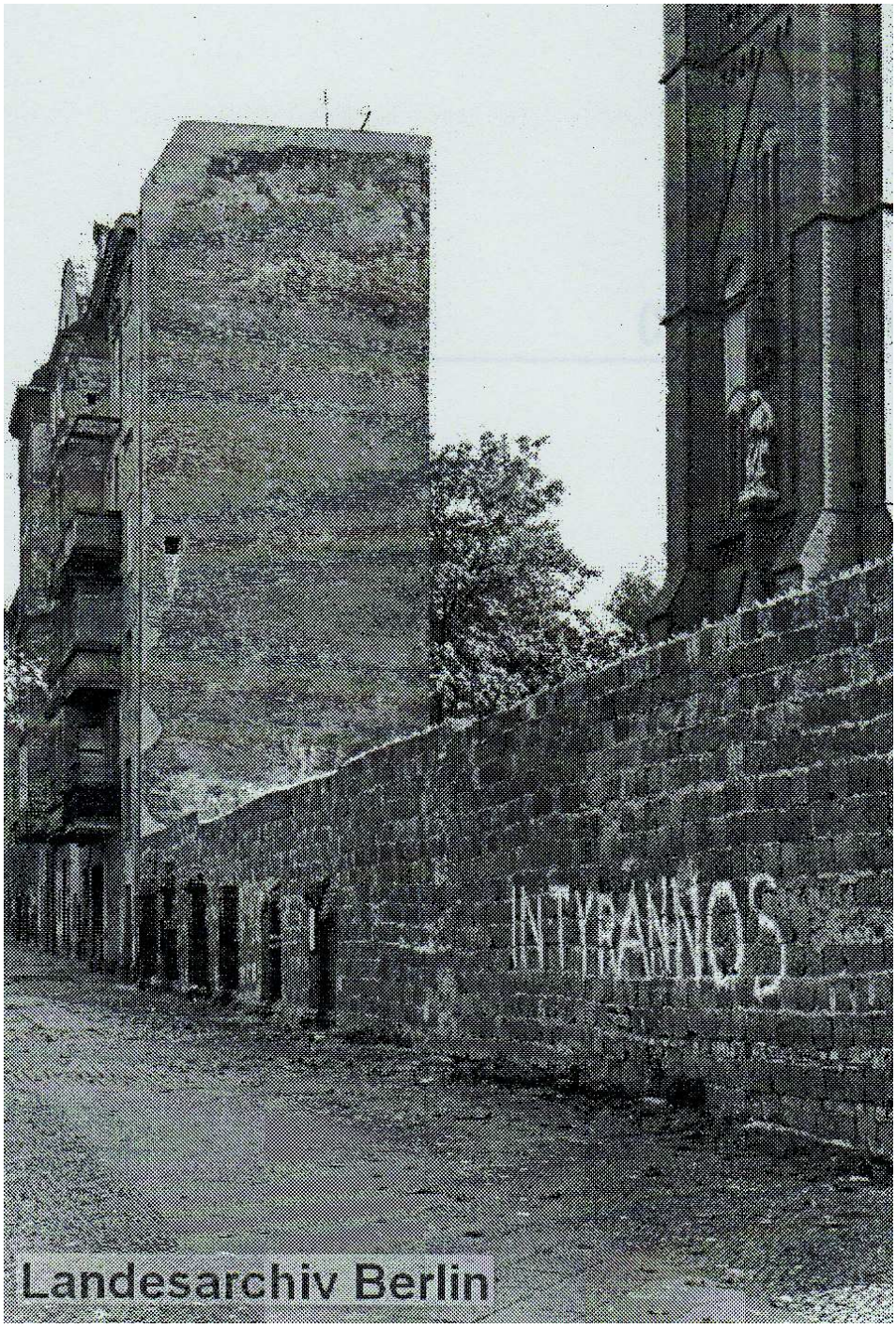


Imagem 3: Bernauer Straße, 3 de Outubro de 1962, fotografia por Johann Willa, *copyright* Landesarchiv Berlin.

Efectivamente mais próximas da tradição do mural político do que da *street art*, também devido à distância temporal (o movimento do graffiti apenas se dissemina para a Europa no final dos anos 70, início dos anos 80), estas frases inauguram a primeira intervenção de resistência e de contestação. Apesar da divergência formal, os escritos políticos no Muro de Berlim e os graffiti nos comboios de Nova Iorque já tinham em comum o facto de estarem radicados num contexto de crise ou decadência urbana (cf. Cresswell 1996).

A fraca qualidade da superfície do Muro como tela, para além do forte ambiente de repressão representado pelo corpo do guarda visível na imagem 1, justifica o facto de a intervenção textual na fronteira ser bastante reduzida nas duas primeiras gerações. Contudo, restringindo-se exclusivamente à face do lado ocidental do Muro, ou seja no muro externo de *die Mauer*, o único lado acessível, os escritos políticos no Muro de Berlim iam comentando os eventos relacionados com a fronteira e o ambiente vivido na cidade dividida, mantendo um carácter de actualidade.

Apesar de ainda mais raros do que as reivindicações textuais, estão documentados outros tipos de intervenção no Muro. Na imagem 4 é possível observar um exemplo de uma mensagem acompanhada por um desenho em Bernauer Straße, e na imagem 5 uma rara representação visual na mesma rua, perto da Igreja da Reconciliação (onde foi escrito "IN TYRANNOS"). Este desenho apenas foi possível porque não utiliza a superfície propriamente dita do Muro, mas outro suporte incorporado na barreira. Desta forma, as fracas condições materiais constituem uma das razões principais que explicam o facto de as primeiras intervenções contestatárias terem sido principalmente textuais e terem proliferado também noutras fachadas e noutros muros da cidade (cf. Henke, 2011).

Imagem 4: Bernauer Straße, 1977, fotografia por Abisag Tüllmann, *copyright* BPK.

Imagem 5: Bernauer Straße, 13 de Agosto de 1962, fotografia por Johann Willa, *copyright* Landesarchiv Berlin.

Em conclusão, parece-nos particularmente relevante desenvolver os tópicos de leitura e de semiótica do meio urbano durante um período em que a contestação ao Muro de Berlim se concretizou maioritariamente através de texto. Apesar das limitações já apontadas, os escritos na superfície de *die Mauer* rejeitaram desde o início a sua naturalização e deram corpo à resistência.

*

No que diz respeito à constelação de resistência que actua em conjunto com a street art *(e, neste caso, as palavras de ordem), é interessante referir três intervenções*: Le Rideau de Fer *de Christo e Jeanne-Claude (1962);* Sweet Wall *de Allan Kaprow (1970); e a obra conceptual de Joseph Beuys (1964).*

A dupla Christo e Jeanne-Claude obstruiu a rua Visconti em Paris com barris de petróleo e, embora a obra fosse criada na capital francesa, tanto o título Le Rideau de

Fer, *como a descrição do projecto, não deixam margem para dúvidas quanto ao alvo da crítica ser o Muro de Berlim: "[t]his "iron curtain" can be used as a barricade during a period of public work in the street, or to transform the street into a dead end. Finally its principle can be extended to a whole area or an entire city" (Christo & Claude, n.d., n-p.). Esta obra identifica claramente o Muro como uma obstrução à liberdade de trajectórias (imagem 6).*

Imagem 6: Le Rideau de Fer, *1962, Paris (cf. Christo & Claude, n.d.).*

Não tendo sido autorizada pela câmara municipal, esta acção ilegal teve uma duração de quase 8 horas. Situada a mais de 1000 quilómetros do objecto, a contestação através da prática artística ecoou em Paris, transcendendo fronteiras.

Já em Berlim em 1970, o performer *Allan Kaprow construiu um muro em Berlim, cujos tijolos eram sedimentados com pão e marmelada,* Sweet Wall *(imagem 7).*

Imagem 7: Sweet Wall, 1970, Berlim (cf. Leddy, n.d., n.p.).

Também uma acção temporária, a destruição faz, aqui, parte da obra: Kaprow e os restantes participantes demoliram o muro que ergueram, numa clara incitação ao desmantelamento do Muro de Berlim. Kaprow sublinha a sua intenção de contestação:

> *As parody,* Sweet Wall *was about an idea of a wall. The Berlin Wall was an idea too: it summed up in one medieval image the ideological division of Europe. But it also directly affected the lives of more than three million residents, at least six governments, as well as countless non-Berliners who at one time or another would be involved in that city (Kaprow, apud Leddy, n.d., n.p.).*

É o conceito do Muro a que Joseph Beuys interpela em 1964, ao sugerir o aumento de cinco centímetros à altura do Muro. Esta intervenção provocadora e conceptual, própria do movimento artístico Fluxus, não foi bem recebida nem compreendida, pelo que o artista teve posteriormente de explicar a sua intenção:

> *Tem de ser certamente possível olhar para o Muro de Berlim de um ponto de vista exclusivamente de proporção da estrutura. E assim desmantelar o Muro. Através do riso interior. Destruir o Muro. Libertar-nos do Muro físico. Esta é uma estratégia contra o Muro mental, de forma a superá-lo, e isso é o que realmente conta*[24] *(Beuys,* apud *Henke, 2011:320, tradução nossa).*

Desta forma, Beuys sugere atacar o Muro mental, uma projecção traumática do objecto físico na mente da população, que a afectou psicologicamente durante a existência de die Mauer.

Da mesma maneira que a street art *é efémera, também* Le Rideau de Fer e Sweet Wall *foram obras que abraçaram a temporalidade. É interessante observar que ambas dependeram da construção de um muro temporário para poder criticá-lo, dependendo, portanto, da materialização do objecto que criticavam.* Le Rideau de Fer *teve a particularidade de ser uma acção claramente não autorizada no espaço público, ecoando a natureza ilegítima da* street art. *Em* Sweet Wall[25]*, tal como a iniciativa de Beuys, o apelo à destruição de* die Mauer *é claro, quer seja o muro físico, quer seja o muro mental.*

---

[24] No original: "Die Betrachtung der Berliner Mauer, aus einem Gesichtswinkel, der allein die Proportion dieses Bauwerks berücksichtigt, dürfte doch wohl erlaubt sein. Entschärft sofort die Mauer. Durch inneres lachen. Vernichtet die Mauer. Man bleibt nicht mehr an der physischen Mauer hängen. Es wird auf die geistige Mauer hingelenkt und diese zu überwinden, darauf kommt es ja wohl an".

[25] Em 2014, *Sweet Wall* foi replicado em quatro localidades diferentes em Espanha; a ideia da repetição de um evento performático era muito defendida por Kaprow (cf. Sweet Wall, n.d.).

SLICES THROUGH SPACE AND TIME IN BERLIN AND BEYOND:

POTSDAMER PLATZ 1975 – 1989

The name of the film will be: THE SKY OVER BERLIN
Because the sky is maybe the only thing
That unites these two cities
Wim Wenders

Imagem 1: Limpeza do Muro de Berlim pelas autoridades da RDA em Potsdamer Platz, às 3:45 da manhã, 15 de Julho de 1978, fotógrafo desconhecido, *copyright* Landesarchiv.

A década de 80 constituiu o período mais prolífico da *street art* no Muro de Berlim. Dois motivos contribuíram directamente para o desabrochar desta actividade: a implementação da terceira geração do Muro, por um lado, e a disseminação mundial do graffiti e de outras técnicas de *street art*, oriundas principalmente dos EUA, por outro lado.

A terceira geração de *die Mauer* trouxe sobretudo uma mudança nos dois muros na fronteira. Estes passaram a ser constituídos por segmentos pré-fabricados em forma de L, o que facilitava a sua colocação e tornava o seu derrubamento por veículos uma tarefa quase impossível (cf. Gründer, 2007). Os segmentos "Stützwandelement UL 12.41"[26] tinham uma altura de 3,60 metros, uma largura de 1,2 metros e 10 centímetros de espessura (cf. *ibidem*). Para além das suas dimensões, o topo do Muro passou a ser constituído por uma estrutura em tubo que impedia a ascensão de fugitivos (cf. *ibidem*). A estrutura passou a ser conhecida por "Grenzmauer 75", marcando a data a partir da qual os novos segmentos começaram a ser implementados (cf. *ibidem*).

Ironicamente, a superfície do *Grenzmauer 75* era tão lisa e uniforme quanto uma tela e cores e formas foram substituindo de forma gradual, mas persistente, o tom cinza da estrutura. Desta forma, o Muro de Berlim entrou num período paradoxal, em que a sua transgressão se expandiu no mesmo momento em que se tornava ainda mais impenetrável do que antes. É importante notar que o Muro reuniu desde sempre significados contraditórios: já em 1963, o Muro fora usado como o cenário para uma sessão fotográfica para a revista *Vogue* – a versão de Helmut Newton da espia Mata-Hari, numa espécie de paródia da Guerra Fria (cf. *ibidem*). Apesar da forte controvérsia e desaprovação geral da acção, a sessão fotográfica inaugurou o Muro de Berlim como objecto ornamental. Mais tarde, em 1979, o mesmo artista recorreria novamente ao Muro para uma sessão fotográfica de moda, desta vez em Brandenburger Tor. Contudo, estas ainda eram acções isoladas e em nada comparáveis à subsequente popularidade e atracção do Muro na década de 80.

Esta "Slice through Space and Time" focar-se-á nas transformações sofridas pela estrutura a partir da segunda metade da década de 70, compreendendo também a criativa década de 80, até 1989, vistas a partir de Potsdamer Platz. Segundo Brian Ladd na obra *Ghosts of Berlin*, no início do século XX "Potsdamer Platz came to symbolize above all the bustle, speed, and motion of the modern metropolis" (Ladd, 1998: 116). Na altura, esta zona central de Berlim era palco privilegiado da industrialização e do capitalismo, sendo freneticamente ocupada pelos transportes, acolhendo uma estação de comboios, a rede de

[26] A *Grenzmauer 75* contou também com outros segmentos ligeiramente distintos da "Stützwandelement UL 12.41" em dimensões e composição: "Stützwandelement QT 1.1", "Stützwandelement UL 12.11" e "Stützwandelement UL 12.42." (cf. Gründer, 2007, n.d.).

eléctricos e autocarros, e atraindo hotéis internacionais, restaurantes e todo o tipo de comércio e serviços. Potsdamer Platz era o coração de Berlim: "Potsdamer Platz was Berlin because Berlin was the city of bustle and speed" (*ibidem*: 117).

Transfigurada com a restruturação urbana de Hitler, Potsdamer Platz sofre ataques repetidos na Segunda Guerra Mundial, no fim da qual só restam ruínas. A praça é transformada numa gigantesca *Todesstreifen* com a edificação do Muro nos anos sessenta e tanto um lado como o outro da cidade destroem os edifícios severamente danificados, convertendo Potsdamer Platz numa área vazia, deserta e decadente (cf. *ibidem*). Potsdamer Platz era agora o núcleo de Berlim, pela sua desolação e destruição, representativa do estado do resto da cidade. Após a divisão da cidade, Potsdamer Platz continuou a expressar o *zeitgeist* de Berlim: "Potsdamer Platz thus embodied a Berlin state of mind in the 1960s, as it had half a century before" (*ibidem*: 118). Esta é a Potsadmer Platz representada no filme de Wim Wenders *Asas do Desejo* (1987), em que uma das personagens, Homero, o narrador, vagueia pela praça, em busca da Potsdamer Platz de outrora (imagem 2):

> If "Platz" means place, public space, commons, even square where people gather [...], Potsdamerplatz wasn't such a place. It wasn't a place, at all. Potsdamerplatz circa 1987 was a wasteland, a "zone of exception" extricated from the everyday circulation of life and the "no-man's land" between east and west Berlin in the partition of the city by the Four Powers after World War II […], an interdicted space devoid of human presence (Bordo, 2008: 91).

Imagem 2: A personagem Homer vagueia por Potsdamer Platz em *Wings of Desire* de Wim Wenders(cf. Wenders, 1987).

O contraste entre o que Potsadmer Platz havia sido, “the busiest intersection in Germany, or Europe, or the world” (Ladd, 1998: 120), e a *no man´s land* no que se transformou depois, atraiu um enorme fluxo de turistas que “marveled at the power of the Wall to turn a central place into a marginal one. Along the hundred miles of the Berlin Wall, nowhere was it more clearly revealed as a physical and symbolic barrier stemming the motion of modernity” (*ibidem*: 120).

Outro contraste estaria ainda por vir, um contraste no seio do próprio Muro de Berlim. Diferentemente da imagem 1 datada de 1978, a imagem 3 foi obtida na praça quase uma década depois, em Fevereiro 1986.

Imagem 3: Potsdamer Platz, Fevereiro de 1986, fotografia por Edmund Kasperski, *copyright* Landesarchiv.

Ambas as imagens são representativas da terceira geração do Muro em Potsadmer Platz e ambas se situam na fachada ocidental, portanto externa, de *die Mauer*. Contudo, enquanto a primeira fotografia mostra uma superfície cinzenta e praticamente vazia, a segunda exibe um muro plenamente preenchido por obras pintadas, nomeadamente por

Christopher Bouchet, um artista que colaborou com Thierry Noir na sua missão de colorir o Muro. Para além disso, enquanto a primeira imagem expõe actividades autoritárias de censura por parte do regime (em que se vêem pessoas a limpar a superfície), a segunda exibe o lado turístico do Muro de Berlim. Assim, e como sublinham as imagens 1 e 3, este capítulo em Potsdamer Platz foca-se em dois períodos distintos: a segunda metade dos anos setenta e a década de 80. O primeiro período, ao qual a imagem 1 se refere, abordará questões de ilegalidade e transgressão, enquanto o segundo período, representado pela imagem 3, centrar-se-á no significado contraditório da disseminação da *street art* no muro externo Berlim e da sua ausência no muro interno de *die Mauer*.

*

A partir de 1975, o Muro de Berlim entrou na sua terceira idade, que o transformou, graças ao conjunto de segmentos prefabricados, numa tela suave, uniforme, de tons claros e de dimensões incomparáveis (cf. Henke, 2011). *Die Mauer* passou a ser conhecido como *Grenzmauer 75*. Durante alguns anos após a sua inauguração da terceira geração em 1975, o Muro manteve o seu aspecto acinzentado e uniforme, com parcas intervenções. Porém, a situação em breve iria mudar. A obra de Jonathan Borofski, intitulada *Running Man* (1982) e realizada em Niederkirchnerstraße (imagem 4), é considerada o marco do início da era de ouro para a *street art* no Muro de Berlim (cf. Henke, 2011 & Gründer, 2007). O artista estava a então a participar numa exposição organizada pelo Martin-Gropius Bau, pertinentemente denominada "Zeitgeist". A obra de Borofski inaugurou uma abordagem mais artística à tela oferecida pelo Muro. Já em 1984, apenas dois anos depois da exposição, a superfície do Muro tinha mudado radicalmente, apresentando agora uma parafernália de desenhos e gatafunhos coloridos, uns mais elaborados do que outros, competindo pelo espaço, no meio de outras inscrições e reivindicações políticas (cf. Gründer, 2007). Muito rapidamente, a *street art* passou a representar o espírito da era para *die Mauer* nos anos 80, o seu *zeitgeist*.

Desde o início da sua existência, os guardas da fronteira tinham de registar e documentar qualquer provocação junto ao Muro, como graffitis ou outro tipo de intervenção de escrita ou pintura. Acções de limpeza na superfície de *die Mauer* eram uma prática comum e frequente. Contudo, a certa altura, na década de 80, à medida que as acções e práticas na estrutura se tornaram cada vez mais frequentes, as autoridades

concluíram que o branqueamento do Muro (como se pode observar na imagem 1) se tinha tornado obsoleto (cf. Henke, 2011). Acresce que, e segundo Lutz Henke, tendo em conta que estas práticas se foram tornando cada vez menos comprometidas politicamente, a tolerância das autoridades foi aumentando: "Uma das razões para a tolerância crescente em relação às práticas policromáticas poderá ter-se prendido com a ideia de que pinturas na 'barreira protectora anti-fascista' eram mais inócuas do que declarações anticomunistas"[27] (Henke, 2011: 322, tradução nossa).

Imagem 4: *The Running Man* em Niederkirchnerstraße, Outubro de 1984, fotografia por Ingeborg Lommatzsch, *copyright* Landesarchiv.

