



Escola de Sociologia e Políticas Públicas

«A cidade é o habitat da arte»:
Street art e a construção de espaço público em Lisboa

Ágata Dourado Sequeira

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de
Doutor em Sociologia

Orientador:
Doutor João Pedro Silva Nunes, Professor Auxiliar,
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Dezembro, 2015

Escola de Sociologia e Políticas Públicas

«A cidade é o habitat da arte»:
Street art e a construção de espaço público em Lisboa

Ágata Dourado Sequeira

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de
Doutor em Sociologia

Júri:

Doutor Luís Vicente Baptista, Professor Catedrático no Departamento de Sociologia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Doutor João Teixeira Lopes, Professor Catedrático da Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Doutor Paulo Peixoto, Professor Auxiliar da Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra

Doutor Rui Telmo Gomes, Investigador do Centro de Investigação e Estudos de Sociologia do ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa

Dezembro, 2015

Sumário

Este trabalho de investigação dá conta dos mecanismos que estruturam a produção de *street art* em Lisboa, enquanto forma de construção de espaço público neste contexto metropolitano específico. Especificamente, o objectivo é compreender como um espaço público urbano pode ser construído através das formas com as quais se relaciona com a cidade e a arte que nela está presente – em particular, a *street art*, manifestação artística e expressiva de natureza efémera.

Sendo neste momento a *street art* objecto de diversas intervenções em Lisboa, por parte não só da iniciativa individual de artistas, como da programação de associações, projectos e da própria instituição municipal, a hipótese subjacente a esta investigação é a de que a análise destes contextos de produção de *street art* neste âmbito metropolitano permite revelar não só diferentes formas de conceber e de construir o espaço público urbano, bem como tensões e conflitos sobre este.

Assim, esta tese pretende focar-se nos processos de produção de *street art* em Lisboa, com base num trabalho de campo que, para além de uma extensa recolha de imagens e de documentação, inclui ainda um conjunto de extensas entrevistas não só aos artistas, para os quais a rua é o principal âmbito das suas intervenções artísticas, como a outros actores ligados à programação de iniciativas de *street art*.

De igual modo, pretende-se construir uma reflexão sobre os mecanismos como a *street art*, enquanto oportunidade fomentada por estes novos contextos de produção e âmbito de criatividade específico, se interliga com a construção de uma carreira artística, com o mundo da arte contemporânea e respectivos mercados.

Palavras-chave: Espaço Público, *Street Art*, Cidade, Carreiras Artísticas.

Abstract

This research reveals the mechanisms under which street art is produced in Lisbon, as a form of construction of public space in this specific metropolitan context. Specifically, the objective is to understand how a public space can be constructed through the ways in which it relates to the city and the art it features publicly – particularly, street art, artistic and expressive manifestation of ephemeral nature.

Being street art, at the present moment, the object of several distinct interventions in Lisbon, through not only the individual initiative of artists, but also through the programming efforts of associations, projects and the municipality, the hypothesis underlying this research is that the analysis of these contexts of production of street art in this metropolitan ambit allows to reveal not only different forms of conceiving and constructing the public urban space, but also tensions and conflicts about it.

Therefore, this dissertation aims to focus on the processes of production of street art in Lisbon, based on a field work that, besides an extensive image and documentation collection, includes also a set of long interviews not only to the artists, to which the street is the main context of their artistic interventions, but to other actors connected to the programming of street art initiatives.

Likewise, it will be possible to construct a reflexion about the mechanisms through which street art, as an opportunity these new contexts of production allow, and as specific ambit of creativity, connects with the construction of an artistic career, with the world of contemporary art and its markets.

Keywords: Public Space, Street Art, City, Artistic Careers.

Agradecimentos

À Fundação para a Ciência e Tecnologia, que através do financiamento através de bolsa de doutoramento com a referência SFRH/BD/82506/2011, permitiu que esta investigação e resultante dissertação pudessem ter lugar.

Ao Prof. Doutor João Pedro Silva Nunes, meu orientador, pela forma como incansavelmente contribuiu com a sua disponibilidade, sabedoria e experiência enquanto investigador na Sociologia Urbana, no enriquecimento deste trabalho e resolução dos dilemas que a investigação colocou.

À Prof. Doutora Graça Índias Cordeiro, pela disponibilidade e conselhos que me dispensou. A todos os outros professores dos diversos ciclos que tive ao longo do meu percurso académico pela Sociologia e que, com o seu entusiasmo e trabalho me fizeram querer continuar este percurso pela investigação nas áreas da Sociologia Urbana e da Arte.

À Senhora D. Ilda Ferreira e à equipa da secretaria do ISCTE-IUL pelo apoio e prontidão na resolução das questões burocráticas que inevitavelmente tiveram o seu lugar durante o período de elaboração desta tese.

Aos artistas José Carvalho, Leonor Brilha, Vanessa Teodoro, Tinta Crua, Miguel Januário, Mariana Dias Coutinho, Bruno Santinho, Smile, Luísa Cortesão e Alan Silveira, não só pela disponibilidade em participarem nesta investigação, através da partilha das suas histórias, percepções e percurso pessoal, como pela forma como tornam as ruas da cidade mais vivas.