Keith Haring, Christophe Bouchet, Thierry Noir, entre outros artistas, empreenderam a missão de "vencer o Muro pintando o Muro"[28] (Henke, 2011: 324, tradução nossa). Devido à proibição expressa de pintar a estrutura, os artistas tinham de actuar rapidamente.

[27] No original: "Ein Grund für die weitgehende Duldung des polychromen Treibens dürfte gewesen sein, dass die Gemälde dem »Antifaschistischen Schutzwall« besser zu Gesicht standen als antikommunistische Parolen".
[28] No original: "Überwindung der Mauer durch Bemalung der Mauer".

Desta restrição deriva o manifesto *Fast Form Manifest* de Thierry Noir, cuja técnica possibilitava pintar tão rápida como eficientemente largas secções do Muro (cf. Gründer, 2007). Nomeadamente, toda a área em Bethaniendamm foi pintada segundo o método desenvolvido por Noir e o slogan "duas ideias, três cores, e a imagem está pronta"[29] (*ibidem*: 5, tradução nossa). Embora os artistas considerassem as suas obras subversivas e políticas [para Haring, o seu trabalho consistia em "an attempt to psychologically destroy the wall by painting it" (Haring *apud* Henke, 2001: 324], a comunicação social e a opinião pública divergiam. Um berlinense opinou: "This is Valium, there´s no provocation in it. In every third toilet in Kreuzberg you can see the same graffiti" (unknown *apud* Lutz: 324-325). No entanto, a declaração de Noir que a seguir transcrevemos refuta a ideia de que as intervenções artísticas no Muro fossem desprovidas de relevância: "[e]verything you do on the wall is immediately political. Even if you just piss on the wall, it is a political act" (Noir, n.d: n.p). Ao contrário de uma casa de banho pública ou de qualquer outro equipamento urbano, a superfície de *die Mauer* contaminava de simbolismo as inscrições. A *street art* no Muro distinguia-se sobretudo pela transgressão do espaço, mais do que pelo seu conteúdo.

Ricardo Campos defende que o graffiti comunica de diferentes formas[30]. Embora o graffiti tenha significado enquanto um texto constituído por signos (verbais ou pictóricos), ele comunica principalmente enquanto acção (cf. Campos, 2010). Desta forma, enquanto prática performativa, o graffiti "comunica, em primeiro lugar, através do acto. Um *graffiti* realizado na cidade expressa uma vontade de desobediência, de afronta ou, simplesmente, uma manifestação de existência" (*ibidem*, 2010: 85). Isto implica que, para além do conteúdo, a *street a*rt se define principalmente pelo seu valor performativo. É importante salientar que, no que respeita ao seu enquadramento legal, a *street art* é também considerada, antes de mais, como uma acção. Não interessa se a obra é um *tag*, um mural, um póster, um stencil ou um *slogan* político, e muito menos interessa o conteúdo que apresenta, a *street art* que carece de autorização é sempre ilegal. Analisaremos agora as implicações que a *street art* representa, tal como delineadas por Campos: em primeiro como **manifestação de existência** e, em segundo, enquanto **vontade de desobediência** e

[29] No original: " Zwei Ideen, drei Farben, fertig ist das Bild".
[30] Este autor foca-se no graffiti, mas assumiremos que o seu raciocínio se aplica à *street ar*t.

afronta. Enquanto a primeira se refere a questões de visibilidade dentro da cidade, a segunda destaca a ilegalidade da *street art* e o seu carácter transgressivo.

No que diz respeito à *street art* enquanto **manifestação de existência**, Campos defende que: "a acção do *writer* constitui uma voz fracturante que se insurge contra o anonimato urbano. [...] Ser-se nomeado, distinguido no meio da multidão anónima é a causa que move grande parte daqueles que fazem *graffiti*" (Campos, 2010: 84-85). A *street art* responde à exigência de "eu existo", à necessidade de ser reconhecido: "Visibility is presence; to exist is to be seen" (Irvine, 2012: 24). Por isso, a *street art* proporciona a qualquer um a oportunidade de marcar o seu nome no espaço público, geralmente colonizado pela crescente e omnipresente privatização e publicidade. Isto sugere que a *street art* pode ter a capacidade de subverter o anonimato urbano, mais agudo para os segmentos mais marginalizados da população, que vivem num regime de menor visibilidade: "graffiti and street art more generally, are rooted in efforts to re-appropriate public space by various subpopulations that feel alienated socially, politically, and economically" (Bush, 2013: 170). Não é por acaso que o graffiti se estabeleceu enquanto movimento artístico num contexto de decadência urbana ou que a *street art* é particularmente presente e forte nas periferias urbanas, habitadas por segmentos da população privados muitas vezes de voz no espaço público.

Paradoxalmente, se, por um lado, a *street art* pode constituir uma estratégia para reclamar identidade e dignidade, por outro lado, esta prática continua a desenvolver-se sob anonimato. Muitas vezes, as obras nas ruas são assinadas por pseudónimos, quando o são. Em muitos os casos, com ou sem assinatura, a identidade do autor não é clara. Segundo Alison Young: "Graffiti generally appears overnight while its author remains unseen. […] It is often said of street artworks that they simply 'appear' as if by magic in the night" (Young, 2014: 99, 135). Com efeito, as obras surgem durante a noite, misteriosamente, sem ninguém assistir à sua criação. Se as obras de *street art* são visíveis, os seus autores muitas vezes não o são, pelo menos de forma clara. Tudo isto contribui para a natureza misteriosa da *street art*. Quando não autorizada e clandestina, a *street art* é uma actividade ilegítima e realizada, como tal, fora do regime oficial. Esta falta de transparência é parcialmente responsável pela ansiedade social e a opinião pública negativa em relação à *street art* (cf. *ibidem*). Para Jean Baudrillard, o recurso a pseudónimos pelos *writers*

constitui uma estratégia de resistir ao sistema de poder, opondo-se-lhe através da sua própria lógica, através de uma maior indeterminação e uma espécie de anonimato tribal (cf. Baudrillard, 2005). Sobretudo, a ambiguidade da autoria põe em evidência questões de autonomia e autoridade no fenómeno da *street art*, como veremos mais à frente.

A imagem 1 representa actividades nocturnas no Muro de Berlim, tratando-se de uma fotografia bastante fora do comum. A imagem 1 foi tirada durante a **noite**. Esta é parte da razão pela qual esta fotografia foi seleccionada entre outras para representar este capítulo. O cenário nocturno da fotografia revela a natureza clandestina da *street art*. Era absolutamente proibido pintar o Muro. Segundo Thierry Noir, para pintar o Muro de Berlim, era necessário ter cuidado com os guardas da fronteira, para além de outras recomendações, como "not to paint alone, in isolated areas, or near the little doors of concrete integrated in the prefabricated segments" (Noir, n.d., n.p.). O regime ditatorial do SED justificava, por si só, a necessidade de ocultação. Contudo, e como argumentado por Brighenti, as actividades de *street art* são normalmente realizadas durante a noite, mesmo em regimes não repressivos, mesmo em democracia. Não é, por isso, de admirar que a prática de limpeza o Muro não acontecesse apenas sob ordens de Berlim Leste. As autoridades ocidentais foram também responsáveis por parte do apagamento de obras de *street art*. Com efeito, para além das autoridades do SED, alguns agentes de Berlim Ocidental encarregaram-se de limpar a superfície do Muro, escondendo referências embaraçosas, nomeadamente por ocasião da visita do presidente norte-americano Ronald Reagan em 1987 (cf, Ladd, 1998). Ainda assim, propomos distinguir as práticas de limpeza de *street art* num regime democrático e num regime ditatorial: no primeiro a *street art* questiona a jurisdição, no segundo esta prática ameaça o próprio regime.

Admitindo que a prática de limpeza pelas autoridades ocorre devido ao carácter ilegal da *street art* não espontânea e não-autorizada, torna-se importante questionar: em relação à **vontade de desobediência** e **afronta**, que lei é que a *street art* desafia na verdade?

Em termos legais, a *street art* carece de autorização e, por isso, situa-se fora das normas e convenções. A jurisdição sobre esta prática é variada[31], mas a *street art* é

[31] O enquadramento legal varia de país para país: por exemplo em Portugal, através da Lei 61/2013, a *street art* é ilegal, mas não criminalizada.

frequentemente considerada como uma ofensa à propriedade pública ou privada, como vandalismo ou ainda como comportamento anti-social (cf. Young, 2014). Ademais, a *street art*, ou pelo menos *street art* clandestina, carece de um autor, o que impede que a acção seja claramente imputável a um responsável (cf. *ibidem*). Segundo esta autora, a natureza clandestina e potencialmente anónima da *street art* contribui para a sua ilegalidade. Para esta autora, desde o século XV que o comissionamento (mecenato) criou uma tradição de contrato para a criação artística que, desde então, investe o artista com uma autorização temporária (cf. *ibidem*). Assim, quando não encomendada, a *street art* "is a text without authority or, indeed, an author. It may have a maker, but that is not the same, in law, as an author" (*ibidem*: 134, 135). E, ainda mais importante:

> Since all artworks owe their existence to the law (in which case it makes sense to claim that the law itself writes or paints all texts and images) it follows that graffiti and street art (being illicit or uncommissioned) cannot properly be said, in law, to be art at all – at best, it is 'not quite art'. It is a logical consequence of street art's lack of authorisation: an artwork that is not commissioned – not *author*-ised – is *not quite* an artwork (*ibidem*: 135).

A *street art*, enquanto acção espontânea, não só desafia as noções de autoria, como também os conceitos de "proprietário" e "propriedade". Em termos legais, o consentimento do proprietário legitima a obra da mesma maneira que o contrato de um projecto artístico comissionado legitima a obra (cf. *ibidem*). Assim sendo, a falta de consentimento de um proprietário invalida a obra e acarreta a criminalização da acção (cf. *ibidem*). O proprietário pode agir a título individual ou colectivo, a nível público ou privado. Para Alison Young, a produção de imagens não encomendadas no espaço urbano é enquadrada legalmente no âmbito da rejeição das premissas de propriedade e autorização.

Por este motivo, "*ressentiment* constructs the illicit artist as a figure who must be excluded from the community. The traces left behind by the artist – graffiti and other uncommissioned images – must therefore be eradicated" (*ibidem*: 101). Isto é precisamente o que é representado na imagem 1: a censura de imagens ou declarações indesejadas na superfície do Muro de Berlim durante a noite. É interessante notar que as actividades nocturnas são levadas a cabo pelas próprias autoridades. A legenda explicita que a fotografia foi tirada pelas 3h45 da manhã, devido à chegada do presidente Jimmy Carter a

Berlim[32]. Na imagem seguinte (imagem 5), é possível constatar os efeitos drásticos das acções das autoridades: a produção de uma superfície vazia, virgem, censurada e oficial do Muro, após o branqueamento de *street art* clandestina.

Imagem 5: Potsdamer Platz, 15 de Julho de 1978, fotografia por Engelbert Reineke, *copyright* Bundesarchiv.

Mas que tipo de ameaça é que estas práticas verdadeiramente constituem? O que receiam as autoridades? Porque se insiste em rotular a *street art* de vandalismo? Como Alison Young salienta: "Graffiti writers and street artists around the world have been arrested, fined, subjected to community-based orders, imprisoned, blamed for encouraging social decline, and variously defined as thrill-seekers, rebellious youths or disaffected trouble-maker" (*ibidem*: 99).

Convenientemente considerada como vandalismo, a *street art* espontânea e não comissionada carece de validade. A categoria "vandalismo" destitui-a de qualquer

[32] Na legenda da fotografia pode ler-se: "Berlin. Grenze nach Ost-Berlin; 3 UHR 45, DDR-Grenzorgane übersprühen Beschriftungen an die Mauer vom Potsdamer Platz von West-Berlin Seite aus, Anlaß: Besuch des Präsidenten der Vereinigten Staaten, Jimmy Carter, in West-Berlin" (Landesarchiv: n.d., n.p.).

conotação positiva. O termo foi pela primeira vez utilizado pelo bispo francês Henri Grégoire para se referir à destruição de obras de arte no seguimento da Revolução Francesa e consiste em "the behavior attributed originally to the Vandals, by the Romans, in respect of culture: ruthless destruction or spoiling of anything beautiful or venerable" (Laemmermann, 2012: 43). O termo remete então para actos de danificação da propriedade privada ou pública, em suma, a actos de destruição. Enquadrar a *street art* clandestina como vandalismo refuta qualquer possibilidade de conceber o espaço urbano de outra forma que não seja como propriedade, nega-nos alternativas. Poderemos nós encontrar significados alternativos à *street art* não comissionada?

O vandalismo pode fazer parte de intenções artísticas: considera-se que um dos primeiros actos de vandalismo artístico foi a demolição da coluna de Vendôme (um símbolo do império napoleónico), instigado pelo pintor Gustave Courbet no século XIX (cf. Laemmermann, 2012). Karl Laemmermann destaca que "[t]hough vandalism in itself is illegal, it is often also an integral part of modern popular culture" (*ibidem*: 45). No seguimento da Pop-Art, as práticas de *street art* dessacralizam a arte erudita, usando-a por vezes como material de inspiração, mas destituindo-as do seu valor estético, para além de ocuparem o circuito não institucional das ruas (cf. Irvine, 2012).

Apesar de ser normalmente percepcionado como crime e acção destrutiva, o vandalismo não é um fenómeno que se oponha necessariamente à arte:

> In the debates over graffiti's status as vandalism-versus-art, it is worth noting that vandalism and art are commonly defined as opposites (destruction versus creation), yet both can also be seen as different forms of transgression. While vandalism transgresses the law, art frames a range of discursive transgressions (Dovey, Wollan & Woodcock, 2012: 22).

Segundo esta perspectiva, o vandalismo e a arte nem sempre são opostos, pois podem ser representativos do mesmo processo: a **transgressão**, que significa a passagem de barreiras. A diferença entre vandalismo e arte consiste no objecto transgredido – leis e regras para o primeiro, e convenções e discursos para o segundo. Foi referido anteriormente que a *street art* carece de autorização, situando-se assim fora das normas e convenções. Defendemos, portanto, que o carácter de exterioridade ("outsidness") da *street art* é transgressiva. Assim, o conceito de transgressão pode ser útil para olhar a *street art*

de outra perspectiva, distinta do vandalismo, como o questionamento daquilo que é normativo, em vez de como mero acto de destruição.

A acção transgressiva, pressupondo a existência de fronteiras que são questionadas, testadas e ultrapassadas, pode ser conceptualizada em termos geográficos (cf. Cresswell, 1996). Segundo Tim Cresswell, "[t]here could be no moral geography without immoral geography" (*ibidem*: 49), sugerindo também a noção de geografia transgressiva. Em termos geográficos, o centro (o normativo, a ideologia dominante) está "in place", ou seja, no lugar. Em contraste, o periférico (o anormal, o resistente), está "out of place", ou seja, fora do lugar. As noções de "dentro" e "fora" contribuem para a construção da ideia de, respectivamente, um "nós" e um "eles" (cf. *ibidem*). Assim, aquilo que está fora do lugar ("out of place") está implicado com o estrangeiro, o desconhecido, o Outro. Como se desenrola a categorização "no lugar" e "fora do lugar"? Quais são as implicações de estar fora do lugar?

A transgressão pode, também ela, ser entendida como algo fora do lugar (cf. *ibidem*). Segundo Cresswell, um objecto ou uma acção é considerado fora do lugar quando é incompatível com o significado desse lugar – está então no **lugar errado**. Isto sugere que um objecto ou uma acção não é inerentemente transgressivo(a), pois tudo depende da sua localização, de saber se se encontra no lugar onde pertence ou não. Mary Douglas expõe esta ideia de forma muito clara: "Shoes are not dirty in themselves, but it is dirty to place them on the dining table; food is not dirty in itself, but it is dirty to leave cooking utensils in the bedroom" (Douglas, *apud* Cresswell, 1996: 31). Da mesma forma, a *street art* tende a ser considerada suja, imunda e sem valor quando se encontra nas ruas, mas valorizada enquanto arte quando é exibida em galerias ou museus. Ou, por outras palavras, a *street art* não institucional (espontânea, clandestina, não autorizada) está fora do lugar por oposição à *street art* dentro do circuito institucional. Cresswell atribui as seguintes qualidades ao graffiti não institucional: "fora" ("outside"), "temporário", "indómito", "não-artefacto", "grande", "ilegível", "não-mercadoria", "inesperado", enquanto descreve o graffiti institucional como "dentro" ("inside"), "permanente", "domesticado", "artefacto", "pequeno", "legível", "mercadoria", "esperado" (*ibidem*: 50), no que é uma clara oposição entre os dois. Torna-se então evidente que, para o autor, a *street art* nas ruas é transgressiva enquanto a *street art* em circuito institucional é potencialmente normativa.

Apesar de esta perspectiva dicotómica apresentar algumas limitações, não tendo em conta outros factores[33], ela sublinha, não obstante, que a *street art* não é inerentemente transgressiva, mas é qualificada segundo o lugar (físico ou simbólico) em que ela se situa.

A delineação geográfica do conceito de transgressão torna-se fundamental para reconhecer que a *street art* não tem um significado intrínseco, mas que este lhe é atribuído. Da mesma forma, Cresswell defende que o lugar é o reflexo de discursos de poder:

> The question then is not, "What does a place (New York) mean? Or "What is the meaning of a particular action (graffiti)? Rather the question becomes, "How do places (and actions in them) get the meaning they do? Who gets to say that certain meanings are appropriate? And, eventually, "Whose world is it?" (*ibidem*: 61).

Para o autor, "within transgression lie the seed of new spatial orderings" (*ibidem*: 166). Por exemplo, um acto transgressivo, quando persiste, pode causar a deslocação do significado do lugar. À medida que o lugar é modificado pela transgressão, ele pode transformar-se no lugar do Outro, imbuído pelo significado do Outro. Neste sentido, a *street art* como prática transgressiva tem a capacidade de atribuir significados alternativos aos lugares:

> Graffiti and street art problematise the very ideas of place and space. 'Place' is called into question; it cannot be taken for granted or taken as a given. The situational artwork thus helps us to see space and place as aspects of a dynamic process, produced through the intersecting activities of individuals and groups, some with more, and some with less, social capital (Young, 2014: 131).

Ao evidenciar as topografias de poder, a transgressão possibilita um questionamento dos discursos dominantes. A acção periférica, transgressiva e marginal dá visibilidade à dicotomia entre periferia e centro. Assim, este fenómeno "serves to foreground the mapping of ideology onto space and place, and thus the margins can tell us something about "normality" (Cresswell, 1996: 9). Enquanto transgressão, a *street art* tem, portanto, a possibilidade de revelar claramente geografias de poder e convenções normativas. É interessante notar que, à medida que se foi tornando mais prolífera, a *street art* no Muro de Berlim evidenciou uma característica sintomática do objecto enquanto propriedade de um regime ditatorial, como iremos desenvolver de seguida.

---

[33] Por exemplo, Peter Bengtsen menciona a importância da percepção da obra de *street art*: a obra pode nas ruas pode ser autorizada ou não autorizada, mas isso nem sempre é claro para o transeunte. A obra pode ser percepcionada de forma diferente do seu estatuto, o que afecta a sua fruição.

O Muro de Berlim, em todo o seu comprimento e mesmo no espaço entre as duas Berlim, encontra-se dentro do território da RDA, sendo, portanto, propriedade do SED: "Situada a poucos metros da fronteira, propriedade da RDA e dentro do seu território, fora da jurisdição ocidental, a estrutura [do Muro] convidava à intervenção. O convite foi aceite por muitos artistas, criativos e provocadores"[34] (Henke, 2011: 321, tradução nossa). Logo após a sua construção, a superfície do Muro evidenciou a existência de vozes marginais (marginais no sentido de fora do discurso normativo e repressivo do SED). Estas intervenções na superfície que eram, de início, raras e pouco numerosas tornaram-se ubíquas e omnipresentes na década de 80, aquando da terceira geração do Muro. A superfície de *die Mauer* tornou-se numa gigante tela urbana, mas apenas na fachada do muro ocidental, ou seja, no muro externo de *die Mauer*. As intervenções transgressivas, ao situarem-se num único lado, salientaram um contraste no seio do próprio objecto. Como explicar a ausência de *street art* num dos lados do Muro e a sua proliferação no outro?