À Lara Seixo Rodrigues, Pedro Soares Neves, Miguel Carrelo e Octávio Pinho, pela disponibilidade em partilhar comigo as suas perspectivas sobre a *street art*, e pelo trabalho que fazem na sua promoção, divulgação e produção.

Às ruas da cidade. Às outras Lisboas que nelas se desvendam.

E à curiosidade, o começo de tudo.

Finalmente, quero agradecer:

Aos meus pais Dina e José, pela constância, disponibilidade e amor. E também pelas incansáveis revisões de texto, sugestões e *feedback* – bem como pelo entusiasmo que manifestaram em relação a este projecto, e também à *street art* no geral.

E ao Rui, pelo amor e por todos os dias.

À minha avó Lia.

Investigação apoiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, por fundos nacionais
do Ministério da Ciência, da Tecnologia e Ensino Superior

«Creativity always comes from beneath, it always finds an unexpected and indirect path forward and it always makes use of what it can scavenge by night.»

Peter Wollen

Índice

Índice de Quadros	18
Índice de Figuras	19
Introdução	23
PARTE I: Enquadramento da pesquisa	
1. O que é <i>street art</i>? Percurso para uma definição do conceito	33
1.1. <i>O «acto primordial» de escrever numa parede</i>	34
1.2. <i>O Muralismo: escala e visibilidade para a expressão artística</i>	36
1.3. <i>Comunicar e fazer arte: Diferentes expressões na rua</i>	41
1.3.1. Inscrições nas paredes: comunicar e territorializar	41
1.3.2. Intervenções artísticas nas paredes da cidade: os pioneiros	43
1.3.3. O <i>graffiti</i> enquanto componente da cultura <i>hip hop</i>	45
1.3.4. <i>Graffiti</i> : expressão contemporânea	47
1.4. <i>Do graffiti ao mundo da arte</i>	50
1.5. <i>Street Art: Definindo uma prática abrangente -Técnicas, expressões e intenções</i>	54
2. Cidade, Arte e Espaço Público: Ideologias, Conflitos e Possibilidades	61
2.1. <i>Cidade e dinâmicas urbanas</i>	63
2.1.1. Imagens da cidade	68
2.2. <i>Dinâmicas do espaço público urbano</i>	69
2.3. <i>Arte no Espaço Público: Potencial de cidadania e tentação ideológica</i>	73
2.3.1. Arte como reveladora de relações de poder no espaço público urbano	77
3. Um olhar sociológico sobre as expressões artísticas e de rua na cidade de Lisboa	83
3.1. <i>O muralismo político</i>	84
3.2. <i>Experiências artísticas com a efemeridade</i>	87
3.3. <i>Expressões artísticas espontâneas: do graffiti à street art em Lisboa</i>	91
3.3.1. Uma sucessão de eventos num universo em mudança	91
3.3.2. Para além da lata de spray: experimentações plásticas na <i>street art</i>	96
3.4. A produção de <i>street art</i> em Lisboa: percurso para a construção de um objecto de análise	99
3.5. <i>Linhas de enquadramento teórico do objecto</i>	103

4.	Do enquadramento metodológico ao trabalho empírico	109
4.1.	<i>Para uma análise sociológica da street art</i>	110
4.2.	<i>Posicionamento da investigadora perante o objecto</i>	112
4.3.	<i>A perspectiva de quem faz e de quem organiza: as entrevistas</i>	117
4.4.	<i>Percorrer a cidade: imagens e processos de recolha</i>	122
4.5.	<i>Materiais complementares</i>	125
	PARTE II: Contextos e Práticas	131
5.	Contextos de Produção	133
5.1.	<i>Experiências iniciais</i>	136
5.2.	<i>A Galeria de Arte Urbana</i>	140
5.3.	<i>Projecto CRONO</i>	149
5.4.	<i>Galeria Underdogs</i>	153
5.5.	<i>Wool on Tour e Lata 65</i>	157
5.6.	<i>Associações e outras iniciativas</i>	163
6.	Artistas: Diversidade de Perfis	175
6.1.	<i>«Fazer Street Art»: Os protagonistas</i>	176
6.2.	<i>Motivação para a prática de street art</i>	183
6.3.	<i>A street art inserida num conjunto de práticas artísticas</i>	194
6.4.	<i>Percepções sobre a street art</i>	199
7.	A prática de street art : «ir para a rua pintar»	213
7.1.	<i>A rua como tela</i>	214
7.1.1.	A escolha do local	215
7.1.2.	Os materiais e técnicas	218
7.1.3.	A inspiração para a prática de street art	222
7.1.4.	O momento de intervir na rua	227
7.2.	<i>Diferentes enquadramentos da prática</i>	231
7.3.	<i>A street art em contextos de produção estruturados</i>	238

PARTE III: Os espaços da <i>street art</i>: da rua aos mercados	247
8. <i>Street art</i> e comunidades locais	249
8.1. « <i>Construindo pontes</i> »: <i>A comunidade como cerne de projectos de street art</i>	250
8.2. « <i>Reacções honestas</i> »: <i>Interacções entre artistas e populações</i>	263
8.3. <i>Da street art à arte pública?</i>	267
9. Da efemeridade à virtualidade	275
9.1. <i>Percepções sobre a natureza efémera das intervenções de street art no espaço público</i>	276
9.2. <i>Da efemeridade na arte à impermanência do edificado urbano</i>	281
9.3. <i>Da street art às suas imagens</i>	288
9.4. <i>Ruas virtuais</i>	295
10. <i>Street art</i>, mercado e mundos da arte	305
10.1. <i>Street art e carreiras artísticas</i>	306
10.1.1. <i>A street art nas estratégias pessoais de carreira</i>	309
10.1.2. <i>Entre a busca do reconhecimento e o anonimato: Discursos individualizantes e narrativas pessoais</i>	313
10.1.3. <i>Perfis singulares: Banksy e Vhils</i>	317
10.2. <i>O «mundo da arte» urbana</i>	322
10.3. <i>Galerias, museus e street art</i>	327
Epílogo: Tendências Globais da <i>Street art</i>	335
Conclusão	343
Bibliografia	353
Filmografia	362
Websites	362
Portugal	362
Internacionais	365
Notícias e Artigos de Imprensa	369
Anexo A: Entrevistados	371
Anexo B: Guião-modelo de entrevistas aos artistas	372
Anexo C: Exemplos de promoção de visitas turísticas pela <i>street art</i> de Lisboa	374
Anexo D: Presença em conferências, exposições, publicações e outras actividades	376

Índice de Quadros

Quadro 1 – Número de notícias recolhidas de fontes portuguesas (internet e imprensa em papel), por temática.....	127
--	-----

Índice de Figuras

Figura 1.1 – Intervenção de Slinkachu, da série «Local Amenities for Children». Foto do autor, retirada do site http://slinkachu.com .	57
Figura 3.1 – Mural na Wall of Fame, junto às Amoreiras. Feito por Nomen, Kurtz, Slap, Exas e Luka. Foto de Ágata Sequeira	85
Figura 3.2 – Mural «40 anos, 40 murais», em Alcântara. Pode-se ler «Este mural foi realizado com a colaboração de 67 artistas e voluntários, sem apoios institucionais.». Foto de Ágata Sequeira	87
Figura 3.3 – Intervenção de Mário Belém num dos painéis da Calçada da Glória, (Galeria de Arte Urbana). Foto de Ágata Sequeira	95
Figura 3.4 – Intervenção de Nemo em Lisboa. Foto gentilmente cedida por Alexandre Pomar	97
Figura 3.5 – <i>Sticker</i> em sinal de trânsito, Rua dos Douradores, Lisboa. Foto de Ágata Sequeira	98
Figura 3.6 – <i>Cutouts</i> , Lisboa. Foto de Ágata Sequeira	99
Figura 5.1 – Funcionário pinta de branco um dos painéis da GAU da Calçada da Glória, preparando-o para a próxima mostra. Foto de Ágata Sequeira	134
Figura 5.2 – Calçada da Glória e painéis da GAU. Foto de Ágata Sequeira	140
Figuras 5.3 e 5.4 – Intervensões em vidrões, no âmbito da campanha Reciclar o Olhar. Fotos de Ágata Sequeira	142
Figura 5.5 – Intervenção de Leonor Brilha, na freguesia lisboeta de Penha de França. Foto de Ágata Sequeira	147
Figura 5.6 – Intervenção de Vhils, no âmbito do projecto CRONO. Foto de Ágata Sequeira	150
Figura 5.7 – Intervenção em prédio, no âmbito do projecto CRONO, por Os Gêmeos. Foto de Ágata Sequeira	152
Figura 5.8 – Intervenção de Pixelpancho e Vhils, junto à Avenida Infante D. Henrique. Foto de Ágata Sequeira	154
Figura 5.9 – Um dos elementos do colectivo ucraniano Interesni Kazki, intervindo no mural da Praça Olegário Mariano. Foto de Ágata Sequeira	156

Figura 5.10 – Intervenção de Bordalo II no Lx Factory, no âmbito do Wool on Tour. Foto de Ágata Sequeira	159
Figura 5.11 – Intervenção de Mário Belém e Hugo Makarov no Lx Factory, no âmbito do Wool on Tour. Foto de Ágata Sequeira	159
Figura 5.12 – Intervenção de Gonçalo Mar no túnel pedonal de Alcântara, no âmbito de iniciativa de Slap/APAURB. Foto de Ágata Sequeira	167
Figura 5.13 – Momento da intervenção de EIME, no âmbito da iniciativa Passeio Literário da Graça. Foto de Ágata Sequeira	168
Figura 5.14 – Intervenção de EIME já concluída. Foto de Dina Dourado	168
Figura 5.15 – Intervenção de Mariana Dias Coutinho, no âmbito da iniciativa Passeio Literário da Graça. Foto de Ágata Sequeira	170
Figura 6.1 – Intervenção de Smile, no âmbito da iniciativa Rostos do Muro Azul. Foto de Ágata Sequeira	192
Figura 6.2 – Intervenção de Miguel Januário (projecto ±), Lisboa. Foto de Ágata Sequeira	197
Figura 6.3 – Intervenção em <i>poster</i> em parede <i>graffitada</i> , Lisboa. Foto de Ágata Sequeira	205
Figura 7.1 – Momento de intervenção de Leonor Brilha. Foto gentilmente cedida pela artista	217
Figura 7.2 – Exas (Alan Silveira) pintando mural com recurso a pincel. Foto de Ágata Sequeira	219
Figura 7.3 – Intervenção em <i>poster</i> , por Tinta Crua. Foto de Ágata Sequeira	220
Figura 7.4 – Intervenção em <i>spray</i> , por Tinta Crua, no âmbito da iniciativa «Rostos do Muro Azul». Foto de Ágata Sequeira.	220
Figura 7.5 – Intervenção de José Carvalho, no âmbito de iniciativa da Pampero. Foto de Ágata Sequeira.	224
Figura 7.6 – Intervenção de Bruno Santinho. Foto de Bruno Santinho, disponível na sua página <i>behance</i> : https://www.behance.net/rottenleftovers .	225
Figura 7.7 – Intervenção de Leonor Brilha na iniciativa Rostos do Muro Azul. Foto gentilmente cedida pela artista.	226
Figura 7.8 – Momento da intervenção dos Color Blind (Tamara Alves e José Carvalho). Foto de Ágata Sequeira.	230
Figura 7.9 – Intervenção de Vanessa Teodoro para cliente comercial. Foto de Ágata Sequeira.	236