No artigo "The Politics of Post-Conflict Space: the Mysterious Case of Missing Graffiti in 'Post-Troubles' Northern Ireland", Kenneth Bush discute as razões que justificam a ausência de graffiti na Irlanda do Norte em comparação com outras cidades europeias ou norte-americanas[35]. Apesar de a questão não ser exactamente a mesma que no caso do muro interno de Berlim Leste, onde a ausência de *street art* era absoluta, este artigo levanta questões importantes que se aplicam também ao Muro. Em primeiro lugar, Bush considera o graffiti como uma "spatialized form of political communication; the study of which offers a lens that can be used to examine competing authority structures within the contested, fluid, and volatile urban environments of both war zones, and non-war zone" (Bush, 2013: 168). De acordo com esta perspectiva, o graffiti e a *street art* são materialmente viabilizados no espaço público, e a análise da comunicação e espacialização destas práticas urbanas tem a capacidade de evidenciar geografias de poder.

Em segundo lugar, o autor aborda a questão da **ausência**, ou seja, as razões subjacentes a algo que não está presente. Apesar de ser possível encontrar alguns exemplos de graffiti na Irlanda do Norte, Bush argumenta que nenhum é complexo nem elaborado,

[34] No original: "Einige Meter von der Staatsgrenze zurückgesetzt, auf dem Territorium der DDR platziert und deren Eigentum, lag der Bau außerhalb der Zuständigkeit der Westbehörden und lud zur individuellen Gestaltung ein. Dieser Einladung folgten Künstler, Kreative und Provokateure zuhauf".
[35] O raciocínio de Kenneth Bush desenvolve-se a partir do termo "graffiti", mas consideramos que se aplica também à *street art*, tal como a concebemos (*vide* introdução).

sendo apenas constituídos por gatafunhos e *tags* casuais. Assim, o autor constata a "falta de alguma coisa", neste caso, a falta de graffiti artístico. Verifica-se uma ausência, tal como no caso da fachada leste do Muro de Berlim. Bush defende que "such absences are created or sustained by: (1) the presence of structures and processes which inhibit the manifestation of the phenomenon of interest; and (2) the absence of other factors which might precipitate its manifestation" (*ibidem*: 169).

Tal como a perspectiva geográfica da transgressão sugere, a periferia tem a capacidade de evidenciar estruturas sociais de poder. A ausência de tentativas de apropriação do espaço público aponta para duas possibilidades: ou não existe o impulso para a intervenção ou esta é reprimida por algo exterior (cf. *ibidem*). Assim sendo, a ausência tem um significado próprio, é sintomática. Segundo Bush, sendo a *street art* uma intervenção no espaço público, ela representa uma forma de diagnóstico do nível de debate que nele existe. Assim, a ausência de *street art* aponta para uma falta de debate no espaço público, causada pela falta de vontade de participar ou pela sua repressão:

> Through this geopolitical analysis, graffiti may be interpreted as a measure of the level of resistance to a particular political dispensation. Conversely, the absence of graffiti may be interpreted as an inability, or unwillingness, to resist the dominant political dispensation (*ibidem*: 169-170).

Segundo esta ideia da *street art* enquanto meio de diagnóstico, é possível então concluir que a ausência de *street art* no muro interno do Muro de Berlim é sintomática da ausência de debate no território da RDA – tal como acontece no caso contemporâneo da Irlanda do Norte. Citando um artista de *street art* da Irlanda do Norte, Kenneth Bush revela o clima de repressão: "In other contexts like Glasgow or Dundee, you can always try to run away from the police. But here, if you do that, you could get shot (anónimo, *apud ibidem*: 180-181). A ameaça é, aqui, real e ecoa com a situação vivida no Muro de Berlim, onde os guardas tinham ordens de atirar para matar (cf. Bainbridge, 1962). Apesar de estas ordens se aplicarem normalmente a tentativas de fuga e não à prática de *street art*, certo é que *die Mauer* apresentava uma ameaça real e mortal.

Perante a ausência de *street art* na fachada leste sintomática da falta de debate, perguntamos: esta deve-se à falta de vontade de participar ou à impossibilidade de o fazer? A grande diferença entre o muro externo e o muro interno de *die Mauer* assenta em questões de acesso. Em Berlim Leste, a população não tinha acesso à estrutura, já que era

expressamente proibido aproximar-se ou até tirar-lhe fotografias, em contraste com Berlim Ocidental, onde a população vivia sob outro regime. Tal como Henri Lefebvre sugere: "L´interdiction de séjourner et de se rassembler dans la rue est la première que prend le pouvoir, en cas de menace" (Lefebvre, 2003: 20).

A proibição ao acesso ao Muro de Berlim representa o constrangimento do movimentação no espaço público, o que implica, de certo modo, a negação do próprio conceito de espaço público: "It is not the absence of access to public space that inhibits graffiti, it is the absence of public space in Northern Ireland" (Bush, 2013: 181). O espaço público não é uma mera entidade física. Conceptualizado por Doreen Massey e Gillian Rose, o espaço público representa um compromisso de partilha e de envolvimento com diferenças sociais e conflito: "[p]ublic spaces, then, do not simply exist. Their existence depends, instead, on what happens in them, what kinds of interactions take place to create them" (Massey & Rose, 2003: 6). O espaço público não pode ser tomado por garantido já que está em constante definição, através de acções, ocupações e negociações. Um espaço público saudável é povoado por debate e conflito: "where public space is contested, there is sufficient openness or fluidity to allow opposing positions the access required to make their point" (*ibidem*). Desta forma, é possível inferir que no território da RDA, para além de questões de acesso em que a fronteira dificilmente era alcançada, não havia qualquer possibilidade de contestação já que o próprio espaço público assim definido fora suprimido.

Na mesma linha de pensamento de Bush, que defende que o graffiti deve ser "interpreted as a measure of the level of resistance to a particular political dispensation" (Bush, 2013: 169), Lennon defende que a *street art* "forms a fluid geography of resistance during transformative times" (Lennon, 2014: 244). Esta forma de resistência localiza-se materialmente no espaço e no tempo (cf. *ibidem*). Assim, a resistência ao Muro de Berlim localizou-se onde ela era possível, na parte ocidental, onde se desenvolveu e espalhou: "The entire West Berlin side of the Wall, actually within East Berlin territory but effectively free of anyone's political control, served as an all-purpose bulletin board as well as an experimental studio for art with political overtones" (Ladd, 1998: 26).

Apesar de termos destacado a *street art* como prática transgressiva, ela não é necessariamente sempre resistente nem contestatária. Qual é a diferença entre estes

termos? Tim Cresswell diferencia estes conceitos através da noção de intenção com que a acção é realizada. Segundo este autor, a resistência intenta sempre a contestação, já que a transgressão consiste apenas em testar barreiras. Desta forma, a resistência seria uma transgressão direccionada com um objectivo de contestação: "Intentional transgression is a form of resistance that creates a response from the establishment – an act that draws the line on a battlefield and defines the terrain on which contestation occurs." (Cresswell, 1996: 23). Todavia, a intenção é sempre uma noção problemática, que se relaciona com a ética mas que pode ser difícil de apurar. Nem sempre conhecemos as intenções do sujeito, o que torna difícil avaliar quando é a transgressão resistência ou quando não é. Para além desta dificuldade, a resistência poderá não ser necessariamente transgressiva, podendo actuar dentro dos limites do sistema, ou seja, mantendo-se "dentro do lugar". A transgressão é, pois, o conceito mais fácil de identificar, já que tem por objectivo a visibilidade, ao atravessar, questionar e dilatar fronteiras.

Em Bernauer Straße 1961-1975, é fácil identificar as reivindicações políticas como acções simultaneamente de transgressão e resistência. Estas palavras de ordem eram transgressivas porque ilegais e eram resistentes, já que contestavam claramente no seu enunciado a existência do Muro. No entanto, com a entrada na terceira geração, algo mudou no Muro de Berlim: "para além de *slogans* políticos, o Muro estava agora quase completamente coberto com gatafunhos. Expressões incompletas coexistiam com símbolos – sobretudo anarquia, paz, setas apontando para cima ou para baixo, relâmpagos, etc"[36] (Gründer, 2007: 31, tradução nossa). Segundo Lutz Henke, o Grenzmauer 75 acolheu uma enorme diversidade de acções e obras, cuja motivação política e artística foi, em retrospectiva, sobrestimada: "A aparente resistência criativa era sobretudo uma actividade recreativa à sombra do Muro, da mesma forma que outros berlinenses o usavam para jogar ténis ou tomar tranquilamente banhos de sol"[37] (Henke, 2011: 328, tradução nossa). *Die Mauer* deixou, pois, de ser uma superfície exclusivamente de resistência e passou a ser um lugar de pura transgressão. Defendemos, portanto, que, embora **alguma** *street art* no Muro

[36] No original: "Neben den politischen Parolen wurde die Mauer nahezu lückenlos von Kritzeleien überzögen. Unvollständige Wortfetzen koexistieren neben Symbolen – meist ANARCHIE, PEACE, auf- und abwärts weisende Pfeile, Blitze usw".

[37] No original: "Der scheinbare kreative Widerstand war vor allem eine Freizeitbeschäftigung im Schatten der mauer, so wie andere Berliner sie als Naherholungsgebiet nutzten, um Tischtennis zu spielen oder ungestört ein Sonnenbad zu nehmen".

de Berlim fosse expressão de resistência e contestação, ao contribuir directamente para o debate público, **toda** a *street art* no Muro era transgressiva, porque ilegal e não autorizada.

É importante salientar que, embora a transgressão nem sempre se qualifique como resistência, ela apresenta sempre a possibilidade de disrupção do normativo e do questionamento de fronteiras. A *street art* não institucional tem um enorme potencial, já que ocupa um lugar que não lhe é automaticamente atribuído. Assim, ela está num lugar que não devia, questionando a experiência normativa do urbano: "any unsanctioned artwork has the potential to pull us out of our routines and increase the awareness of our surroundings" (Bengtsen, 2013: 76).

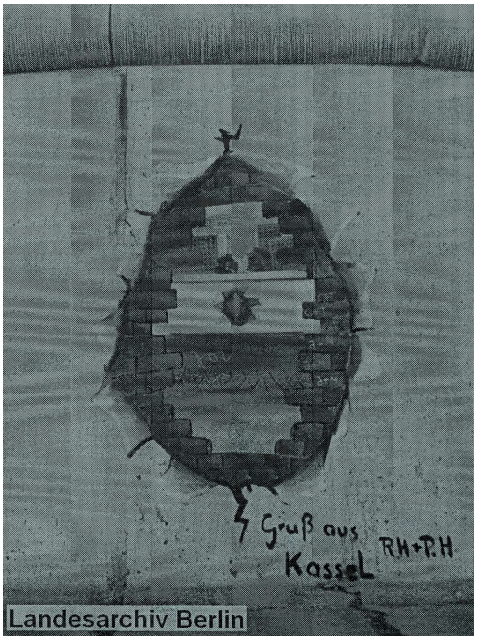
A *street art* no Muro de Berlim contribuiu para torná-lo mais visível e, por isso, funcionou como um mecanismo de consciencialização, contrariando os esforços das autoridades de ambos os lados para ignorar o objecto (cf. Ladd, 1998). É de notar que as intervenções no Muro proliferaram de forma criativa e nem sempre dependentes de tintas ou *sprays*. Algumas usaram materiais pouco convencionais como pedaços de espelhos ou até mesmo um urinol (este último da autoria de Christophe Bouchet). O conteúdo de algumas obras era também significativo:

> [T]he attempt to disrupt the solidity and continuity of the Wall by suggesting the existence of openings in it or the process of breaking through it. Many artists painted climbing or jumping figures; others employed trompe l'oeil. The effect of this graffiti was to call attention to the injustice, anomaly, or artificiality of the barrier (*ibidem*: 27).

As estratégias referidas por Brian Ladd são visíveis na imagem 6 (*trompe l´oeil*) e na imagem 7 (*breaking-through*). Inegavelmente ubíqua nos anos 80, a *street art* modificou o significado do Muro de Berlim, através de um processo transgressivo:

> At the beginning of the eighties, on the wall of the fourth generation, the people wrote their names, then words or phrases, mostly political slogans, then came the paintings. At historical places such as Potsdamerplatz, Checkpoint Charlie, Brandenburger Tor, and in Kreuzberg, those graffiti changed the Berlin wall into a tourist attraction (Noir, n.d.: n.p.).

À medida que a *street art* se tornou uma presença permanente na parte ocidental do Muro de Berlim, terá ela perdido a sua capacidade para questionar a fronteira? Tal como Cresswell aponta, "**[c]onstant transgression is permanent chaos**" (Cresswell, 1996: 166, ênfase a negrito nosso). A imagem 3 representa o fluxo turístico atraído pelo Muro e o cenário típico da fotografia de grupo sorridente junto de um monumento. Terá havido uma



perversão do que durante a primeira e segunda geração do Muro fora resistência? Terá o sentido do objecto mudado radicalmente à medida que as acções transgressivas se tornaram permanentes? Apesar de o objecto ter mantido a sua capacidade para matar, e da parte leste ter mantido a sua superfície virgem e hegemónica, algo mudou efectivamente: "The Western wall of the death strip thus became a showcase of spontaneity and a tourist attraction. The sharp contrast with the purposes of the Wall's builders became part of the Wall's fascination and meaning" (Ladd, 1998: 26).

Imagem 6: Exemplo do efeito *trompe-l´oeil* num graffiti no Muro, fotografia por Harald Stein, 13 de Novembro de 1983, *copyright* Landesarchiv.

Imagem 7: Exemplo do efeito *break-through* num graffiti no Muro, Zimmerstraße, fotografia por Wolfgang Albrecht, Novembro de 1983, *copyright* Landesarchiv.

*

Tal como descrito neste capítulo, na década de 80, o Muro de Berlim tornou-se um lugar privilegiado e acessível para todo o tipo de acções transgressivas. Consequentemente, as práticas de resistência desenvolveram-se e ramificaram numa múltipla e infinita constelação. Não obstante, duas acções merecem um olhar mais atento, devido ao carácter espectacular (num sentido perfomático) que apresentam: Die Berliner Summer Night Dream (1984) *e* Weiper Strich (1986).

Die Berliner Summer Night Dream *(imagem 8) consistiu numa série de acções junto ao Muro de Berlim envolvendo experimentações com fogo.*

Imagem 8: Die Berliner Summer Night Dream *de Kain Karawahn,* copyright *n.b.k.*

O autor, Kain Karawahn, "experienciou o Muro não só como fronteira; atrás dele havia um abrigo largo e funcionava adicionalmente como uma vedação e uma firewall*"*[38] *(Gründer, 2007: 49, tradução nossa). Neste sentido, Karawahn decidiu trabalhar o conceito de* firewall*, ou seja, testar literalmente* die Mauer *com gasolina em diferentes*

[38] No original: "erlebte die Mauer nicht nur las ein Grenze; hinter ihr lag ein breiter Schutzraum und sie selbst funktionierte zusätzlich noch als Sichtblende und Brandmauer".

experimentações. A primeira aconteceu na intersecção Lenné-Dreieck (perto de Potsdamer Platz). Como a área junto ao Muro estava pavimentada, não apresentava perigo. A segunda ocorreu em Kreuzberg, junto ao canal e em frente ao graffiti "750 Jahre Berlin sind genug" (750 anos de Berlim são suficientes) (cf. ibidem*). O artista desenvolveu outras performances, desenhando no Muro com fogo, que documentou com fotografias e vídeo) (cf.* ibidem*). A acção apresentava uma experiência estética no espaço público. Por outro lado, ela também questionava o Muro na sua função, atribuindo-lhe ironicamente um propósito completamente distinto daquele para que fora construído: ser uma protecção (*firewall*). Finalmente, é inevitável perguntar se o uso do material inflamável não teria também outras conotações, e se incendiar de forma simbólica o objecto não apelaria também à sua destruição, para além de questionamento?*

Weiper Strich *foi uma acção planeada por cinco dissidentes de Berlim Leste e consistiu em riscar a superfície do Muro com uma linha branca (cf. Henke, 2011). Foi pensada para ser uma* performance *duracional de 5 dias, mas ao segundo foi violentamente interrompida pela detenção de Wolfram Hasch, que foi encarcerado, apesar de os elementos terem usado máscaras para não serem identificados (cf.* ibidem*). A linha branca não comentava apenas a existência de* die Mauer*, também contestava a passividade do lado ocidental perante a fronteira (cf* ibidem*). A linha atravessou inúmeras obras, inclusive de Keith Haring (visível na imagem 9). Se as obras de* street art *no Muro eram transgressivas, o que dizer de uma acção que as questiona e "vandaliza"? Poderemos estar perante um processo de "transgressão da transgressão"? Será uma tentativa de relocalizar a reflexão, resistência e transgressão do Muro?*

Ambas as acções caracterizaram-se por uma abordagem radical e performativa, aproximando-se da perspectiva da performance *artística de Elin Diamond:*

> *In our simplest references, and in the blink of an eye, performance is always a doing and a thing done. On the one hand, performance describes certain embodied acts, in specific sites, witnessed by others (and/or the watching self). On the other hand, it is the thing done, the completed event framed in time and space and remembered, misremembered, interpreted, and passionately revisited across a pre-existing discursive field (Diamond, 2002: 66).*

Assim, a acção performática não se esgota depois de ser realizada, ela perpetua-se no tempo quando é lembrada, discutida e inserida discursivamente. Neste projecto, as

acções Die Berliner Summer Night Dream *e* Weiper Strich *não se limitam a actuar junto à superfície do Muro; elas actuam também fora dela, comentando o Muro de um ponto de vista exterior. Acrescentando um novo ponto de vista na altura em que foram realizadas, mantêm-se hoje incontornáveis na nossa discussão.*

Imagem 9: A intervenção Weiper Strich, copyright *Szpilman Society*.

SLICES THROUGH SPACE AND TIME IN BERLIN AND BEYOND:

BRANDENBURGER TOR 1989 – 1991

Reading and rewriting the city has been globalized

Martin Irvine

Imagem 1: Queda do Muro: multidão de Berlim Leste e Berlim Ocidental em Brandenburger Tor na noite de 9 de Novembro de 1989, fotografia por Norbert Michalke, *copyright* Ullstein Bild.

Brandenburger Tor (ou a Porta de Brandenburgo) pertencia, originalmente, a um muro do século XVIII construído pelo rei Frederico Guilherme II, cujo objectivo se aproxima curiosamente do do Muro de Berlim: a dissuasão forçada da deserção de soldados (cf. Ladd, 1998). Apesar de ter sido inicialmente construído para desempenhar funções de posto de controlo, fora da esfera decorativa ou monumental, a história fez de Brandenburger Tor um forte símbolo da cidade de Berlim: "The Brandenburg Gate, with its quadriga, has long been Berlin´s most famous symbol, rivalled only by the most

ephemeral Wall" (*ibidem*: 74). Com efeito, o percurso da Porta de Brandenburgo e, mais concretamente, da "quadriga" que repousa sobre o arco vigiando a cidade é tão representativo da cidade de Berlim como o próprio *die Mauer*.

No topo de Brandenburger Tor desde 1793, a "quadriga" era originalmente constituída por uma deusa comandando uma biga de quatro cavalos a galope. Depois da derrota de Napoleão no século XIX, a "quadriga", cobiçada e saqueada pelas tropas do imperador francês, é devolvida à cidade, adquirindo dois novos elementos – uma vitoriosa águia da Prússia e a cruz de ferro (cf. *ibidem*). Durante os bombardeamentos da Segunda Guerra Mundial, a "quadriga" é seriamente danificada (imagem 2), sendo posteriormente restaurada através pelo esforço conjunto de Berlim Ocidental e Berlim Leste. Contudo, e encontrando-se Brandenburger Tor dentro do território da RDA, onde a águia prussiana e a cruz de ferro eram considerados elementos "fascistas", estes são retirados da "quadriga" antes de esta voltar a contemplar a parte leste da cidade (cf. *ibidem*).