Figura 7.10 – Mural no âmbito de iniciativa da marca de tintas CIN. Foto de Ágata Sequeira.	244
Figura 7.11 – Mural no âmbito da promoção de filme, elaborado por Nomen no Wall of Fame junto às Amoreiras. Foto de Ágata Sequeira.	244
Figura 8.1 – Lara Seixo Rodrigues dando visita guiada às intervenções de arte urbana no âmbito do projecto Muraliza, em Cascais. Foto de Ágata Sequeira.	254
Figura 8.2 – Intervenção em prédio devoluto, no âmbito do projecto CRONO, por Lucy McLaughlan. Foto de Ágata Sequeira.	256
Figura 8.3 – Aspecto de intervenção no túnel pedonal de Alcântara, por José Carvalho. Foto de Ágata Sequeira.	261
Figura 8.4 – Intervenção de Mariana Dias Coutinho no Bairro da Graça. Foto de Ágata Sequeira.	265
Figura 8.5 – Mural de Leonor Brilha, na Penha de França. Foto de Ágata Sequeira.	266
Figura 8.6 – Mural de Interesni Kazki, Lisboa. Foto de Ágata Sequeira.	268
Figura 8.7 – Intervenção de Violant, na Graça. Foto de Ágata Sequeira.	269
Figura 8.8 – Intervenção de Pixel Pancho, Lisboa. Foto de Ágata Sequeira.	271
Figura 9.1 – Intervenção a <i>stencil</i> de Miguel Januário, projecto ±. Foto de Ágata Sequeira.	279
Figura 9.2 – Figura em <i>stencil</i> por *L. Foto de Rui Nascimento.	280
Figura 9.3 – <i>Poster</i> em montra de loja vazia, por Tinta Crua. Foto gentilmente cedida pelo artista.	285
Figura 9.4 – Intervenção em tronco de árvore cortado, por Pantónio. Foto de Ágata Sequeira.	296
Figura 9.5 – Intervenção em caixa de electricidade, por C215. Foto de Ágata Sequeira.	298
Figura 10.1 – <i>Stencil</i> de Banksy. Imagem retirada do website do artista: http://banksy.co.uk	318
Figura 10.2 – Peça de Vhils, no âmbito da exposição Dissection. Foto de Ágata Sequeira.	322
Figura 10.3 – Intervenção em rua de Lisboa. Foto de Ágata Sequeira.	329

Introdução

«*The city is art's habitat.*» (Deutsche, 1991:200)

O tema para este trabalho de investigação pode de algum modo ligar-se ao que foi desenvolvido no âmbito da tese de mestrado. Nessa ocasião, levei a cabo um estudo de pendor quantitativo sobre a arte pública de Almada, particularmente no que diz respeito aos seus «públicos». Abordar esta noção de *públicos* associada a um objecto existente no espaço público – e, portanto, com uma componente de circunstancialidade que é sem dúvida conceptualmente problemática – deu origem à vontade de, em momento posterior de investigação, explorar o «outro lado» da questão, a que diz respeito à produção de arte no espaço público. Refiro-me, em particular, aos actores, entidades e instituições envolvidos nas decisões e propostas relativas aos elementos artísticos que pontuam o espaço público de um determinado contexto urbano.

Em simultâneo com a entrada no programa de Doutoramento em Sociologia no ISCTE, foi inevitável a constatação de uma franca mudança no panorama da arte no espaço público, particularmente na zona metropolitana de Lisboa. Pela cidade pareciam multiplicar-se as iniciativas – de complexidade e ambição crescentes - de uma expressão artística que conhecia a um nível muito superficial, a *street art*. Nos meus percursos habituais pela cidade, notava marcas de uma abordagem expressiva diferente da que havia antes discutido: os murais pintados de dimensões consideráveis, primeiro em estruturas de madeira prensada instaladas na Calçada da Glória e Largo da Oliveirinha, depois em diversas paredes um pouco por toda a cidade, os vidrões cujo típico (e apropriadamente denominado) verde-garrafa dava lugar a figuras de variadíssima inspiração, e as pequenas peças que comecei a gostar de «descobrir» - e fotografar - pelas ruas e cantos da cidade, como autocolantes, *posters* e *stencils*, pequenas intervenções visuais que, entre a mensagem e a composição visual, pareciam acrescentar um aspecto de surpresa ao quotidiano urbano.