Imagem 2: Soldados soviéticos empunham a bandeira vermelha no topo do portão de Brandenburgo, Maio de 1945, fotografia por Yevgeny Khaldei, *copyright* Ullstein Bild.

Entretanto, na década de 80, o regime do SED dava sinais crescentes de fragmentação (cf. Major, 2010) que culminariam inexoravelmente na queda de *die Mauer* a 9 de Novembro de 1989. Mais tarde, no dia 22 de Dezembro, a Brandenburger Tor é inaugurada como ponto de passagem, numa cerimónia liderada pelo chanceler e

testemunhada por uma multidão (cf. Götz, 1990). Recém-baptizada como símbolo de unidade, Brandenburger Tor é o local de eleição nas festividades da Passagem de Ano de 1989-1990, durante as quais a "quadriga" sofre extensos danos, tendo de ser submetida a nova restauração (cf. Ladd, 1998). Depois de muita controvérsia relativa aos símbolos da "quadriga", a águia prussiana e a cruz de ferro são reintegradas no conjunto (cf. *ibidem*). A instalação da "quadriga" reabilitada efectua-se a 6 de Agosto 1991, a tempo de honrar o 200.º aniversário da porta (cf. *ibidem*).

Segundo Brian Ladd, "[t]he much-restored but never removed Brandenburg Gate, with its thrice-removed and twice-reconstructed quadriga, is as authentic a symbol as Berlin can offer" (Ladd, 1998: 81). Com efeito, tal como a "quadriga" se revelou uma testemunha participante nas transformações da cidade, também o conceito de "transição" constituirá o cerne desta "Slice through Space and Time", de 1989 a 1991, ou seja, desde a queda do Muro até à Alemanha reunificada e ao desaparecimento de *die Mauer*. Num momento em que a atenção internacional se concentra na cidade de Berlim, veremos como a *street art* fará também ela parte de um fenómeno mediático e globalizado, numa tendência cada vez mais intrínseca a este movimento artístico. E tal como a "quadriga" de Brandenburger Tor foi sofrendo diferentes modificações, também indagaremos de que forma as mudanças neste período afectarão outros objectos, concretamente a *street art* presente na superfície de *die Mauer*. Materialmente contingente à estrutura que contesta, a *street art* a que este capítulo se refere veiculará questões de ordem da valorização e desvalorização de capital, num movimento duplo inerente à remoção do Muro. Por fim, será pertinente questionar de que forma práticas artísticas de resistência se podem manifestar num período fluido e em transformação.

*

Em 1989, no ano do 40.º aniversário do regime do SED, o sistema comunista da Europa do Leste entrou em colapso. Vários eventos acumularam-se de forma progressiva e asseguraram a queda do regime do SED no território da RDA. A 27 de Junho 1989, "[i]n a symbolic act, Hungarian Foreign Minister Gyula Horn and his Austrian counterpart Alois Mock cut open a section of the barbed-wire border fence" (Götz, 1990: 44), e as fronteiras fora de Berlim tornaram-se permeáveis. No final do mês de Setembro, mais de 25.000 cidadãos da RDA tinham conseguido escapar através da Hungria (cf. *ibidem*).

Ondas de protesto acumularam-se e assolaram o regime e, a 18 de Outubro 1989, o líder do partido SED Erich Honecker apresentou a sua demissão, alegadamente por motivos de saúde, tendo-se-lhe seguido o resto do governo da RDA na noite de 7 de Novembro (cf. *ibidem)*. A 9 de Novembro, Günther Schabowski, membro do *Politbureau* do SED, anuncia inesperadamente e acidentalmente que todos os cidadãos têm autorização para viajar sem restrições (cf. Schürer, Keune & Jenkins, 1996). Apesar da ambiguidade da declaração, grande parte da população de Berlim Leste interpreta-a como a queda metafórica do Muro e, perante uma manifestação maciça, são dadas ordens para os guardas deixarem a população passar (cf. *ibidem*).

A partir de 1961, depois da sua desactivação com a construção do Muro de Berlim, a porta de Brandenburgo não tivera utilização, tendo adquirido um simbolismo doloroso, pois abria-se para um ponto sem saída: o Muro. Mas desde os eventos no fim do ano 1989, a Brandenburger Tor é eleita o lugar privilegiado para as manifestações de alegria e para a extensa cobertura mediática local e internacional (imagem 3): "it may have been the foreign media from the West that made the gate the preeminent symbol of the less telegenic Berlin Wall. During the days after November 9, 1989, the TV networks made the Brandenburg Gate the backdrop for their cameras" (Ladd, 1998: 78-79). Para além da presença carismática e colossal do monumento, esta área era a única secção de *die Mauer* constituída por um topo semicircular suficientemente largo para receber um grande número de pessoas (cf. *ibidem*).

Imagem 3: Cobertura mediática em Brandenburger Tor a 10 de Novembro de 1989, *copyright* Ullstein Bild.

Imagens da queda do Muro, globalmente transmitidas, difundiam cenas de alegria, mostrando pela primeira vez, desde a sua edificação, o Muro como símbolo de unidade e não de divisão (cf. Saunders, 2009). A multidão eufórica em Brandenburger Tor foi imortalizada em emissões televisivas e inúmeros jornais, nomeadamente na primeira página da imprensa internacional (imagem 4), que correram assim o mundo. Estas imagens tornaram-se ***travelling images*** – uma expressão utilizada por Mona Abazza para se referir ao impacto viral das imagens em movimento da Primavera Árabe. É sem dúvida uma expressão apropriada ao momento da queda do Muro, em que as imagens foram difundidas de tal forma que se incrustaram numa espécie de memória colectiva global. Inúmeras cenas de festividade, aglomerações em massa e manifestações em *die Mauer* atravessaram as fronteiras e viajaram pelo mundo, e muitas tornaram-se icónicas. Na maior parte destas *travelling images*, a *street art*, em conjunto com todos os gatafunhos e inscrições, estava em destaque, comprovando a identidade do objecto. Todavia, as imagens televisivas e fotográficas difundiam a *street art* não só porque esta era inevitável, fazendo parte da superfície do Muro, mas sobretudo porque se tinha tornado desejável. Depois da queda, as práticas de escrita e pintura no Muro tornaram-se um exercício de liberdade, especialmente na fachada leste do Muro e nas superfícies internas de cada muro (que davam para a *Todesstreifen*). Estas superfícies que tinham sido anteriormente negadas à população estavam pela primeira vez acessíveis e forneciam uma tela branca e convidativa.

"All the News That's Fit to Print"

The New York Times

Late Edition

VOL. CXXXIX ... No. 48,059 NEW YORK, FRIDAY, NOVEMBER 10, 1989 40 CENTS

EAST GERMANY OPENS FRONTIER TO THE WEST FOR EMIGRATION OR VISITS; THOUSANDS CROSS

DENG IS RESIGNING LAST FORMAL POST WITH CHINA PARTY

Senior Leader Is Replaced on Military Commission, but He Still Holds Power

By NICHOLAS D. KRISTOF

A JUBILANT HORDE

Berlin Wall Is Rushed by Easterners as Travel Limits Are Lifted

By SERGE SCHMEMANN

East Berliners dancing atop the Berlin wall near the Brandenburg Gate after East Germany announced the opening of its borders.

Imagem 4: Notícia da queda do Muro de Berlim na primeira página do jornal The New York Times (cf. The New York Time, n.d.)

Assim sendo, a *street art* não desapareceu com a queda do Muro. Pelo contrário, esta prática desenvolveu-se, sendo "pela primeira vez completamente alemã. O acesso ao interior do Muro com a queda da Cortina de Ferro marcou o fim da exclusividade e monopólio das intervenções artísticas na fachada ocidental"[39] (Henke, 2011: 319, tradução nossa). No que diz respeito a estas superfícies anteriormente virgens, Cresswell afirma:

> [G]raffiti, in this case, represents **desired disorder** – disorder in a context that we are used to thinking of as overly authoritarian and orderly. In this context graffiti is associated with freedom and democracy – the Westernization of Eastern Europe and, inevitably, the end of Communism" (Cresswell, 1996: 45-46, ênfase a negrito nosso).

A escrita e acções similares no Muro atestavam um novo gosto pela liberdade de expressão que interessava mediatizar como simbolismo e comprovativo dos eventos. Podemos argumentar que o fenómeno destas *travelling images* de *street art* no Muro anteciparam de certa forma a estreita relação entre esta prática e a disseminação mediática. Apesar de ser materialmente contingente, dependendo de uma superfície para existir, a *street art* tem tido a capacidade de participar na rede dos *media*, e de assim se disseminar, especialmente com o desenvolvimento da internet:

> Though closely tied to locations and the temporal performative act, the practices of street art as well as the works themselves vacillate between the specific materiality of urban space, street locations, local contexts, and the exhibition, distribution, and communication platform of the Internet and Web. Street artists since around 2000 continually code-switch back and forth between the city as a material structure and the "city of bits," the city as information node, the virtual "space of flows," networked and renderable in multiple digital visualizations (Irvine, 2012: 10).

Assim, o aspecto performativo da *street art* não se esgota no acto físico da escrita, da pintura, do desenho, do *stencilling*, etc, num determinado objecto, já que é também realizado através da captação digital ou analógica, fotográfica ou em imagens em movimento, e posterior divulgação (cf. *ibidem*). Os artistas de *street art* têm desenvolvido a prática de documentar e divulgar as suas obras através da Web, o que lhes permite transcender a localidade e, sobretudo, formar comunidades dentro da cidade digital. Contudo, para Anna Waclawek, quando a obra de *street art* se torna massivamente acessível através da internet, ela torna-se também distante do observador, "blurring the line between event and account, between object and experience" (Waclawek, 2011: 179).

---

[39] No original: "sie wurde zunächst einmal gesamtdeutsch. Die exklusive Phase und Monopolstellung künstlerischer Interventionen aus westlicher Richtung war beendet, als nach dem fall des Eisernen Vorhangs auch seine »Rückseite« zugänglich wurde".

Se, por um lado, é verdade que a singularidade da experiência da obra de *street art* deriva do seu elemento de surpresa, desfrutada de forma inesperada na ruas (Waclawek, 2011 & cf. Bengtsen, 2013), o que não passível de ser reproduzido digitalmente, por outro lado a *street art* encontrou uma segunda casa no meio digital. À medida que as máquina fotográficas e outros equipamentos se tornaram acessíveis e fáceis de transportar, as obras de *street art* não só foram facilmente divulgadas, como também ganharam uma *afterlife*, que se contrapõe à sua efemeridade: "Street art as a global movement has grown unconstrained through Web image-sharing and multiple ways of capturing and archiving ephemeral art" (cf. Irvine, 2012). Com efeito, as ferramentas digitais constituem, a par de uma plataforma de distribuição e divulgação, uma possibilidade de arquivo, tanto mais pertinente num movimento artístico que se baseia na temporalidade. No caso do Muro de Berlim, se não fosse a captação de fotografias e imagens em movimento, que se saberia da *street art* daquele tempo? O que resta desta prática, agora que o objecto praticamente já não existe?

Se, tal como argumenta Tim Cresswell, a *street art* do Muro de Berlim se tornou desejável depois de 9 de Novembro 1989, e se foi a partir dessa data globalmente difundida através dos jornais e das reportagens televisivas, é preciso notar que hoje em dia o movimento da *street art* se tornou ainda mais globalizado. Os artistas de *street art* tomam partido de espaços negligenciados e intersticiais da cidade, reflectindo discursos alternativos e resistindo ao fenómeno homogeneizante da globalização, ao mesmo tempo que trabalham transversalmente no maior número de locais possíveis, disseminando as suas obras pela Web o máximo possível, e, assim, tornando a sua prática global:

> Nomadic street artists are now imagining the global city as a distributed surface on which to mark and inscribe visual interventions that function both locally and globally. The act and gesture performed in one location can now be viewed from any other city location, and documented, archived, compared, imitated, remixed, with any kind of dialogic response. Banksy's stencil works have appeared on Palestinian border walls as well as on the walls and buildings of most major cities, instantly viewable through a Google image search. Reading and rewriting the city has been globalized; the post-Internet generations of artists navigate material and digital cities in an experiential continuum. The art of the extramural world has reconceived both material and conceptual walls and spaces: the extramural has become post-mural (Irvine, 2012: 19).

Esta qualidade de uma prática realizada localmente, mas com impacto global, é sublinhada durante períodos de agitação, tal como a queda do Muro de Berlim, a

Primavera árabe ou os protestos do movimento Occupy. Nestes contextos, a atenção mediática das acções reforça o impacto transversal da *street art*, por um lado, enquanto há um maior compromisso e a necessidade de participação local e de comentário dos eventos da cidade, por outro lado:

> The walls speak and enter into a collective conversation expressing plural identities and revolutionary desires of the people inhabiting the streets. This conversation - partially overheard, sometimes (mis)translated, often contradictorily interpreted – is joined by people from all areas of the world (Lennon, 2014: 245-246).

Não se restringindo a muros e paredes físicas, a comunicação proporcionada pela *street art* tem sido usada em conjunto com outras acções performativas no espaço público, como protestos e manifestações. No artigo "Assembling a Revolution: Graffiti, Cairo and the Arab Spring", John Lennon relaciona a ocupação pelos corpos dos manifestantes com a ocupação da superfície dos muros por graffiti, sugerindo que that "[b]oth occupying streets and writing on walls are cultural forms of production as a means of resistance that are materially located in a specific time and place. The graffiti, like the bodies, were interjections into everyday life that insisted on being read" (Lennon, 2014: 244). Por vezes, enquanto os manifestantes são evacuados e proibidos de se reunir nas ruas, o graffiti e outras práticas de *street art* mantêm-se, representando nos muros os corpos que não podem estar presentes (cf. *ibidem*). A relação entre o material e o digital, o corpo e o muro, pode ajudar a entender como a *street art* contribui para formar um comunidade fluida e digitalmente conectada, e materialmente constituída. Para Mona Abazza, a tecnologia tem possibilitado uma fusão entre eventos concretos no espaço público com o mundo digital: "new and real public spaces that merge with a virtual imaginary, public spaces which occurs through collective performances and actions (Abazza, 2014: 166).

Foi precisamente uma *performance* e acção colectiva que se constituíram depois de 9 de Novembro 1989, quando berlinenses e visitantes participaram em conjunto no ritual de desmantelamento do Muro. Apesar de ter "caído" na noite de 9 de Novembro, *die Mauer* continuava a existir enquanto objecto tangível. O que tinha caído era o seu significado simbólico. A "aura mortífera" do Muro de Berlim tinha sido finalmente neutralizada após a abertura dos "checkpoints" (cf. Ladd, 1998). Assim, é necessário distinguir o Muro simbólico da estrutura física, porque, embora o primeiro tivesse caído e fosse referenciado a partir de Novembro no passado, a segunda continuava de pé (cf.

Saunders, 2009). Já não sendo capaz de matar ninguém, já não constituindo com a queda da Cortina de Ferro, uma fronteira, o Muro perdeu o seu simbolismo e a sua função – no que Anna Saunders considera ter transformado *die Mauer* num "monumento não intencional" (cf. Saunders, 2009) e no que Brian Ladd considera que foi o "decommissioning of the monument" (cf. Ladd, 1998). Desinvestido da sua função original, o objecto perdeu também a sua razão de existência, pelo menos enquanto não lhe fosse atribuída outra.

Munidos com picadeiras e martelos, a população juntou-se ao longo da barreira durante os meses que se seguiram à queda: "They contributed in a minuscule way to the removal of the concrete, but more significant was their ritual participation in the removal of the symbolic barrier" (Ladd, 1998: 8). O aspecto espectacular desta iniciativa colectiva prende-se com o facto de ninguém esperar demolir o Muro com meros martelos, mas mesmo assim a multidão reuniu-se para participar simbolicamente no seu desmantelamento. O som da actividade lembrava o de pica-paus e em breve encheu a cidade inteira. Por isso, as pessoas que ajudaram à remoção do Muro foram apelidadas de "Mauerspecht"[40]. De forma lenta mas persistente, a estrutura começou a exibir buracos que se tornavam cada vez maiores (imagem 5). A população demonstrava, assim, a sua vontade de esquecer a estrutura.

Imagem 5: Buracos no Muro de Berlim perto de Brandenburger Tor, 19 de Janeiro 1990, photographer Edmund Kasperski, *copyright* Landesarchiv.

[40] Devido à similaridade com o som do pássaro gerado pela actividade de remoção do Muro, surgiu para essas pessoas a alcunha de "Mauerspecht" em alemão ou "wallpecker" em inglês, num jogo de palavras válido em ambas as línguas, a partir da conjunção da palavra pica-pau com a ideia de muro – "Specht" na primeira e "woodpecker" na segunda.

Durante o período em que o Muro continuou a existir depois da queda, um fenómeno interessante ocorreu: todos queriam o seu pedaço de liberdade representado pelo betão. A barreira passou a estar investida com uma espécie de aura mágica, que substituiu o seu poder mortífero. Esta aura estava presente em todas as peças e bocados, independentemente do tamanho, como o simbolismo material da liberdade recém-adquirida e da reunificação da cidade (cf. *ibidem*). Todos os bocados do Muro se tornaram então valiosos: "For that brief moment, **the Wall was in demand precisely because it was disappearing**. […] These magical properties translated into its market value. The Wall, symbol of epic confrontation between capitalism and communism, became a capitalist commodity" (*ibidem*: 8-9, ênfase a negrito nosso). Enquanto tal, e num espírito empreendedor, os habitantes da cidade começaram a vender os fragmentos do Muro, enquanto outros alugavam o seu material para quem quisesse arrancar o seu próprio pedaço de liberdade e de história (cf. *ibidem*). Até postais de Berlim chegaram a transportar pedacinhos da estrutura. Como a tinta e as cores atestavam a autenticidade das peças, não foram poucos os que pintaram os fragmentos para aumentar o seu valor no mercado.

O aspecto lucrativo desta iniciativa local foi rapidamente reconhecido pelas autoridades do regime em transição, que encarregaram a empresa pública Limex-Bau do marketing e da venda oficial de segmentos do Muro (cf. Ladd, 1998 & Henke, 2011). Anteriormente considerado como "vandalismo", a *street art* no Muro passou paradoxalmente a ser protegida dos "Mauerspecht" para ser vendida como relíquia e arte (cf. Henke, 2011). Segundo Thierry Noir, as obras no Muro de Berlim asseguraram a sua preservação, sendo que o objecto teria desaparecido muito mais cedo se elas não existissem (cf. Noir, n.d.). Independentemente de questões de longevidade, certo é que as obras de *street art* valorizaram os segmentos. Uma zona do Muro na área de Kreuzberg que incluía dezenas de obras de Thierry Noir e Kiddy Citny escapou acidentalmente ao ritual de desmantelamento, devido à presença de um acampamento clandestino de "ocupas" que dissuadia potenciais "Mauerspecht" de se aproximarem (cf. *ibidem*). Não só as obras estavam preservadas como tinham uma autoria, contribuindo para uma dupla valorização dos segmentos. Estes foram protegidos, removidos e vendidos num leilão em Monte Carlo em Junho de 1990, acompanhados de atestados de autenticidade (cf. Ladd, 1998 & cf. Henke, 2011). Reunindo o interesse de instituições reconhecidas, como o Museum of Modern Art, a venda envolveu quantias da ordem de dezenas de milhares de

dólares (cf. *ibidem*). Os artistas Thierry Noir e Kid Citny, afastados do processo, decidiram levar o caso a tribunal e, em 1995, foi decidido que, enquanto autores das obras, deviam ter uma parte dos lucros do leilão (cf. Henke, 2011).

Parecia que, finalmente, a *street art* do Muro de Berlim tinha entrado no circuito institucional e económico do mercado da arte, mas, à medida que os eventos se desvaneceram com o tempo, sendo substituídos por outros, também o valor dos fragmentos em betão caiu. Um último leilão em New Jersey em 1993 atraiu apenas três compradores (cf. Ladd, 1998). A certa altura, os fragmentos perderam as suas propriedades mágicas e simbólicas, tornando-se meros pedaços de betão. A popularidade da *street art* revelou-se apenas fugaz, dependendo do valor simbólico mas transitivo dos eventos que a queda do Muro provocou.

No dia 1 de Outubro de 1990, várias centenas de pessoas foram oficialmente encarregadas do processo de desmantelamento final do Muro de Berlim (Götz, 1990). Dois dias mais tarde, a Alemanha era oficialmente reunificada. Em Novembro de 1990, o seguinte material de *die Mauer* tinha sido removido e armazenado: 184 quilómetros de muro, 161 quilómetros de barreiras antiveículos, 279,6 quilómetros de vedações, 173,5 quilómetros de carris, 161 quilómetros de estruturas eléctricas, 260 torres de vigia (cf. *ibidem*). Alguns segmentos inteiros foram temporariamente armazenados em Potsadmer Platz, para mais tarde serem reutilizados na construção, ou serem vendidos ou coleccionados, por vezes em sítios tão remotos quanto Buenos Aires, Canberra, Jacarta ou Honolulu (cf. Ladd, 1998). A 13 de Novembro de 1991, quase dois anos depois da queda oficial e simbólica do Muro, o último segmento do que antes tinha sido a fronteira foi removido, com excepção das áreas destinadas à memorialização (cf. Götz, 1990).

Uma dessas áreas, situada em Mühlenstraße, apresentava a característica única de ser constituída originalmente por um único muro na margem leste do rio Spree, pois as autoridades do regime do SED não tinham sido capazes de construir um muro externo na margem ocidental como habitualmente (cf. Noir, n.d.). Patrulhas em barcos compensavam a ausência de um segundo muro (cf. *ibidem*). Durante o ano de 1990, Christine MacLean promoveu uma iniciativa para juntar um grupo de mais de 100 artistas para pintar esta secção do Muro, na totalidade do seu 1,3 quilómetros de comprimento, numa celebração

de liberdade e alegria (cf. Henke, 2011). Esta foi então denominada East Side Gallery, como um tributo ao território a que pertencera no passado (cf. Noir, n.d.). O que havia sido uma iniciativa sem pretensão de perdurar acabou por se tornar permanente, devido aos esforços desenvolvidos pelos artistas e promotores, constituindo hoje um dos mais populares e visitados locais do roteiro do Muro de Berlim. Antecipando tópicos a tratar no próximo capítulo em Niederkirchnerstraße 1991-2015, a preservação da East Side Gallery levanta questões de cristalização de acções artísticas no tempo e no espaço.

Em contraste com a East Side Gallery, podemos argumentar que outras práticas artísticas estavam mais imbuídas do espírito do período de transição de 1989-1991, nomeadamente o projecto iniciado por Heiner Miller e Rebecca Horn, "Die Endlichkeit der Freiheit" ("A Finitude da Liberdade" (cf. Henke, 2011). Depois da queda do Muro, esta iniciativa reuniu rapidamente fundos públicos e a colaboração de outros artistas, com o objectivo de reflectir sobre o período agitado que se vivia na cidade de Berlim em 1989-1991 (cf. *ibidem*). Nenhuma das obras conceptuais perdurou até hoje, com excepção de *Missing House* de Boltanski, apesar das suas qualidades artísticas e da sua relevância, fazendo jus ao título da iniciativa e sublinhando a temporalidade do período. Depois da reunificação entre as partes leste e ocidental da cidade, Berlim começou a mudar a um ritmo acelerado. Segundo Lutz Henke, a obra de Hans Haacke ("Freedom is now simply to be sponsored – out of petty cash"), parte do projecto "Die Endlichkeit der Freiheit", foi uma das mais representativas das mudanças que aconteceram na cidade. Usando uma antiga torre de vigia na outrora *Todesstreifen* exibindo o símbolo da Mercedes-Benz (imagem 6), a obra dava ironicamente corpo à capitalização crescente do espaço urbano da cidade.

Imagem 6: Obra conceptual de Hans Haacke (1990) (cf. Larkin, 2009).

A própria Potsdamer Platz que, durante décadas, tinha sido um verdadeiro descampado, rapidamente "became one of the world's biggest real estate bonanzas with the fall of the Berlin Wall" (Bordo, 2008: 91).

*

O período de 1989 a 1991 acolheu inúmeras mudanças drásticas na Alemanha finalmente reunificada, com Berlim como seu epicentro. O que se pode dizer de uma arte de resistência num período de transição? Pode a expressão "resistência à transição" fazer sentido? Como definimos resistência quando tudo é fluido e transiente? E o que pode ser resistido quando as mudanças são bem-vindas e há muito esperadas?

Curiosamente, apesar de a resistência à transição ser questionável, parece que o contrário poderá ser mais adequado: a resistência em transição pode consistir nas acções que exploram precisamente a mudança de acontecimentos, representações e significados. Esta foi uma altura em que a cidade estava em profunda mutação, inspirando a criatividade: "Everything was urgent in the new free space. Art and subculture occupied the former border region[41]*" (Henke, 2011: 319). Havia um fervilhar de actividade artística, e a maior parte dos artistas procurava a identidade da nova Berlim, constituía reminiscências pessoais, ou comentava o processo de transição (cf.* ibidem*). São estas as práticas artísticas que incluímos na constelação de resistência.*

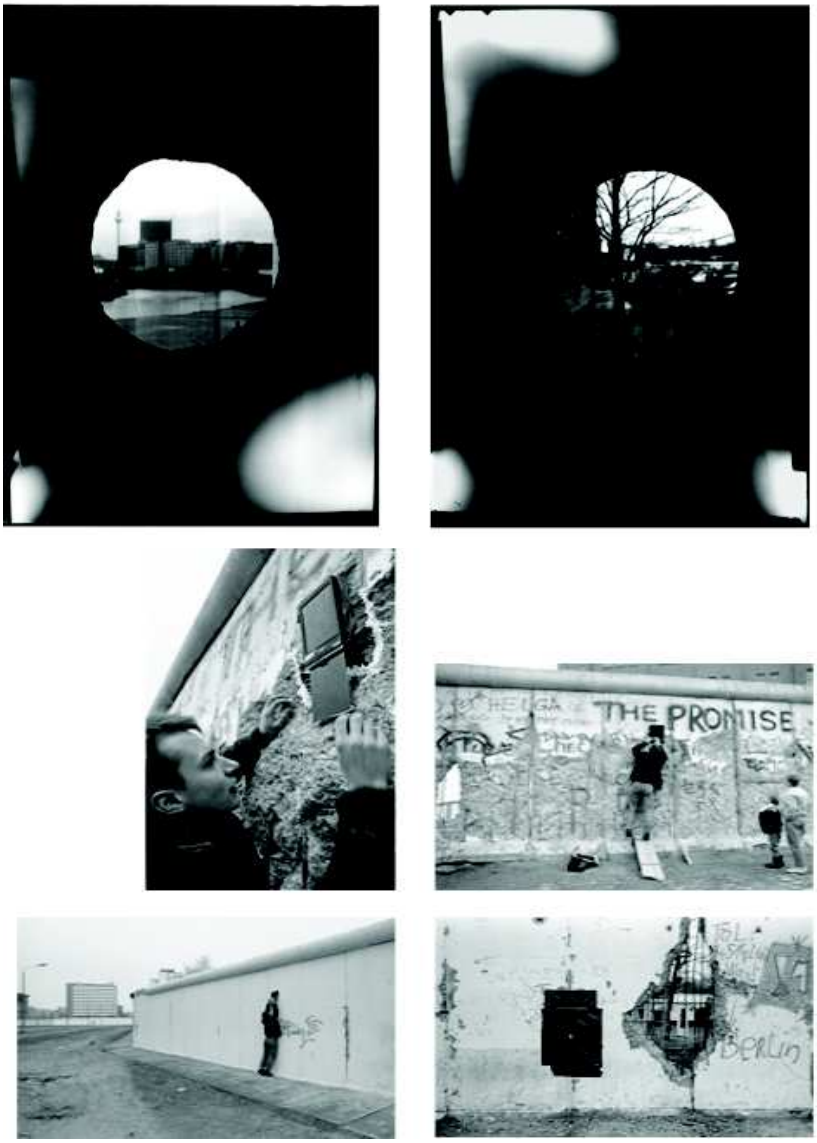
Um dos focos era dedicado ao processo de desaparecimento do Muro. Os artistas começaram a explorar a antiga Todesstreifen *e outras zonas de fronteira, documentando as alterações e criando a partir de vestígios da estrutura (cf.* ibidem*). Como foi mencionado acima, a exposição* Die Endlichkeit der Freiheit *tinha um profundo compromisso com as noções de transição e temporalidade. Também outros artistas utilizaram o que restava da estrutura de* die Mauer *para criar obras que reflectissem sobre os eventos. Por exemplo, Hans Hemmert tirou partido da forma em lágrima da lâmpada do sistema de iluminação que fazia parte da* no man´s land *como uma espécie* de object trouv*é (cf.* ibidem*). O artista pendurou-as verticalmente e intitulou-as* Trauerarbeit 2 *(obra/processo de luto), reposicionando o seu significado original, no que pode ser uma*

[41] No original: "Überall drängte man in die neuen Freiräume. Kunst und Subkultur besetzten das ehemalige Grenzgebiet".

reflexão sobre a mudança de simbolismo do Muro (cf. ibidem*).*

Num ângulo diferente, Marcus Kaiser utilizou os buracos que os Mauerspecht *criavam para criar* pinholes *para fotografia (imagens 7 e 8). Os* pinholes *consistiam num uso fragmentário e literal do Muro para proporcionar vistas documentais da cidade de Berlim em transição.*

Ambas as obras reconhecem, inspiram-se e apenas são possíveis devido à profunda transformação que o Muro e a própria cidade estavam a sofrer.



Imagens 7 e 8: Pinhole *e processo artístico de Marcus Kaiser no Muro de Berlim (cf. Kaiser, n.d.).*

SLICES THROUGH SPACE AND TIME IN BERLIN AND BEYOND

NIEDERKIRCHNERSTRAßE 1989 – 2015

Berlin since World War II has ceased to be a city that forgets

Brian Ladd

Imagem 1: Secção de *die Mauer* preservada junto à exposição *Topography of Terror* em Niederkirchnerstraße, (cf. Topography of Terror).

Niederkirchnerstraße, anteriormente conhecida como *Prinz-Albrecht-Straße*, intersecta hoje dois legados ditatoriais: o do regime nazi e o do regime do SED. O nome "Prinz-Albrecht" teve origem no palácio com o mesmo título que, em conjunto com edifícios adjacentes, serviu desde 1933 de sede à Gestapo e outros serviços do regime hitleriano (cf. Ladd, 1998). Após a Segunda Guerra Mundial, as ruínas a que os bombardeamentos pelos Aliados reduziram estes edifícios foram subsequentemente pulverizadas e removidas (cf. *ibidem*). A obliteração do passado do bairro completou-se com o novo baptismo da rua em 1951 como "Niederkirchnerstraße", em memória de Käte Niederkirchner, membro da resistência comunista (cf. *ibidem*). Nesta altura, já a rua tinha passado a definir a fronteira entre os sectores americano e soviético da cidade dividida de Berlim, albergando, em todo o seu comprimento, *die Mauer* (cf. *ibidem*).

O reconhecimento do passado incómodo de Niederkirchnerstraße torna-se pela primeira vez possível durante uma exposição organizada pelo recém-restaurado museu Martin-Gropiu Bau em 1981; no âmbito daquela, a rua passou a exibir um cartaz replicando a estética dos *checkpoints* com a seguinte informação: "You are standing on the grounds of the former torture chambers of the Gestapo" (*ibidem*: 159). Em 1987, por ocasião do 750.º aniversário da cidade, a exposição *Topography of Terror* é inaugurada no terreno baldio anteriormente ocupado pelo palácio Prinz-Albrecht em Niederkirchnerstraße. Apostando numa documentação cuidadosa e inteligível, *Topography of Terror* situa, como o nome indica, a repressão nazi em termos geográficos e mostra como esta se propagou a partir do centro de Berlim pelo território alemão e europeu (cf. *ibidem*). Promovendo uma confrontação activa com o passado, a exposição temporária conhece um estrondoso sucesso, sendo a sua duração prolongada por tempo indeterminado em 1988 (cf. *ibidem*).

Situada em pleno centro de Berlim, na confluência entre os bairros Kreuzberg e Mitte, Niederkirchnerstraße conhece uma plena valorização imobiliária após a queda do Muro em 1989. Contudo, graças ao sucesso anterior da exposição *Topography of Terror*, a memorialização do local acaba por prevalecer, em detrimento de interesses económicos (cf. *ibidem*). Ao mesmo tempo, um segmento de *die Mauer* junto ao local da exposição é rapidamente protegido da destruição de que a estrutura é alvo durante esse período, mantendo-se até aos dias de hoje.

Em 1995, *Topography of Terror* torna-se permanente, graças ao seu sucesso e à distinta característica de estar localizada no antigo lugar ocupado pelos perpetradores, e não pelas vítimas. Um projecto arquitectónico para albergar a exposição é entretanto aprovado pela sua discrição, que não compete com o lugar – sendo este considerado o verdadeiro monumento. (cf. *ibidem*). É pertinente observar que também o Muro de Berlim, como propriedade do regime do SED se define como um objecto de perpetradores.

O legado indesejado do passado Nazi tem feito parte da identidade da cidade de Berlim, que oscila entre um desejo de esquecer e uma necessidade de manter viva a memória. Com a queda do Muro, as questões do passado tornam-se ainda mais complexas, acrescentando ao debate as feridas de um segundo regime ditatorial:

> For half a century, Berlin has struggled in vain to purge itself of the ghost of Hitler. At times the will to forget has manifested itself in acts of destruction: when the Soviet authorities quickly levelled Hitler's chancellery after the war, for example, and when the West Berlin government razed SS and Gestapo headquarters. In 1989 a similar fate loomed for the Wall, symbol of the division that came in Hitler's wake (*ibidem*: 38).

Em Niederkirchnerstraße, encontramos não só a exposição *Topography of Terror*, como também rastos da estrutura física do Muro de Berlim. Nesta coexistência de diferentes camadas que contribuem para uma memória colectiva, é importante questionar como é contextualizada a *street art* presente nos vestígios do Muro de Berlim? Como se situa esta forma de arte pública num movimento de memorialização que é necessariamente institucional? Finalmente, entre questões de história e memória, em que o tempo é crucial, como é perspectivada uma arte efémera como a *street* art?

*

A queda do Muro de Berlim em 1989 gerou desde logo um movimento populacional e institucional de rápida remoção da estrutura. As autoridades, os media e a opinião pública, unanimemente, convergiram na ideia de que o Muro tinha de desaparecer o mais depressa possível: "Era como se apenas a demolição completa e permanente do Muro (tanto psicológico como político) pudesse garantir a irreversibilidade da história"[42] (Senat von Berlin, 2006: 6, tradução nossa). A reunificação da cidade parecia, assim, depender da remoção colectiva do objecto simbólico da RDA, por excelência, objecto sem o qual o

[42] No original: "Es schien so, als ob nur der permanente und vollständige Mauerabbruch (psychologisch und politisch) die Unumkehrbarkeit des historischen Prozesses garantieren konnte".

regime não fora capaz de sobreviver (cf. Ladd, 1998). A destruição do Muro de Berlim funcionou, pois, como a única moeda de troca para o esquecimento dos eventos traumáticos. E em apenas dois anos, o que havia sido um *no man´s land* durante quase três décadas foi gradualmente reabsorvido no tecido da cidade, pouco sobrando como rasto (cf. *ibidem*).

Embora inicialmente em minoria, várias foram as vozes institucionais e individuais que se levantaram de imediato após a queda para propor a preservação de secções do Muro de Berlim; entre elas conta-se o Deutsches Historisches Museum (cf. *ibidem*). Originou-se um movimento de verdadeira contra-corrente:

> Paralela à demolição sistemática do Muro, organizou-se uma linha de esforços para preservar segmentos da estrutura, como testemunho contemporâneo de uma era recém-superada. Preservacionistas, museólogos e historiadores uniram-se contra o movimento da altura da remoção completa de todos os vestígios do Muro[43] (Senat Von Berlin, 2006: 6, tradução nossa).

As dificuldades para garantir a preservação foram muitas. Embora segmentos de especial interesse do Muro tivessem sido inicialmente identificados e protegidos para futura preservação, os cartazes foram arrancados, e a remoção prosseguiu, inexorável. Até o segmento pintado por Keith Haring nas imediações de Checkpoint Charlie, considerado um ponto de homenagem ao artista então recém falecido, não escapou ao processo de desmantelamento (cf. Ladd, 1998). As porções que não foram degradadas pela população foram removidas pelas autoridades, sendo algumas leiloadas a nível internacional.

Apesar das dificuldades, foi possível preservar excepcionalmente algumas secções, nomeadamente em Niederkirchnerstraße (cf. Topography of Terror, n.d.), e armazenar diferentes componentes da estrutura, como vedações, luzes, torres de vigia, etc (cf. Ladd, 1998). A 2 de Outubro 1990, na véspera da reunificação alemã, as autoridades municipais de Berlim do Leste declararam o Muro nas imediações de Niederkirchnerstraße, Invalidenfriedhof e Bernauer Straße como património protegido, conferindo-lhe o estatuto de monumento (cf. Senat von Berlin, 2006). Finalmente, em Agosto 1991, o Senado da cidade de Berlim aprovou o estabelecimento de um monumento dedicado à memória do

[43] No original: "[p]arallel zum systematischen Mauerabbruch zieht sich die Linie der Bemühungen zur Bewahrung von Mauerresten als notwendige zeitgeschichtliche Zeugnisse einer gerade erst überwundenen Epoche. Denkmalschützer, Museumsleute und Historiker stemmten sich seinerzeit gegen den Trend, alle Spuren der Mauer restlos zu beseitigen".

Muro de Berlim e às suas vítimas (cf. Gedenkstätte Berliner Mauer, n.d.). O argumento principal para a preservação afirmava que *die Mauer* era representativo de demasiado sofrimento e mortes para poder ser destruído sem deixar rasto. Aqueles que defendiam a remoção completa do Muro alegavam que era precisamente esse seu simbolismo que devia ser neutralizado e esquecido.

Ora, à medida que o tempo criou distanciamento, o argumento preservacionista foi ganhando mais adeptos. Curiosamente, o próprio turismo parece ter contribuído para se considerar o legado do Muro de outra perspectiva, como se reconhece no documento oficial *Gesamtkonzept* do Senat von Berlin:

> No entanto, as carências de políticas de memória foram abordadas abertamente e de forma mais efectiva por turistas e pelas agências de turismo. Enquanto capital alemã da história contemporânea, Berlim constitui um destino turístico privilegiado. Nenhuma outra cidade alemã é testemunha de tantos acontecimentos históricos fracturantes do século XX. Assim sendo, considera-se globalmente uma perda que apenas poucos vestígios do Muro de Berlim tenham sido preservados[44] (Senat von Berlin, 2006: 12, tradução nossa).

Segundo Brian Ladd, "[b]uildings matter" (Ladd, 1998: 2). Apesar de as estruturas construídas pela mão humana não terem vida própria mas serem definidas pela actividade humana que acolhem, elas e os seus vestígios são essenciais para definir uma identidade colectiva pela maneira como são consideradas, tratadas e relembradas (cf. *ibidem*). Da mesma forma, o destino do Muro de Berlim desde a queda é paradigmático da relação entre lugar e identidade, e da tensão entre o desejo de destruição e esquecimento, de um lado, e do impulso de preservação e da instituição de monumentos, de outro lado (cf. *ibidem*).

Na discussão entre a preservação e a remoção do Muro de Berlim, é possível argumentar que, independentemente do destino dos vestígios do Muro, nada pode mudar o facto de Berlim ter sido a cidade do Muro, tal como o passado nazi subsistiu independentemente dos esforços para o reprimir. Com efeito, a exposição *Topography of Terror* em Niederkirchnerstraße tornou claro que "destroying the buildings on Prinz-

[44] No original: "Die Defizite der Erinnerungspolitik wurden jedoch öffentlich am wirksamsten von Touristen und Tourismusunternehmen angesprochen. Als wichtigstes Reiseziel in Deutschland ist Berlin insbesondere auch die deutsche Hauptstadt der Zeitgeschichte. Wie in keiner anderen deutschen Stadt lassen sich die historischen Brüche des 20. Jahrhunderts nachvollziehen. Es wird daher allgemein als Verlust empfunden, dass vergleichsweise nur minimale Spuren der Berliner Mauer erhalten geblieben sind".