Todas estas manifestações deram origem a um constante questionamento sobre as suas implicações, particularmente dadas as suas condições imediatas de efemeridade e espontaneidade. Relativamente a uma arte pública de moldes mais tradicionais e estabilizados, geralmente conotados com a escultura contemporânea, de que forma estas expressões poderiam moldar o espaço público, sobretudo pela forma tão imediata como pareciam «chamar» o transeunte? Essas condições de efemeridade e espontaneidade, mais do que circunstanciais, começaram a parecer-me mesmo centrais na construção de uma relação única com o espaço público que as envolve e no qual nascem. Por outro lado, a *street art* afigurava-se-me de certo modo, e neste primeiro contacto circunstancial, como diferente de uma outra prática expressiva já muito conhecida e estudada no espaço público, o *graffiti*. Partilhando alguns referentes visuais e técnicos, decerto, mas com uma aparente dimensão que parecia extravasá-lo. A dada altura, a curiosidade em relação a esta arte de rua de expressão tão intensa quanto recente em Lisboa, e a considerável quantidade de questões que me suscitava, apontadas em vários cadernos,

tornou inevitável a vontade de me debruçar sobre ela no contexto de doutoramento. Foi assim que o objecto de uma pesquisa sociológica se começou a constituir, nos seus primeiros esboços.

Nas primeiras incursões bibliográficas pude constatar que, de facto, este era um tema de alguma «novidade», no sentido em que a bibliografia científica especificamente sobre a *street art* aparecia ainda como incipiente, à parte algumas referências em contextos de licenciaturas e mestrados, que notei incrementarem-se durante os anos em que se desenvolveu este trabalho – sendo um tema de crescente popularidade em teses de mestrado, como seria de esperar, acompanhando o próprio desenvolvimento do fenómeno. Quanto a teses de doutoramento, para o contexto português, pelo menos, o enfoque neste tema é ainda muito parco, não passando de referências ocasionais. No entanto, há outros esforços conceptuais que, ainda que não se debruçassem especificamente sobre a *street art*, foram de recurso valioso e recorrente, particularmente pela abordagem específica que propõem à conceptualização das práticas expressivas de rua. Refiro-me, por um lado, à tese de Ricardo Campos, *Porque pintamos a Cidade? Uma abordagem etnográfica do graffiti urbano* (Campos, 2010) e, por outro, à de Lúcia Ferro, *Da Rua para o Mundo: Configurações do graffiti e do parkour e campos de possibilidades urbanas* (2011).

Assim, do trabalho de Ricardo Campos foi útil a contextualização do percurso «histórico» do *graffiti*, distinguindo as duas vertentes da prática – por um lado, a americana, inserida na cultura *hip hop*, e, por outro, a europeia, situando-a entre o poético, o filosófico e o político. É destas duas distintas influências que a *street art*, assumindo ainda outras linguagens e inspirações, surge e se desenvolve enquanto prática distinta. Concomitantemente, há no trabalho deste autor uma importante primeira aproximação ao tema específico da *street art*, no sentido em que a distingue do *graffiti* pela diferente intenção dos seus praticantes, bem como pelas técnicas que utilizam. Outro aspecto do trabalho de Ricardo Campos que se revelou de relevância considerável para a presente dissertação foi a abordagem do *graffiti* enquanto expressão comunicacional – por um lado, e de forma abrangente, enquanto estratégia de visibilidade no espaço público urbano, e por outro lado, de forma mais específica, enquanto forma de afirmação individual num âmbito cultural específico, na partilha de identidade e sentimento de comunidade, na qual um conjunto de regras e valores a distingue de outras. No *graffiti*, ao acto de transgressão alia-se a intenção de fazer passar uma mensagem. Esta componente de transgressão está também muito presente nas expressões espontâneas de *street art*, sendo que o intuito comunicacional desta prática é, igualmente, vincado. Porém, a intenção é sobremaneira distinta, apresentando os *street artists* na sua prática um intuito expressivo mais abrangente e sem contornos de comunidade e de referência a uma cultura específica tão vinculados como se verificam no *graffiti*. Aborda ainda este autor o aspecto do próprio carácter de «arena comunicacional» do espaço público, no qual as imagens que nele coexistem e são produzidas e exibidas são expressivas – perspectiva que se revelou rica no que diz respeito a uma abordagem sobre a *street art* e a forma como é também expressiva de um conjunto de relações e poderes transversais ao

espaço público urbano. Quanto à forma como as imagens são produzidas e os significados de que se revestem na prática do *graffiti*, Ricardo Campos considera que manifestam uma disjunção entre a obra fabricada e a imagem que dela é capturada, sendo o papel da recolha da imagem da intervenção crucial na prática do *graffiti*, assumindo a construção destas *memórias digitalizadas*, papéis de tecnologias de memória, comunicação e narração e representação. Esta conceptualização foi igualmente importante nesta abordagem da *street art*, particularmente no que se refere ao papel que a fotografia assume na prática dos seus artistas.