Albrecht-Strasse and covering their foundations neither obliterated the memory of them nor enabled Berliners to come to terms with their own history" (*ibidem*: 163). A própria conversão do nome da rua para Niederkirchnerstraße não foi suficiente para fazer esquecer a ausência do palácio Prinz-Albrecht. Por isso, embora segmentos do Muro tenham sido distribuídos por todo o mundo, de Yokohama, Japão, até Fátima, Portugal (imagem 2), estando portanto presentes em várias capitais e localidades do globo, Berlim permanece a cidade do Muro, pois é nela que radica a experiência do objecto:

> Berlin will long remain the city of the Wall, even if the concrete ends up in Florida, because the Wall, as an unintentional monument, came to define the urban space of Berlin. It was thus an exemplary, if by no means typical, case of a monument giving form to collective identity (*ibidem*: 37).

Imagem 2: Segmento do Muro de Berlim no santuário de Fátima (cf. Cunha, 2014).

Segundo Pierre Nora, "[m]emory attaches itself to sites" (Nora, 1989: 22). Existe uma estreita relação entre lugar e memória, sendo que esta insiste a instalar-se no espaço físico onde os acontecimentos se desenrolaram, contribuindo para a história e identidade urbanas (cf. Brian Ladd, 1998). Desta forma, o legado do Muro de Berlim associa-se não só a questões relativas à identidade, como também à memória colectiva. Para Aleida Assmann, este termo refere-se a diferentes tipos de memória, uns de ordem social e familiar, e outros de ordem política e cultural (cf. Assmann, 2008). Enquanto os primeiros se referem a eventos de curto espaço de tempo vividos directamente por indivíduos, os segundos implicam um processo de institucionalização que lhes garanta existência por um longo período de tempo, de forma a serem transmitidos de geração em geração (cf.

ibidem). No fundo, a memória cultural forma-se a partir dos acontecimentos efémeros vividos a nível individual e social, que são posteriormente sistematizados e perpetuados de geração em geração. Neste processo de dilatação temporal, faz-se uso de vários recursos, como a construção de narrativas de eventos, instrumentos visuais e verbais de suporte à memória, instituições de aprendizagem e disseminação, rituais de comemoração e locais e monumentos enquanto relíquias tangíveis (cf. *ibidem*). Assim, a memória colectiva de uma sociedade "is based on institutions such as libraries, museums, archives, monuments, institutions of education and the arts as well as ceremonies and commemorative dates and practices" (*ibidem*: 56).

O conceito de *lieux de mémoire* de Pierre Nora, enquanto espaço "where memory crystallizes and secretes itself" (Nora, 1989: 7) parece aplicar-se ao caso do Muro de Berlim. Para o autor, os *lieux de mémoire* surgem na impossibilidade da existência de *milieux de mémoire*, definidos pela memória experienciada, imersiva e corporizada ou seja, os *lieux de mémoire* representam uma memória organizada, institucional e talvez artificial:

> If we were able to live within memory, we would not have needed to consecrate *lieux de mémoire* in its name. Each gesture, down to the most everyday, would be experienced as the ritual repetition of a timeless practice in a primordial identification of act and meaning. With the appearance of the trace, of mediation, of distance, we are not in the realm of true memory but of history (*ibidem*: 8)

Enquanto Nora distingue radicalmente memória de história, sendo a primeira dependente da corporalização do gesto, do ritual, e do concreto, e a segunda uma mera representação do passado (cf. *ibidem*), Assmann argumenta que ambas são interdependentes e que "history and memory become self-reflexive; a sense is developed of their constructedness by discovering that memory has a history and that history is itself a form of memory" (Assmann, 2008: 62). Embora reconhecendo as divergências de pensamento entre Nora e Assmann, podemos argumentar que o conceito de *lieux de mémoire* se aproxima da noção de memória política e cultural de Assmann, tal como delineados acima (sendo que, paralelamente, os *milieux de mémoire* correspondem à memória social e familiar).

Os monumentos e qualquer tipo de relíquia ou vestígio elevado a esse estatuto relevam da vontade de uma determinada comunidade de constituir uma memória colectiva em relação ao passado, podendo ser considerados *lieux de mémoire*.

A monumentalização do Muro de Berlim enquanto *lieu de mémoire* intenta, portanto, cristalizar a experiência vivenciada pela população durante o regime do SED, de modo a garantir a preservação da memória dos acontecimentos e impedir o seu esquecimento. A constituição de *lieux de mémoire* é realizada a partir das instituições, num processo de organização das experiências individuais, sociais e transientes, tal como Assmann explica:

> As we pass the shadow line from short-term to long-term durability or from an embodied intergenerational to a disembodied and re-embodied transgenerational memory, an implicit, heterogeneous, and fuzzy bottom-up memory is transformed into a much more explicit, homogeneous, and institutionalized top-down memory (*ibidem*: 56).

A institucionalização da memória terá, como veremos mais à frente, consequência ao nível da *street art*.

Certo é que este processo de monumentalização do Muro de Berlim traduz uma deslocação do seu significado. Destituído dos seus motivos que levaram à sua criação com a queda do regime do SED e, sobretudo, com a reunificação da cidade, o Muro passa a ser um objecto obsoleto, cujos vestígios são tolerados e preservados em prol da história e da memória. *Die Mauer* passa a ser um "Muro histórico" – "historic Wall" como lhe chama Brian Ladd –, doravante vivenciado como relíquia do passado.

Após o período tumultuoso de transição, e à medida que Berlim foi cicatrizando a tal ponto que em muitas partes da cidade já não é possível distinguir onde tinha havido Muro, tornou-se necessário criar um processo de memorialização que desse resposta aos vários desafios do objecto em questão, nomeadamente à escassez de vestígios em boas condições e dimensões, devido ao desmantelamento colectivo nos primeiros dois anos da transição e à venda de segmentos intactos.

Proliferam em Berlim inúmeros rastos da presença de *die Mauer* sob diferentes formas, umas mais reconhecíveis do que outras, que facilmente passam desapercebidas, mesmo para visitantes mais informados. Vestígios menos óbvios incluem candeeiros, por exemplo em Waltersdorfer Chaussee, a diferença entre as cores da ponte Glienicker, atestando a fronteira entre as zonas oriental e ocidental da cidade, postes preenchidos com betume do Muro da primeira geração em Engelbecken, os obstáculos a viaturas conhecidos

por “Stalin´s lawn” em Bergfelde. Torres de vigia, segmentos do Muro e monumentos às vítimas são, em geral, mais facilmente identificáveis, embora se encontrem espalhados por toda a área anteriormente ocupada pela *no man´s land*. Alguns rastos da estrutura encontram-se no interior de edifícios, como em museus da cidade, outros ao ar livre em locais inesperados (por exemplo no Mauer Park ou em Potsdamer Platz visível na imagem 3). Os exemplos acima citados são passíveis de serem identificados, descobertos e localizados através da aplicação para *smartphones* “The Berlin Wall”, desenvolvida conjuntamente pelos Zentrum für Zeithistorische Forschung Potsdam e. V., Bundeszentrale für Politische Bildung e Deutschlandradio. Este é um exemplo de uma ferramenta digital que visa colmatar as dificuldades apresentadas pela escassez de vestígios de *die Mauer*, permitindo ao utilizador-*flâneur* identificar potenciais pontos de interesse relacionados com a existência do objecto na cidade de Berlim, através de um mapa interactivo com sistema de navegação por satélite. O *flâneur* contemporâneo já não passeia à deriva na cidade. Sempre conectado digitalmente, ele não tem a possibilidade de se perder, mas a surpresa continua sempre possível. Neste caso, graças à ferramenta supracitada, o *flâneur* pode reencontrar objectos que desvendam uma coexistência de camadas temporais.

Imagem 3: Segmento do Muro em Potsdamer Platz, fotografia pessoal obtida em de Março 2015.

Em 2006, cientes de todas as limitações, as autoridades da cidade redigiram e aprovaram o documento *Gesamtkonzept zur Erinnerung an die Berliner Mauer: Dokumentation, Information und Gedenken*, reunindo as estratégias aprovadas para proteger, preservar e tornar visíveis os vestígios existentes, homenagear as vítimas e abordando questões de ordem financeira até 2011 (cf. Senat von Berlin, 2006). Apesar de ter sido decidida anteriormente a construção de um monumento dedicado à memória do Muro (1991) e um centro de documentação (1997), ambos em Bernauer Straße (cf. Gedenkstätte Berliner Mauer, correspondência pessoal, 11 Março 2015), conclui-se no documento supramencionado que estas iniciativas promovem erroneamente um sentimento de centralidade. Ora, o *Gesamtkonzept* reconhece que o fenómeno do Muro de Berlim é transversal a toda a cidade, não constituindo um fenómeno isolado em Bernauer Straße. Assim, tendo sido o Muro vivenciado numa pluralidade de localidades, foi-se tornando necessário delinear outras estratégias de memorialização:

> As the fall of the Wall becomes increasingly distant with time, debates thus appear to demonstrate a shift away from 'communicative' towards more 'cultural' forms of memory, in an attempt to write specific narratives into the cultural fabric of the cityscape. In spite of this trend, the Senate's Gesamtkonzept—itself a result of this changing culture—does attempt to respect the need for a plurality of locations and recognises the danger in perceived competition between different sites of memory. Claims to unique authenticity or centrality prove unhelpful, for despite the apparent need for a sense of time and place in the modern world of virtual technologies, it is clear that no single monument can ever represent the complex history and legacy of the Berlin Wall (Saunders, 2009:17-18).

O segmento do Muro em Bernauer Straße, visível a partir de uma plataforma construída para esse efeito e acessível aos visitantes desde 2003 (cf. Gedenkstätte Berliner Mauer, correspondência pessoal, 11 Março 2015), é o único lugar em Berlim onde é ainda possível observar *die Mauer* com todas as suas componentes: muros interno e externo, *Todesstreifen*, estruturas de luz e de fortificação, torre de vigia (cf. SDUE, n.d.a). Para além disso, esta secção também se destaca por ter sido **restaurada na sua condição original**, ou seja, mantendo a aparência que o objecto teria antes da queda (cf. SDUE, n.d.a), pois pretende-se recriar a experiência "genuína"[45] do "Muro original" no tempo do regime do SED. Tal implica que todos os vestígios de *street art* e outras inscrições tenham sido apagados neste local de memória. Com efeito, o muro recriado em Bernauer Straße

[45] A experiência do passado não pode, por definição ser genuína, já que não é repetível. Os termos aqui utilizados como "genuíno", "fiel" ou "autêntico" devem ser entendidos como a aproximação possível à representação da realidade (e do objecto) do passado, nomeadamente no contexto da experiência turística.

apresentada uma superfície limpa e destituída de qualquer intervenção artística ou outra que a tenha povoado anteriormente (imagem 4).

Imagem 4: Secção do Muro reconstituído em Bernauer Straße, fotografia pessoal obtida em Março de 2015.

Em contraste, o segmento em Niederkirchnerstraße, outra das maiores secções preservadas, tem a particularidade de exibir todas as intervenções de escrita a que foi sujeito, além das marcas de tentativas desmantelamento aquando da queda, antes de ter sido protegido de forma eficaz:

> The Wall segments here [in Niederkirchnerstraße] are marked by deep gashes and even holes left by the souvenir-seekers and -sellers who chipped away at the concrete in the days and weeks after the border was opened, often down to its steel supports. In this

> condition it documents both the course and the development of the inner-city border installations, as well as the way these were conquered and reclaimed (SDUE, n.d.b: n.p).

Deste modo, em Niederkirchnerstraße é possível observar as marcas genuínas de *street art* e outras intervenções, para além das "cicatrizes" do processo de remoção colectiva pelos "Mauerspecht" no processo de transição.

Há, portanto, entre estes dois *lieux de mémoire*, uma disparidade de "experiência histórica", representando diferentes momentos na vida do Muro de Berlim. Podemos alegar que o segmento em Bernauer Straße é mais artificial por ter sido reconstruído, mas ele assegura uma missão didáctica e pedagógica mais eficaz ao reproduzir "fielmente" o objecto; em Niederkirchnerstraße, apesar de o segmento ser "original", ele tem motivado alguns mal-entendidos, tendo sido interpretado por alguns visitantes como fazendo parte de *Topography of Terror* e, assim, erroneamente considerado parte do legado nazi (cf. Ladd, 1998).

Outro caso que se destaca é a mais longa secção do Muro que sobreviveu ao período de transição: a área em Mühlenstraße, constituída pela East Side Gallery, que cobre mais de um quilómetro de muro, mas que, segundo Brian Ladd, nada tem de "autêntico" para além do betão: com efeito, sendo um "muro interior", com a fachada virada para leste, apenas se tornou acessível depois de 9 de Novembro 1989, pelo que a *street art* nele presente pertence à era pós-Muro (cf. Ladd, 1998). Para este autor, a experiência é muito menos "autêntica" em East Side Gallery do que em Bernauer Straße (e, argumentamos nós, à de Niederkirchnerstraße), devido aos equívocos de veracidade histórica que esse segmento ocasiona:

> Unlike the Bernauer Strasse memorial, hardly anything here was an authentic remnant of divided Berlin. The concrete was real enough, but for the tourists it illustrated something that had happened on the Western side of the Wall. The artists' sentiments and images, interesting as they were, belonged to the post-Wall era. As a historical site, this was a welter of confusion; but as a popular attraction, it worked briefly (*ibidem*: 36).

Para além dos problemas de interpretação dos vestígios do "Muro histórico", a memorialização do objecto traz também questões cruciais relativas à *street art* nele presente. Tendo em conta que, "[r]emoved from a politically liminal space and a sense of transitory creation, the Wall became a mere ghost of its former self" (Ladd, 1998: 36), a

preservação do Muro envolveu um processo de monumentalização, da qual a **institucionalização** e a **temporalidade** são dois aspectos fundamentais. Ambos são ilustrados no caso da East Side Gallery.

A *street art* presente em East Side Gallery é de autoria de 118 artistas, cujas obras foram encomendadas e formam o conjunto de 106 murais. Embora algumas destas reproduzam alguns dos temas explorados no Muro original (i.e., antes da queda) como a superação da estrutura, outras incluem traumas diferentes como o passado nazi ou ainda outras temáticas (cf. *ibidem*). Todavia, mais do que o conteúdo das intervenções, pretendemos salientar o seu carácter institucional. Ao contrário das outras secções do Muro, antes e depois da queda, em que as intervenções mais ou menos artísticas foram espontâneas, ocupando o espaço possível da superfície e sendo canibalizadas constantemente em efeito de palimpsesto, o que é possível observar em East Side Gallery é um conjunto de murais ordenados, com território pré-atribuído que, tal como o nome indica, pretende reproduzir o efeito de galeria ao ar livre (imagem 5).

Imagem 5: Secção da East Side Gallery, 15 de Outubro de 2007, fotografia por Heilke Heller, *copyright* Ullstein Bild.

Assim, enquanto as inscrições que se podem ainda observar em Niederkirchnerstraße foram realizadas de forma espontânea, sem qualquer organização subjacente, proliferando desordenadamente, em East Side Gallery, as obras realizadas resultaram de uma iniciativa organizada que seleccionou o corpo de artistas e lhes atribuiu uma parte do Muro. A diferença entre as intervenções nestas duas secções destaca a influência que o carácter institucional confere à *street art* que, defendemos, se torna ordenada e obediente quando encomendada. Apesar do valor estético de que se vê muitas vezes acrescida quando institucionalizada, a *street art* torna-se um instrumento das instâncias que a encomendam:

> A desire to work within a legal framework is one reason sanctioned public art is often intimately intertwined with the machinations of state apparatus. […], the art might be beautiful, but legally sanctioned murals can become a key component of solidifying state power (Lennon, 2014: 257).

Em contraste, a *street art* que escapa aos canais institucionais não só mantém uma independência, nomeadamente a nível de conteúdo, como também representa enquanto gesto e acção um questionamento da experiência urbana normativa e da hegemonia dos interesses que se jogam no espaço público. Na sua reflexão sobre arte no espaço público, Patricia Phillips comenta: "Public space, as defined today, is, in fact, the socially acceptable euphemism used to describe the area that developers have 'left over', the only 'negotiable' space after all of their available commercial and residential space has been rented or sold" (Phillips, 1988: 192). O acto de realizar uma obra de *street art* não programada no espaço público reivindica um território físico e simbólico, já que se apropria do espaço público de uma forma discursiva: "Any gesture that has not been granted permission, and yet commands public address – be it activist or avant-garde, mischief, vandalism or fine-art – needs to be understood primarily as a kind of discourse" (McCormick, 2010: 16). Sugerimos portanto que a institucionalização da *street art* acaba por destituí-la da sua maior potencialidade: a capacidade de questionar a dimensão pública do território urbano e de se manter na periferia do sistema (imagem 6).

A institucionalização da *street art* toma várias formas e resulta não só da encomenda e/ou autorização de obras no espaço público, como da sua protecção contra danos. Esta constitui uma preservação artificial de uma prática artística que se assume como efémera, como defendido por Nicholas Riggle: "This is a commitment to *ephemerality*. In using the street, artists willingly subject their work to all of its many

threats—it might be stolen, defaced, destroyed, moved, altered, or appropriated" (Riggle, 2010: 245).

Imagem 6: Exemplo de uma intervenção espontânea e não-institucional num muro nas imediações de Köpenicker Straße, na margem oposta à East Side Gallery, fotografia pessoal tirada em Março de 2015.

Ora, a partir de 1993, data em que a East Side Gallery foi considerada um monumento, qualquer tentativa de intervenção espontânea passou a ser considerada um acto de vandalismo – o que se tornou recorrente com a proliferação das visitas turísticas: "Some [tourists] could not resist the temptation to inscribe some traditional Wall graffiti

much to the dismay of the gallery's creators and their new municipal backers, who wished to preserve the site and its art" (Ladd, 1998: 36). Hoje, nas placas que guiam os visitantes da East Side Gallery é possível ler-se: "It is forbidden to deface or damage the Wall. Offenders will be prosecuted". Naturalmente, esta proibição estende-se a todas as outras secções de "Muro histórico" que prevaleceram, já que relevam do estatuto de "monumento". É interessante notar que, ao contrário de *die Mauer* original, em que a proibição das intervenções se devia a uma repressão por parte de um regime totalitário, a interdição hoje mantém-se em relação ao "Muro histórico", embora por motivos radicalmente diferentes.

A deslocação de *die Mauer* de objecto politicamente contestado para objecto histórico teve, portanto, implicações óbvias ao nível da arte e das inscrições que suporta. Depois da queda, as referências à Guerra Fria e à divisão da cidade, ambas ultrapassadas, tornaram-se geralmente obsoletas. A preservação das inscrições e da *street art* que referenciam estes temas tornaram-se assim anacrónicas, apesar de, ou precisamente por terem sido realizadas com uma intenção de contestação. Passaram a servir o objectivo de memorialização, por um lado, e de turismo e comercialização, por outro lado. Segundo Lutz Henke, depois de 1989:

> A discussão criativa sobre o Muro de Berlin deixou de decorrer principalmente por motivos políticos e ideológicos: o paradigma da Guerra Fria, a competição entre sistemas e mundivivências tornaram-se obsoletos enquanto alegada intenção de "provocações de fronteira". Ao invés, a "arte no Muro" viu-se instrumentalizada por todo o tipo de interesses: desde motivos nobres como a protecção de monumentos (como no caso de sucesso da East Side Gallery ou o caso menos exemplar de Erich Stanke em Potsdamer Platz) até razões de natureza económica, passando por medidas de política de memória e preservação[46] (Henke, 2011: 334, tradução nossa).