No que diz respeito ao trabalho de Lígia Ferro (2011), foi de igual modo uma referência frequente e inestimável. Contextualmente, há que referir a sua descrição do percurso do *graffiti* e do início da *street art* em Portugal, nos seus vários momentos-chave. Na sua abordagem de práticas expressivas de rua, particularmente, o *graffiti* e o *parkour*, encontrei diversos elementos e conceitos que foram úteis neste estudo sobre a *street art*. Em primeiro lugar, a noção de que ao *graffiti* faz sentido associar um carácter *glocal*, simultaneamente global e local, cujos significados e trajectórias transpõem fronteiras, ao passo que elaboram outras. Esta é sem dúvida uma característica que é transponível para uma análise das práticas de *street art*, ainda que segundo contornos distintos. Marcante na leitura da tese de Lígia Ferro foi ainda o seu ponto de vista, de crítica às abordagens «subculturais» e de «culturas juvenis» da prática do *graffiti*, ao mesmo tempo que aproxima conceptualmente esta prática de um *acto performativo da escrita*, ao qual subjazem processos de *empoderamento performativo* de rua, aos quais se prende um conhecimento exploratório da cidade pelos seus praticantes. À prática do *graffiti* associou esta autora o desenvolvimento de estratégias pessoais dos actores, contribuindo a prática para estabelecer uma rede de relações com outros mundos, enquadrando os *writers* o seu trabalho consoante a forma como projectam o seu percurso pessoal. Ora, esta abordagem que enfatiza a forma como os actores constroem o seu percurso pessoal e sobre ele elaboram estratégias, nas quais a prática assume um papel central, foi central também nesta investigação, na qual a *street art* também é passível não só de ser situada no âmbito de um conjunto dinâmico de inter-relações entre os diversos actores, como de ser por eles instrumentalizada no âmbito das suas estratégias pessoais, que muitas vezes incluem a vontade de desenvolver uma carreira artística.

Lígia Ferro elabora uma reflexão sobre as práticas culturais e o seu consumo, a partir do *graffiti* e do *parkour*, enquanto espaços de questionamento e enquanto possibilidade de construção de uma diversidade de identidades contextualmente situadas. Esta perspectiva assume que essas práticas exprimem e revelam uma interpenetração de diversas esferas de cultura, o que é um ponto de vista igualmente válido – talvez de forma mais flagrante – na *street art*. Assim, a sua abordagem das diferentes modalidades que as práticas podem incluir – enquanto práticas mediadas, institucionalizadas e em contextos espontâneos de rua – foi útil na abordagem da *street art*, prática que assume um vasto conjunto de significados, na medida em que exprime diferentes percepções pessoais e inter-relações.

À parte as importantes pistas que estes trabalhos – e outros, como se verá ao longo do texto – forneceram para a construção de um objecto de estudo específico, a *street art*, este permanece distinto, sendo muitos dos seus aspectos pouco claros num momento inicial desta pesquisa. A *street art*, os seus actores e os seus efeitos permaneciam um enigma, razão pela qual me propus com esta investigação dar alguma luz. Assim, surgem como um dos objectivos desta tese *identificar*, para o contexto urbano de Lisboa, quem são os seus actores, entre artistas, organizadores de eventos e colectivos, associações e instituições que contribuem para a produção de *street art* neste âmbito geográfico: compreender e descrever os vários contextos de produção de *street art*, do mais individual e espontâneo ao colectivo e programado. Partindo das concepções de vários autores sobre as dinâmicas urbanas de construção de espaço público (Low, 2014; Lefebvre, 2012; Bourdin, 2005 – entre outros) a partir das expressões artísticas que este apresenta (Phillips, 1998; Hayden, 1996), foi também objectivo deste trabalho compreender de que forma a *street art* é expressiva das relações de poder que configuram o espaço público – para o qual se partiu da hipótese, ao longo do trabalho amplamente confirmada, de que a *street art* revela essas relações de poder. De forma paralela, nasceu um terceiro objectivo para este trabalho: descrever os mecanismos a partir dos quais a *street art* permite expor novas formas de pensar e *construir* o espaço público urbano – e de que forma a diversidade dos seus contextos de produção pode ser influente de diferentes formas. Finalmente, tendo em conta a diversidade dos actores envolvidos na produção de *street art* e os seus diferentes contextos, procurou-se ainda aferir de que forma os artistas *configuram* a prática de *street art* – enquadrada de formas diversas – nos seus percursos e trajectórias pessoais, nomeadamente de construção de uma carreira artística. Neste sentido, um outro objectivo desta dissertação foi o de, dada a popularidade mediática actual da *street art*, compreender como esta prática se insere no mundo da arte contemporânea e nos seus mercados, bem como, por outro lado, de que forma ela própria constitui um *mundo da arte* (remetendo para a expressão de Becker, 2010).

No sentido em que a *street art* apresenta marcas de ser um *campo em constituição* (Bourdieu, 1992; Martuccelli, 1999), durante a elaboração deste trabalho foi flagrante o confronto com um conjunto de expressões que ainda não se apresenta fixo, no qual expressões como «*street art*», «*arte urbana*» e mesmo «*graffiti*» ou «*pós-graffiti*» aparecem por vezes como expressão dos mesmos fenómenos, parecendo cada interlocutor estabelecer o seu léxico particular, consoante o seu conjunto de significações e percepções particular. Ora, neste sentido foi urgente e necessário estabelecer o conjunto de designações que neste trabalho seriam utilizadas, com vista à maior clareza possível. Se distinguir entre os fenómenos aqui em estudo e o *graffiti* foi tarefa pouco complicada, bem como a decisão de, dada a demarcação face a essa prática, não adoptar a expressão «*pós-graffiti*», elaborar uma decisão entre o uso de «*street art*» e «*arte urbana*» não foi de todo um processo evidente. Hesitei na decisão de usar um termo em inglês, mas na verdade não encontrei em «*arte urbana*» o mesmo

carácter de especificidade em relação a um conjunto de práticas artísticas e expressivas que têm lugar no espaço público urbano que a expressão «*street art*», de facto, revela.

Assim, foi esta a opção pelo termo a utilizar. Porém, «arte urbana» tem um lugar neste trabalho, enquanto forma de dar resposta ao problema de exprimir as ambiguidades resultantes do intercâmbio entre os artistas de *street art* e a sua adaptação a contextos de produção de peças de galeria – sem no entanto perder o referente à relação umbilical que manifestam com a prática artística de rua. Assim, nesta especificidade, considereei adequado não me referir já a *street art* mas a *arte urbana*, já que a primeira expressão perderá o sentido quando nos referimos a peças criadas para exibição em interior e venda, ainda que os referentes estéticos e as linguagens assumidas sejam indubitavelmente devedoras daquelas a que na *street art* se recorre. A expressão «arte urbana» aparece então como um compromisso, exprimindo uma realidade de produção artística que extravasa os contextos de rua da *street art*, sendo estes, no entanto, o referente inevitável.

De igual modo, convém ainda esclarecer que foi uma opção a decisão de me referir aos praticantes de *street art* como «artistas» ou «*street artists*», exclusivamente em prol de uma vontade de me exprimir da forma mais clara possível e independentemente da sua autodenominação ir ou não nesse sentido, ainda que esse seja um factor útil à compreensão das suas trajetórias pessoais. Assim, e enfatizando as práticas e numa opção claramente instrumental, no contexto desta tese designei por artista de *street art* aquele ou aquela que faz intervenções de *street art*, independentemente de se considerar um artista ou não.

Há uma lógica de percurso que é transversal a esta tese, quer no que diz respeito ao seu trabalho de campo, quer na própria investigação. A ideia de percurso está aliás intimamente ligada com a construção do objecto, já que as suas primeiras impressões resultam, efectivamente, da observação das várias intervenções de *street art* em Lisboa, e da forma como estas estão dispostas um pouco por toda a cidade.

No que diz respeito ao título que escolhi para este trabalho, considereei que a ideia de cidade enquanto *habitat* da arte, presente no texto de Rosalyn Deutsche, introduzia de forma precisa o conjunto de questões que aqui iria abordar. A cidade, contexto e «código genético» da expressão artística e expressiva aqui abordada - a *street art* - é o seu *habitat*, não só na forma como as tensões e conflitos que são transversais à cidade se revelam na arte que exhibe. Esta, por seu lado, também pode (re)configurar a cidade e construir o seu espaço urbano. A *street art* faz da cidade tela – portanto não é uma tela branca e lisa. É uma tela de muitas cores e texturas. Com falhas, buracos, partes partidas. Com pessoas, com vida – com injustiças e desigualdades mas também com um ímpeto transformador. Assim, procurei na Parte I deste trabalho dar conta do enquadramento da pesquisa. No primeiro capítulo traçarei um percurso com o intuito de contextualizar a *street art*. Este percurso inicia-se nas formas artísticas e expressivas que desde a antiguidade têm vindo a enquadrar esse acto expressivo de

inscrever uma mensagem ou imagem numa parede. Da pintura mural que já os primeiros seres humanos praticaram, ao período helenístico e Antigo Egipto, passando pela elaboração de frescos na Idade Média e Renascimento, até fenómenos mais próximos da contemporaneidade, como o muralismo da Bauhaus e os muralismos mexicano e fascista italiano, ou o muralismo comunitário actual. Analisarei ainda as origens do *graffiti*, prática distinta mas em estreita relação com a *street art*, estando aliás presente na sua origem. Será ainda abordada uma perspectiva da história recente entre as práticas de rua e o mundo da arte contemporânea, bem como, finalmente, uma caracterização da *street art* enquanto fenómeno artístico e expressivo contemporâneo.

No segundo capítulo prosseguirei à revisão bibliográfica sobre as relações entre arte, cidade e espaço público, com vista à compreensão dos mecanismos sobre os quais o espaço público urbano se configura - em relação com a cidade que integra e a produção artística que nele se desenvolve, assumindo que estas relações são expressivas de configurações de poder e identidade. Clarificarei aqui os processos segundo os quais a *street art* no espaço público urbano é reveladora de tensões e relações de poder e identidade.