O estatuto de monumento implica também a preservação, protecção e restauração. Desde a sua criação, as obras da East Side Gallery já foram alvo de restauração. Ao contrário de qualquer outra obra de *street art* presente noutros muros da cidade, sujeita à degradação inevitável pelas intempéries ou mão humana, as obras em East Side Gallery

[46] No original: "Die kreative Auseinandersetzung mit der Berliner mauer fand nun nicht mehr in erster Linie unter politisch-ideologischen Gesichtspunkten statt; das Paradigma des Kalten Krieges, die Konkurrenz der Systeme und Weltanschauungen hatten als vermeintliche Intention für »Grenzprovokationen« ausgedient. Stattdessen sah sich die »Mauerkunst« einer Indienstnahme durch allerhand Interessen ausgesetzt: von ehrbaren Motiven des bewahrenden Denkmal- Schutzes (wie im falle der erfolgreichen East Side Gallery oder des erfolglosen Erich Stanke am Potsdamer Platz) über erinnerungs- und standortpolitische Maßnahmen bis hin zu wirtschaftlichem Kalkül".

são perpetuadas indefinidamente. Desta forma, podemos argumentar que a institucionalização do Muro em prol da memorialização dos eventos traumáticos causados pela estrutura representa também a sua cristalização no tempo, que destitui a sua *street art* de toda a relevância, que não histórica.

Assim, a temporalidade nas secções do "Muro histórico" é artificialmente suspensa, desprovendo as obras de *street art* de qualquer posição de actualidade, ao contrário da *street art* nas ruas que "re-anchors us in the here and now, countering the forces of disappearance in the city as a frictionless commerce machine neutralizing time and presence and claiming all zones of visuality for itself" (Irvine, 2012: 25). Enquanto os museus e as galerias exibem uma programação pré-conhecida, as ruas apresentam em si o potencial do desconhecido e do inesperado. A arte não-institucional, espontânea, clandestina ou não-programada ocupa, assim, um lugar que, por não ser legal, pode desaparecer a qualquer momento. A vulnerabilidade que a obra não-autorizada de *street art* corporiza confere-lhe um sentimento de urgência, que de outra forma não tem. Por isso, a sua fruição pode ser percepcionada como um privilégio que enfatiza o momento presente:

> The feeling that an unsanctioned expression is not really supposed to be there and the knowledge that it could potentially be gone tomorrow may lead to a sense of privilege (or annoyance) from having come upon it before it disappears: it puts into focus the urgency of the here-and-now existence of the individual in a particular space, and it makes it necessary to take a stand in relation to the work we are confronted with (Bengtsen, 2013: 76).

No "Muro histórico", os vestígios de *street art* e outras inscrições são ora obliteradas (Bernauer Straße), ora artificialmente preservadas em prol da memória colectiva dos crimes cometidos durante a divisão da cidade de Berlim (Niederkirchnerstraße, East Side Gallery). A East Side Gallery é hoje o maior legado de *street art* que resta do Muro de Berlim, embora em nada seja representativo desta prática transgressiva ao longo do tempo de vida da barreira fronteiriça. Também é curioso notar que a *street art* pouco é referenciada no documento *Gesamtkonzept* do Senat von Berlin e é (praticamente) inexistente nas exposições temporárias e permanentes em Bernauer Straße. Na minha visita ao *Gedenkstätte Berliner Mauer*, sede das exposições, em Março 2015, a única menção à *street art* reduzia-se a umas meras frases num cartão num conjunto de "curiosidades" sobre *die Mauer*, o que revela muito do estatuto que as instituições responsáveis pela memória conferem a esta prática. Torna-se pertinente então perguntar: a deslocação da *street art*

independente e transgressiva para a galeria e para o museu, acarretando também uma deslocação da efemeridade para o perene, reconhece verdadeiramente esta prática artística enquanto tal? Ou torna-se apenas instrumental em prol do turismo, das autoridades, do mercado da arte ou mesmo da memória e da identidade colectiva? Continuará ela a ocupar um lugar marginal mesmo quando é institucionalizado?

Apesar destas questões, reconhecemos a importância da preservação e solidificação temporal dos vestígios e da *street art* que neles habita no caso particular do Muro de Berlim, cuja memorialização está longe de estar assegurada. Com efeito, ainda em 2013, gerou-se uma vaga de protestos devido ao projecto de remoção e deslocação de partes de segmentos da famosa East Side Gallery para dar lugar a apartamentos de luxo, no que é fruto do processo de *gentrification* da cidade. Porém, felizmente as obras que povoam os restantes muros ou superfícies da cidade podem ainda viver no aqui e agora, na imediaticidade da vida pública. De acordo com Patricia Phillips, a arte no espaço público não tem de durar para sempre, bem pelo contrário; a arte, como a *street art*, no espaço público deve manter-se flexível, adaptável, específica, temporária e contextualizada, moldando-se às diferentes texturas da vida no espaço público (cf. Phillips, 1989). Embora esta função tenha sido retirada à *street art* de *die Mauer*, ainda pode existir noutros muros. Assim, hoje, em relação ao legado do Muro, perguntamos com Alison Young:

> But is all the history gone? The Wall may be a civic gallery, a tourist attraction and a collection of painted fragments sold in small plastic boxes, but walls all over Berlin continue to speak of creativity, memorialisation and protest. And though Berlin is rapidly changing – and re-shaping its present – it cannot forget or escape the ghosts that inhabit its streets (Young, 2014: 79).

Os vultos ou os fantasmas que habitam as ruas da cidade de Berlim tornam-se mais reais e tangíveis em determinados momentos, particularmente nas datas que fazem parte da sua narrativa. Com efeito, em 2014, a cidade de Berlim celebrou o 25.º aniversário da queda do Muro. Se "[m]emories often cleave to the physical settings of events" (Ladd, 1998: 1), não é surpreendente que a celebração tenha marcado o território anteriormente ocupado pelo Muro. Para além disso, e de certa forma tal como nas actividades contestatárias de Christo e Jeanne-Claude e de Allan Kaprow que dependeram da construção de um muro, a celebração também contou com a edificação de uma estrutura simbólica. Neste jogo entre esquecer e lembrar, 25 anos depois, em Novembro 2015 a cidade de Berlim acolheu uma instalação temporária feita com candeeiros a delimitar a

antiga zona de fronteira que dividia o território (imagem 6), apostando assim numa arte celebrativa efémera e *site-specific*.

Imagem 7: 25.° aniversário da Queda do Muro, cortesia e *copyright* Gedenkstätte Berliner Mauer.

*

Doravante um "Muro histórico", die Mauer *vive na dimensão do passado – que intervenções são agora possíveis? Que intervenções podem agora enquadrar-se numa constelação de resistência, que vivam do aqui e do agora?*

São de mencionar três intervenções artísticas que têm em comum a revisitação actual da fronteira que já não existe. Stefan Micheel´s Flucht über die Restmauer *("Evasão através dos vestígios do Muro") reflecte sobre a memorialização da fronteira. Reconhecendo que a secção no Gedenkstätte Berliner Mauer em Bernauer Staße é a única que continua hoje hermeticamente selada entre dois muros (cf. Micheel, n.d.), em 2001 o artista trepa o primeiro muro, atravessa a antiga* Todesstreifen *e escapa escalando a segunda estrutura. Nesta acção performativa registada em vídeo e fotografia, Micheel pretende recuperar o antigo significado da fronteira, em homenagem ao sofrimento no passado e no que pode ser interpretado como um exercício de liberdade adquirido: "O*

que era uma iniciativa mortífera no passado é hoje o palco para uma acção silenciosa"[47] *(Micheel, n.d.: n.p., tradução nossa).*

Utilizando também as ruínas do passado do regime SED, a artista Kinga Araya desenvolve uma performance intitulada Performing Exile: Walking the Wall *em 2008, documentada no filme "Ten Steps". A acção consiste na realização do percurso dos mais de 100 quilómetros da antiga fronteira em dez dias. Sustentada na ideia de que caminhar pode consistir numa acção participativa e de cidadania, a acção considera que:*

> *The city and its ghost-wall are not discovered readymade by the walkers; they are produced before the camera, formulated and chewed upon. The space is made through the fore fronting of the act of walking itself, through the contrasting qualities (and collective 'form') of each day's ambulatory partnerships and groups, through the languages and translations, through discussions of border and the slithering of those discussions across self and nation, escape, home and other (The Crab Man, 2010: n.p.).*

Finalmente, a dupla Matthias Wermke e Misha Leinkauf realizam a obra Grenzgänger *("Aqueles que passam a fronteira"), consistindo num* loop *em vídeo de cerca de três minutos, em que Wermke atravessa a nado o rio Spree nas imediações do Reichtag, no sentido que seria da antiga cidade do Leste para o Oeste. É de notar que várias tentativas de evasão foram efectuadas pelo rio, tendo resultado em diversas mortes. Embora não referenciando de forma tão explícita os vestígios do Muro como as duas acções anteriores, o título* Grenzgänger *e a intervenção não deixam margens para dúvidas (imagem 8).*

Estas três obras são aqui citadas a título de exemplo, de como, efectivamente, é a dimensão performativa que define o espaço e as suas estruturas:

> *Buildings matter. So do statues, ruins, and even stretches of vacant land. Buildings provide shelter for human activities, but it is the activities, not the shelter, that make structures and spaces important to human beings trying to define their place on this earth (Ladd, 1998: 2).*

O Muro histórico pode, através das práticas que nele são realizadas, ser recuperado para exercícios de liberdade ou cidadania no presente.

Se assim é, podemos esperar que a antiga cicatriz na cidade de Berlim possa continuar a ser relevante, ao promover novas reflexões e acções.

---

[47] No original: "Was vor Jahren ein tödliches Unterfangen war, ist heute Bühne für einen stillen Akt".

Imagem 8: A passagem a nado do performer, *aqui a meio do rio Spree em* Grenzgänger *(cf. Wermke & Leinkauf, n.d.).*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao visitarmos vários espaços no tempo, foi-nos possível acompanhar o Muro de Berlim em diferentes idades que motivaram diferentes questões, todas relacionadas com práticas de *street art* inseridas no meio urbano. Constatámos e analisámos as mudanças que a estrutura foi sofrendo – desde os aperfeiçoamentos contínuos de forma a transformar o que era uma fronteira heterogénea num objecto impenetrável, as contradições entre o muro interno e o muro externo, as suas facetas turísticas e repressivas, a sua queda simbólica e literal, o processo moroso de desmantelamento, a transição de um simbolismo de morte para o de relíquia e, por fim, a sua preservação. Estas alterações ao longo do tempo e concretizadas em determinados lugares foram analisadas no seu impacto e na sua relação com a *street art*. A escolha dos quatro espaços, Bernauer Straße, Potsdamer Platz, Brandenburger Tor e Niederkirchnerstraße, longe de aleatória, intentou circunscrever a discussão – e tornar o nosso objecto mais acessível para as nossas questões no tempo presente. Outros lugares no tempo poderiam também ter motivado e acrescentado à nossa discussão. Mas como argumenta Doreen Massey, cuja obra inspirou o formato deste projecto, "there are always connections *yet to be made*, juxtapositions yet to flower into interaction, or not, potential links which may never be established. Loose ends and ongoing stories" (Massey, 2005: 107, ênfase no original). Este foi um dos possíveis trajectos.

Na sua obra *La Révolution Humaine,* Henri Lefebvre enuncia três leis urbanas que, observa, se caracterizam pela negativa por constituírem não uma construção mas uma negação de condições. O autor preconiza, utopicamente: em primeiro lugar, a abolição de barreiras que mantêm uma dicotomia de visibilidades e poder ["Briser les barrières et barrages, ceux qui barrent le chemin et maintiennent le champ urbain dans l´aveuglant-aveuglé" (Lefebvre, 1970 : 235)]; em segundo lugar, o fim de todas as segregações que desnivelam uns e outros do acesso a mensagens, informações e códigos; e, finalmente, a disrupção de:

> [L]es obstacles qui aggravent l´opacité des rapports et les contrastes entre transparence et opacité, qui ramènent les différences à des particularités distinctes (séparés), qui les astreignent à figurer sur un espace préfabriqué, qui masquent la polyvalence des façons

> de vivre dans la société urbaine (des modalités et modulations du quotidien et de l´habiter), qui interdisent les transgressions aux normes prescrivant les séparations (*ibidem*: 235-236).

Na terceira lei encontram-se resumidas as duas anteriores, na ideia da desigualdade de relações e de sistemas de poder, que aqui é materializada com as noções de opacidade e transparência. Para além destas, encontramos também a noção do espaço pré-fabricado, ou seja, o espaço que é produzido independentemente da contribuição dos que nele vivem e que rejeita a multiplicidade de modos de vida e possibilidades alternativas. Um pouco mais adiante na obra, Lefebvre questiona-se sobre a passividade do *usager*, ou seja, do cidadão-utilizador do meio urbano, quando é precisamente ele o primeiro implicado dos projectos e das estratégias que têm em vista a cidade. Esta pergunta destaca a questão da **participação** e da **acção** na cidade do ponto de vista de quem a habita, e se elas são ou não permitidas, incentivadas ou reprimidas pelas instâncias de poder. Segundo Lefebvre, as instituições censuram e rejeitam a **transgressão**, pelo seu questionamento das normas instituídas que segregam intencionalmente o espaço urbano. Não será por acaso que todas as três leis referem um conjunto de palavras – barreiras, separações, segregações, obstáculos – que, de algum modo, são próximas da ideia de **muro,** simbólico ou não, e sua consequente territorialização do meio urbano. Enunciadas as leis de Lefebvre, estão com elas também enunciadas as palavras-chave da nossa conclusão.

Os muros enquanto objectos físicos e tangíveis são instrumentos que dividem, separam, retêm, protegem, armazenam ou suportam (cf. Brown, 2010). São estruturas funcionais que organizam o espaço de forma eficiente e são "potent organizers of human psychic landscapes generative of cultural and political identities" (*ibidem*: 73). Os muros *falam*, na medida em que reflectem a intenção com a qual foram construídos, tornando-se eles próprios discursivos da organização do poder no e através do espaço (cf. *ibidem*).

O Muro de Berlim constituiu um caso paradigmático na história da Europa, tendo sublinhado a noção de separação e fronteira muito para além do local. O Muro de Berlim representou a cisão entre Leste e Oeste, entre sistemas políticos, entre formas de vida, tornando-se o símbolo, por excelência, de um conflito, a Guerra Fria.

É pertinente verificar, apesar do exemplo de *die Mauer* e da sua trajectória, a proliferação crescente de muros, numa era que se reclama como global, interligada, virtual

e líquida (cf. *ibidem*). Os muros permanecem firmes e produtivos na nossa era, não só a nível simbólico, virtual e digital – não é por caso que a censura cibernética na China tem sido denominada "The Great Firewall of China" –, como também fisicamente numerosos:

> While we navigate scores of virtual walls every day-firewalls, spyware and spam filters on our computers, automatic locking and alarm systems in cars, homes, office buildings, and briefcases, pass codes everywhere - the spectacle of these actual walls remains distinctive (*ibidem*: 80).

Haverá então uma contradição ou uma relação conivente na existência de muros (e de uma territorialização mais sólida) num mundo globalizado que é o nosso?

Segundo Andrea Mubi Brighenti, embora os muros possam de forma efectiva organizar o espaço e definir a possibilidade de fluxos e trajectórias, impondo restrições na liberdade de movimentação, os muros podem ser sempre desafiados: "they are also constantly challenged because of the symbolic meanings they assume: […] they can be built for an aim but deflected to many another" (Brighenti, 2008: 8). É neste sentido que a *street art* pode intervir, na própria superfície das estruturas, abrindo espaços simbólicos nos que foram selados e segregados através de muros e outros equipamentos, ou dedicando-se a espaços negligenciados e marginais, os não-espaços. Procurámos mostrá-lo ao analisar o Muro de Berlim e as suas inscrições.

Assim, em "Bernauer Straße 1961-1975", foi-nos possível observar intervenções incipientes e prévias à explosão de *street art* que se iria verificar mais tarde, profundamente comprometidas politicamente, participando directamente nos eventos da cidade e mantendo um discurso de actualidade. Mas nem sempre a obra de *street art* é investida de mensagem, tal como nota Jean Baudrillard na sua reflexão sobre graffiti, argumentando que é precisamente o seu vazio que tem significado:

> Et ceci justement parce que les graffiti n´ont pas de contenu, pas de message. C´est le vide qui fait leur force. […] l´idéologie profonde ne fonctionne plus au niveau des signifiés politiques, mais au niveau des signifiants – et que c´est lá où le système est vulnérable et doit être démantelé (Baudrillard, 2005: 15).

Há uma dificuldade em generalizar na *street art*, dado que coexistem tanto intervenções de grande valor estético e artístico, como outras completamente desprovidas de conteúdo. Uma obra de *street art* pode ser uma intervenção, uma colaboração, um comentário, uma crítica, uma demonstração de existência, um manifesto individual ou

colectivo, uma piada fútil, e pode usar um leque variado e cada vez mais híbrido e criativo de técnicas (cf. Irvine, 2012). Mas o que é comum, apesar destas discrepâncias ou variações, é a acção em si, uma marca no espaço público. Por isso, temos insistido, nesta dissertação, na dimensão performativa da *street art* e na sua relação com outras práticas de resistência, que supera claramente o conteúdo e a mensagem que pode ou não apresentar: "Whatever the medium and motives of the work, the city is the assumed interlocutor, framework, and essential precondition for making the artwork *work*" (Irvine, 2012: 3, ênfase no original).

Em "Potsdamer Platz 1975-1989", verificámos um movimento inverso entre a eficiência da estrutura do Muro de Berlim e a proliferação das práticas de *street art*. Na sua fase mais mortífera e impenetrável, depois de se tornar a *Grenzmauer 75*, o Muro ofereceu paradoxalmente a superfície ideal para esta prática, tornando o espaço ideal para a subversão se desenvolver e proliferar. Isto sublinha a dependência da *street art* de condições materiais, só sendo possível com a existência de um suporte próprio para as inscrições: "A well-placed street piece will reveal the meaning of its material context, making the invisible visible again, a city re-imaged and re-imagined" (Irvine, 2012: 3).

Se os muros são organizadores da paisagem, então a sua transgressão também pode ser enquadrada em termos geográficos, na oposição entre centro e periferia: "Les graffiti, eux, sont de l´ordre du territoire. Ils territorialisent l´espace urbain décodé – c´est telle rue, tel mur, tel quartier qui prend vie à travers eux, qui redevient territoire collectif" (Baudrillard, 2005: 13). A prática de *street art* é potencialmente transgressiva ao rejeitar, questionar ou contornar a distribuição e função dos espaços na cidade atribuídos normativamente. O questionamento das fronteiras nas ruas torna visível a territorialização a que são sujeitas: "Street art continually reveals that no urban space is neutral: walls and street topography are boundaries for socially constructed zones and territories, and vertical space is regulated by regimes of visibility (Irvine, 2012: 8).

Mas, por outro lado, a proliferação da prática de inscrição no Muro foi-se tornando uma paisagem banal e turística, pondo em causa a relevância do gesto. Apesar da sua potencialidade de questionamento, a transgressão tem limites, podendo tornar-se apenas caos (cf. Cresswell, 1996). Ademais, a transgressão é reactiva e vem sempre depois da instituição das fronteiras, ou seja, depois da territorialização feita pelas instâncias de poder.

Estas também têm sempre oportunidade de responder à transgressão, desviando, deslocando ou combatendo a prática transgressiva. Tal como sugere John Lennon, "[t]he tenuous tripartite relationship between graffiti, the revolutionary impulse and the city landscape is constantly being reterritorialised" (Lennon, 2014: 260), e a tensão entre transgressão e normas está sempre sujeita à produção de novas geografias.

Em "Brandenburger Tor 1989-1991", verificámos que a queda do Muro teve grandes repercussões a nível da *street art*, destacando a forma como o contexto afecta a obra de *street art*. A mudança de significado do objecto também modificou as suas inscrições e aquelas que foram feitas posteriormente e tornaram a prática de *street art* desejável, investindo-a com novos significados.

Imediatamente após a queda do Muro em 1989, a fachada interna de *die Mauer* ficou pela primeira vez acessível e exposta à intervenção. O contraste entre o muro externo, preenchido por cores e rabiscos até à sua ínfima porção, e o muro leste, virgem e censurado, é testemunho da repressão do regime do SED. Desta forma, poderá a *street art* funcionar como diagnóstico da saúde do espaço público? É precisamente o que defende Christine Smith no seu artigo "Art as Diagnose: Assessing Social and Political Transformation through Public Art in Cairo, Egypt":

> Public art thus not only indicates change, but also illuminates the dynamics of these transformations and the social, cultural, and political stakes involved. More so than art created for a museum or gallery, art in public must be 'made sense of' by the uncontrolled and various audiences brought together through their shared usage of public space. It is this 'sense making' of public art that provides a diagnostic through which we can trace and apprehend the different dynamics of social change (Smith, 2015: 24).

A emergência de alternativas, novos ordenamentos ou novas concepções do espaço relevam de questões de participação do cidadão do meio urbano. A ausência de *street art* pode ser, portanto, representativa do debate no espaço público, ou mesmo da própria existência de espaço público (cf. Bush, 2013). Assim, e tendo a *street art* evoluído para um fenómeno global, atravessando todas as espécies de fronteiras, e estando presente nos cinco continentes, poderá a sua ausência em certos países, localidades ou ruas também ser significativa do estado da arena pública e de uma possível repressão?

Finalmente, em "Niederkirchnerstraße 1991-2015", procurámos encontrar nos vestígios do Muro as implicações do processo de memorialização para a *street art*. Esta desapareceu com a remoção do Muro ou permaneceu nos seus vestígios ou nos segmentos que foram distribuídos e vendidos a nível mundial – sendo, nos dois últimos casos, monumentalizada, perdendo a capacidade de desaparecer e, paradoxalmente, de se manter relevante.

Segundo Martin Irvine, a pertinência da *street art* prende-se com a sua capacidade de deslocar o debate para o espaço público. O autor refere o conceito de "cultural wall", ou seja, paredes institucionais e domesticadas onde se desenvolvem as práticas artísticas, como o "white cube" das galerias de arte (cf. Irvine, 2012) ou, acrescentamos, a "black box" no teatro. "Cultural walls" referem-se, portanto, ao circuito institucional da arte. Segundo Irvine, o debate que era normalmente desenvolvido no circuito oficial efectua-se agora preferencialmente na arena do espaço público, criando um contínuo entre espaço de arte institucional e espaço público do dia-a-dia (cf. *ibidem*). Sem dúvida que a ideia de contínuo só é possível precisamente com a diluição de paredes e muros e, por isso, de certa forma, o ponto de vista de Irvine subentende que um muro entre centro e periferia e institucional/não-institucional foi, de certa maneira, derrubado.

Contudo, insistimos na distinção entre *street art* institucional e *street art* não-institucional. Ambas podem existir nas ruas, mas apenas a segunda desafia a atribuição normativa do território e representa uma forma de participação espontânea no meio urbano, superando noções de estética:

> While the aesthetic properties of the street artwork should by no means be written off as unimportant, its unsanctioned nature may lead to a feeling in the interested viewer of independent agency and exploration, which influences the meaning of the artwork and the sense of public space significantly, and which sets street art apart from sanctioned public art. In order to retain this carrier of meaning, I would argue that it is crucial for street art to remain unsanctioned and practically in- dependent from the sanctioning body of the public art machine (Bengtsen, 2013: 78).

Para Alison Young, para próximos debates sobre a cidade e o espaço público, é importante superar as noções de propriedade ("subject-position of owner") que enquadram sempre a *street art* como uma invasão e uma perversão e, assim, ilegalidade. A autora sugere novos conceitos que se relacionam com a prática de *street art*, como de apropriação ou mesmo *hacker*ização do espaço ("subject-position of space-adapter" ou "space-hacker")

a partir da produção de imagens e, acrescentamos, acções. Esta é uma perspectiva da cidade organizada pelo cidadão, paralelamente às iniciativas institucionais:

> I would like to propose a new kind of subject-position: citizen of the public city. In this, I am not claiming that the legislated city should be abandoned in favour of the uncommissioned city, but rather, that we should learn to be citizens of *both* and thus discover a space that is not reducible to either (Young, 2014: 57).

As cidades não são museus (cf. Ladd, 1998). Por muitos arquivos, monumentos ou outras estruturas dedicadas à memória colectiva que a cidade albergue, ela está sempre em contínua construção. A *street art* é o exemplo de uma prática efémera, mas localmente significativa que acompanha a cidade na fluidez da sua constante reterritorialização, nas suas questões e actualidades sempre mutantes. Na experiência fugaz do meio urbano reside também o debate, a resistência ou a participação.

BIBLIOGRAFIA

Abazza, Mona (2014), "Post January Revolution Cairo: Urban Wars and the Reshaping of Public Space", *Theory, Culture & Society*, 31:7/8, pp. 163-183.

Assmann, Aleida (2008), "Transformations between History and Memory", *Social Research*, 75:1, pp. 49-72.

Bacelar, Jorge (2002), "Notas Sobre a Mais Velha Arte do Mundo", *Biblioteca on-line de Ciências da Comunicação* (Website), Consultado em 12/02/2014: http://www.bocc.ubi.pt/_esp/autor.php?codautor=3.

Bailey, George (1961, 16 Março), "The Disappearing Satellite", *The Reporter*, pp. 20-22, Consultado em 23/04/2015: http://www.unz.org/Pub/Reporter-1961mar16-00020.

Bainbridge, John (1962, 27 Outubro), "*Die Mauer*: The Early Days of the Berlin Wall", *The New Yorker*, Consultado em 25/01/2015: http://www.newyorker.com/magazine/1962/10/27/die-mauer.

Baudrillard, Jean (2005), "Kool Killer ou L´Insurrection par les Signes", *Éditions Les Partisans du moindre effort*, pp 8-21, 1976[1], Consultado em 01/08/2015: http://lpdme.org/projects/jeanbaudrillard/koolkiller.pdf.

Bengtsen, Peter (2013), "Beyond the Public Art Machine: A Critical Examination of Street Art as Public Art", *Journal of Art History*, 82:2, pp. 63-80.

BPK (n.d.), *Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte* (Website), Consultado em 27/06/2015: http://www.bpk-images.de/shop.

Brighenti, Andrea M. (2008), "The Wall and the City", *Lo Squaderno*, nº8, pp. 7-9.

Brighenti, Andrea M. (2010), "At the Wall: Graffiti Writers, Urban Territoriality and the Public Domain", *Space and Culture*, 13:3, pp. 315.332.

Bordo, Jonathan (2008), "The Homer of Potsdamer Platz – Walter Benjamin in Wim Wender´s Sky over Berlin/Wings of Desire, a Critical Topography", *Images*, nº 2, pp. 86-109.

Brown, Wendy (2010), "States and Subjects", In W. Brown, *Walled States, Walled Sovereignity*, Cambridge, Massachussetts & London: The MIT Press, pp. 73-106.

Bush, Kenneth (2013), "The Politics of Post-Conflict Space: The Mysterious Case of Missing Graffiti in 'Post-Troubles' Northern Ireland", *Contemporary Politics*, 19:2, pp. 167-189.

Campos, Ricardo (2010), *Porque Pintamos a Cidade? Uma Abordagem Etnográfica ao Graffiti Urbano*, Lisboa: Fim de Século.

Campos, Ricardo (2013), "A Arte Urbana enquanto «Outro»", *VIRUS*, São Carlos, nº 9, Consultado em 25/01/2015: http://www.nomads.usp.br/virus/_virus09/secs/carpet/virus_09_carpet_44_pt.pdf

Certeau, Michel de (1984), "Walking in the City", In M. de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press, pp. 91-110.

Christo, & Claude, J. (n.d.), "Wall of Oil Barrels – The Iron Curtain", *Christo and Jeanne-Claude* (Website), Consultado em 25/01/2015: http://christojeanneclaude.net/projects/wall-of-oil-barrels---the-iron-curtain.

Cornbread the Legend (n.d.), "1967-1971: The Glory Days", *Cornbread the Legend* (Website), Consultado em 10/04/2015*:* http://cornbreadthelegend.com/pages/1967-1975-the-glory-days.

Cresswell, Tim (1996), *In Place/Out of Place: Geography, Ideology and Transgression*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Cunha, Paulo (2014, 7 Novembro) "Muro de Berlim/25 Anos: "Símbolo da paz também mora no Santuário de Fátima", *Observador* (Website), Consultado em 26/08/2015: http://observador.pt/2014/11/07/muro-de-berlim25-anos-simbolo-da-paz-tambem-mora-santuario-de-fatima/.

Diamond, Elin (2002), "Performance and Cultural Politics", In L. Goodman & J.D. Gay, (Eds), *The Routledge Reader in Politics and Performance*, London: Taylor & Francis, pp. 66-69.

Dovey, Kim, Wollan, Simon, & Woodcock, Ian (2012), "Placing Graffiti: Creating and Contesting Character in Inner-city Melbourne", *Journal of Urban Design*, 17:1, pp. 21-41.

Fall of the Berlin Wall (n.d.), *The New York Times*, Consultado em 01/07/2015: https://www.nytimes.com/store/fall-of-the-berlin-wall-the-new-york-times-framed-front-page.html.

Ferrell, Jeff (1996), *Crimes of Style: Urban Graffiti and the Politics of Criminality*, Boston: Northeastern University Press, 1993[1].

Foucault, Michel (1991), "Governamentality", In G. Burchell, C. Gordon & P. Mille (Eds), *The Foucault Effect: Studies in Governamentality*, Chicago: The University of Chicago Press, pp. 87-104.

Frankael, Béatrice (2007), "Actes D´Écriture : Quand Écrire C´Est Faire", *Langage et Société*, 3-4:121-122, pp. 101-112.

Gedenkstätte Berliner Mauer (n.d.), *Gedenkstätte Berliner Mauer* (Website), Consultado em 01/08/2015: http://www.berliner-mauer-gedenkstaette.de/en/index.html.

Gründer, Ralf (2007), *Berliner Mauerkunst – Eine Dokumentation von Ralf Gründer*, Köln: Böhlau Verlag GmbH & Cie.

Gründer, Ralf (n.d.), "Dritte Generation: Stützwandelemente", *Berliner Mauer: Geschichte & Dokumentation des „Antifaschistischen Schutzwalls"* (Website), Consultado em 15/08/2015: http://www.berliner-mauer.de/drei-generationen-der-berliner-mauer/mauerbau-dritte-generation/stuetzwandelemente-der-grenzmauer-75.html.

Henke, Lutz (2011), "Mauerkunst", In K.D. Henke (Ed), *Die Mauer. Errichtung, Überwindung, Erinnerung*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag , pp. 315-341.

Hertle, Hans-Hermann & Nooke, Maria (2013), "The Victims at the Berlin Wall, 1961-1989", *Gedenkstätte Berliner Mauer* (Website), Consultado em 15/03/2015: http://www.berliner-mauer-gedenkstaette.de/en/uploads/todesopfer_dokumente/2013_11_26_hertle_nooke_victims_berlin_wall.pdf.

Huyssen, Andreas (2003), "The Voids of Berlin", In A. Huyssen, *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford: Stanford University Press, pp.49-71.

Irvine, Martin (2012), "The Work on the Street: Street Art and Visual Culture", In Barry Sandywell & Ian Heywood (Eds), *The Handbook of Visual Culture* (Pre-Press Version), London & New York: Berg, pp. 235-278, Consultado em 01/08/2015: http://faculty.georgetown.edu/irvinem/articles/Irvine-WorkontheStreet-1.pdf.

Ivanova, Miglena (2013), "The Symbolic Dismantling of the Berlin Wall", *Our Europe. Ethnography – Ethnology – Anthropology of Culture*, vol.2, pp.145-160.

Johnson, C., Jones, R., Paasi, A., Amoore, L., Mountz, A., Salter, M., & Rumford, C. (2011), "Interventions on Rethinking 'The Border' in Border Studies", *Political Geography*, vol. 30, pp. 61-69.

Kaiser, Marcus (n.d.), "Mauerbliecke: Mauer Views", *Marcus Kaiser – Selected Works* (Website), Consultado em 01/07/2015: http://www.marcus-kaiser.de/arbeiten/mauer.htm.

Ladd, Brian (1998), "*The Ghosts of Berlin: Confronting German History in the Urban Landscape*, London: The University of Chicago Press.

Laemmermann, Karl (2012), *Graffiti and Street Art*, North Charleston: CreateSpace Independent Publishing Platform, cop.

Larkin, Daniel (2009, 20 Novembro), "Anxious Freedom, After the Berlin wall", *Hyperallergic* (Website), Consultado em 01/07/2015: http://hyperallergic.com/1155/berlin-wall-art/.

Leddy, Annette (n.d.), "Francis Alÿs: Politics of Rehearsal", *X-TRA Contemporary Art Quaterly* (Website), Consultado em 25/01/2015: http://x-traonline.org/article/francis-alys-politics-of-rehearsal/.

Lefebvre, Henri (1970), *La Révolution Urbaine*, Saint-Amand: Éditions Gallimard.

Lennon, John (2014), "Assembling a Revolution: Graffiti, Cairo and the Arab Spring", *Culture Studies Review*, 20:1, pp. 237-275.

Lewisohn, Cedar (2007), *Street Art*, London: Tate Publishing.

Loxley, James (2007), "From the Performative to the Speech Act", in J. Loxley, *Performativity*, Oxon & New York: Routledge, pp. 6-21.

Major, Patrick (2010), "Introduction", in P. Major, *Behind the Berlin Wall: East Germany and the Frontiers of Power*, Oxford: Oxford University Press, pp. 1-22.

Massey, Doreen (2005), "Slices through space", in D. Massey, *For Space*, London: SAGE Publications Ltd, pp. 106-125.

Massey Doreen, Rose, Gillian, (2003), "Personal Views: Public Art Research Project", *Public Art Online – The Leading Public Art Resource* (Website), Consultado em 15/01/2015: http://www.publicartonline.org.uk/resources/research/current_research.php.

McCormick, Carlo (2010), *Trespass: A History of Uncommissioned Urban Art*, Kölm: Tashen, cop.

McDermott, Josephine (2014, 7 Fevereiro), "London Banksy Girl with Balloon Mural to be Removed", *BBC News* (Website), Consultado em 12/02/2014: http://www.bbc.co.uk/news/uk-england-london-26022513.

Micheel, Stefan (n.d.), "Projekte: Flucht über die Restmauer", *Stefan Micheel* (Website), Consultado em 26/8/2015: http://www.stefanmicheel.de/info.html.

Muros Século XXI (2014, 25 Outubro), "A despedida do Muro de Berlim", *Sábado* (Edição Especial Histórica), pp. 114-115.

Nora, Pierre (1989), "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire", *Representations*, nº 26, pp. 7-24.

N.b.k. (n.d.), "The Berliner Summer Night dream", *Neuer Berlin Kunstverein* (Website), Consultado em 27/06/2015: http://www.nbk.org/video-forum2/werk/The_Berliner_Summer_Night_Dream.html.

Phillips, Patricia C. (1988), "Out of Order: The Public Art Machine", *Artforum* December, pp. 191-196, Consultado em 12/02/2014: http://www.janetzweig.com/RISDPDFPUBLICART/phillips3.pdf

Phillips, Patricia C. (1989), "Temporality and Public Art", *Art Journal*, 48:4, pp. 331-335.

Riggle, Nicholas A. (2010), "Street Art: the transfiguration of the commonplaces", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 68:3, pp. 243-257.

Rose, Gillian (1999), "Performing Space", in Massey, D, Allen, J. & Sarre, P. (Eds), *Human Geography Today*, Cambridge: Polity Press, pp. 247-259.

Saunders, Anna (2009), "Remembering Cold War Division: Wall Remnants and Border Monuments in Berlin", *Journal of Contemporary European Studies*, 17:1, pp. 9-19.

SDUE (n.d.a), "Berlin Wall – Bernauer Straße", *Senate Department for Urban Development and the Environment* (Website), Consultado em 10/08/2015: http://www.stadtentwicklung.berlin.de/denkmal/denkmale_in_berlin/en/berliner_mauer/bernauer_strasse.shtml.

SDUE (n.d.b), "Berlin Wall – The Wall on Niederkirchnerstraße", *Senate Department for Urban Development and the Environment* (Website), Consultado em 10/08/2015: http://www.stadtentwicklung.berlin.de/denkmal/denkmale_in_berlin/en/berliner_mauer/niederkirchner.shtml.

Serna, Joseph & Hamilton, Matt (2015), "Detroit won't have Street Artist Shepard Fairey Extradited from L.A. after Arrest", *Los Angeles Times* (Website), Consultado em 01/08/2015: http://www.latimes.com/local/lanow/la-me-ln-shepard-fairey-arrested-lax-20150712-story.html.

Senat von Berlin (2006, 12 Junho), "Gesamtkonzept zu Erinnerung an die Berliner Mauer: Dokumentation, Information und Gedenken, *Gedenkstätte Berliner Mauer* (Website), Consultado em 21/03/2015: http://www.berliner-mauer-gedenkstaette.de/de/uploads/allgemeine_dokumente/gesamtkonzept_berliner_mauer.pdf.

Silva, Vítor M.A. (1990a), "O Sistema Semiótico literário", In V.M.A. Silva, *Teoria e Metodologia Literárias*, Lisboa: Universidade Aberta, pp. 53-78.

Silva, Vítor M.A. (1990b), "O Texto Literário", In V.M.A. Silva, *Teoria e Metodologia Literárias*, Lisboa: Universidade Aberta, pp. 181-238.

Schürer, Ernst, Keune, Manfred & Jenkins, Philip (1996), "Introduction: A Short Chronology of the Berlin Wall", *The Berlin Wall: Representations and Perspectives*, New York: Peter Lang, pp. 1-10.

Smith, Christine (2015), "Art as Diagnose: Assessing Social and Political Transformation through Public Art in Cairo, Egypt", *Social & Cultural Geography*, 16:1, pp. 22-42.

Sweet Wall (n.d.), *Fundación Antoni Tàpies* (Website), Consultado em 25/04/2015: http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?rubrique1268.

Szpilman Society (n.d.), *Pinterest* (Website), Consultado em 27/06/2015: https://www.pinterest.com/pin/529524868657681508/.

"Taki 183" Spawns Pen Pals (1971, 21 Julho), *The New York Times*, Consultado em 10/04/2015: http://taki183.net/_pdf/taki_183_nytimes.pdf.

Taylor, Frederick (2008), *The Berlin Wall; A world Divided, 1961-1989*, New York: HarperCollin Publishers (e-book).

The Crab Man (2010, July), "Kinga Araya´s Ten Steps: Walking in Circles", *Mythogeography* (Website), Consultado em 26/08/2015: http://www.mythogeography.com/kinga-arayarsquos-ten-steps-walking-in-circles.html.

Topography of Terror (n.d.), "Topography of Terror. The Historic Site – Berlin Wall Monument", *Topography of Terror* (Website), Consultado em 10/08/2015: http://www.topographie.de/en/exhibitions/.

Von Coburg, Götz (1990), *The Wall and How It Fell*, Berlin: Press and Information Office of the *Land* of Berlin.

Young, Alison (2014), *Street Art, Public City: Law, Crime and the Urban Imagination*, Oxon & New York: Routledge.

Waclawek, Anna (2011), *Graffiti and Street Art*, London: Thames & Hudson, cop.

Waidmann, Alex (n.d.), *Fotoarchiv Alex Waidmann Berlin* (Website), Consultado em 06/04/2015: http://www.fotoarchiv-alex-waidmann-berlin.de.

Wenders, Wim (Director) (1987), *Wings of Desire*, (Motion Picture).

Wermke, Mattias & Leinkauf, Misha (n.d.), "Works: Grenzgänger", *Wermke/Leinkauf* (Website), Consultado em 26/08/2015: http://www.wermke-leinkauf.com/en/works/grenzgaenger.

Zentral - und Landesbibliothek Berlin (n.d), „Berliner Ansichten: eine Kartographische Zeitreise", *Zentral – und Landesbibliothek Berlin* (Website), Consultado em 30/03/2015: http://www.zlb.de/fileadmin/user_upload/recherche/sammlungen/berliner_ansichten/pdf/dezemberpdf.pdf.