Abordarei no terceiro capítulo a *street art* na realidade portuguesa, no que se refere especificamente a Lisboa. Iniciarei um percurso pelas diferentes expressões artísticas e expressivas que foram relevantes para a história recente do espaço público de Lisboa, e cuja influência se faz sentir nas práticas da contemporaneidade. Estas expressões incluem o muralismo político do pós-25 de Abril de 1974, enquanto forma de participação na vida política de então, bem como os diferentes momentos de experimentação artística com a efemeridade. Uma secção deste capítulo é ainda dedicada ao aparecimento do *graffiti* em Portugal e à sucessão de eventos e iniciativas que estão na base dos primeiros projectos colectivos de *street art* no país. Será de seguida abordado o desenvolvimento da *street art* na sua diversidade plástica ao nível das técnicas expressivas – nomeadamente, o *stencil*, *poster*, *sticker*, mural, entre outras. Estarei nesse momento em condições de expor os contornos do processo de construção do objecto de estudo.

O quarto capítulo desta dissertação expõe as opções metodológicas que guiaram o trabalho de campo e a recolha de dados, com vista a desvendar o enigma que está na base da discussão aqui em causa sobre *street art*: quem faz, quem produz e quais os significados que lhe são atribuídos. Numa perspectiva que desloca a análise das práticas para as relações que estabelecem com a cidade (Magnani, 1994), pretendo neste trabalho proceder à análise das dinâmicas identitárias e processos de representação social ligados à *street art* no contexto de Lisboa. Neste capítulo, procurei clarificar o posicionamento dos indivíduos perante um objecto singular, referindo-nos à abordagem de Bourdieu de *objectivação participante* (Bourdieu, 2001). A forma como o espaço público assume um carácter comunicativo e a cidade é um meio discursivo (Lefebvre, 2012) são ainda aqui articuladas. Finalmente, quanto à recolha de dados, é neste capítulo exposta: inclui um conjunto significativo de entrevistas, recolha de imagens

e outros materiais e a elaboração de percursos pela cidade de Lisboa, adoptando a *metodologia andante* de João Teixeira Lopes (2008 e 2013).

No quinto capítulo deste trabalho farei um percurso pelas diferentes iniciativas que em Lisboa constituem os diferentes contextos de produção da prática de *street art*, particularmente os estruturados e, portanto, legais. Serão abordadas as diferentes lógicas que subjazem à sua organização e planeamento, às quais estão associados diferentes objectivos e modos específicos de construção do espaço público – ou intenções nesse sentido. Os contextos abordados incluem as acções da Galeria de Arte Urbana, o projecto CRONO, a galeria Underdogs, o Wool on Tour e o *workshop* Lata 65, a Associação Portuguesa de Arte Urbana e o ÉBANOCollective, entre outras iniciativas.

O sexto capítulo será dedicado aos perfis dos artistas que praticam *street art*, dos seus contornos gerais às representações que elaboram sobre o tema e a sua prática. Igualmente explorarei as motivações dos artistas para esta prática, e a forma como se insere num trajecto pessoal – porventura de carreira artística - e num conjunto eventualmente mais vasto de produção artística. Abordarei ainda a forma como os artistas percebem a *street art* no momento presente, de popularidade mediática e de expansão, para o contexto global e específico de Portugal e Lisboa.

O sétimo capítulo é dedicado às especificidades da prática de *street art*, quer no que diz respeito às opções técnicas e de materiais que a ela estão subjacentes, para os vários artistas, como para a escolha dos locais a intervir, e o próprio momento da intervenção na rua e sua inerente performatividade. Os significados dos diferentes enquadramentos da prática de *street art* para os artistas serão também aqui abordados, dos mais estruturados aos mais espontâneos, nomeadamente os contextos de produção inseridos em iniciativas promovidas por diferentes instituições, entidades e colectivos, bem como marcas. É ainda dedicada uma secção deste capítulo aos diferentes efeitos que estes contextos produzem, e aos significados que as diferentes práticas de *street art* adquirem no âmbito das representações dos próprios artistas e da forma como contribuem para a construção de um projecto artístico e pessoal.

No que se refere ao oitavo capítulo, será neste que discutirei os mecanismos sobre os quais aos diferentes contextos de produção de *street art* correspondem diferentes formas de conceber o espaço público urbano e os efeitos que a *street art* nele pode produzir. De seguida, abordarei a questão da interacção entre os artistas e as populações, também um efeito que é possibilitado pela integração desta prática em contextos estruturados. Finalmente, debruçar-me-ei sobre a forma como os contextos de produção de *street art* permitem que esta possa ser interpretada enquanto forma de arte pública, potenciando as suas características de experimentação, e a sua condição efémera e a especificidade das suas formas de organização, efeitos de interacção e sociabilidade, bem como de confronto de ideias, questionamentos e diálogo.

O nono capítulo deste trabalho é dedicado às representações que tecem os artistas em relação à condição efémera das peças de *street art* com que intervêm no espaço público - particularmente num contexto em que as formas da sua produção parecem diversificar-se. No que se refere à própria morfologia do espaço público, cuja efemeridade é, tantas vezes, flagrante (lembremo-nos dos edifícios devolutos, fábricas desactivadas e outros exemplos de ruína que abundam em cidades contemporâneas como Lisboa), discutirei as relações que pode haver entre a *street art* e as «estruturas expectantes» do espaço público urbano. Abordarei ainda neste capítulo a temática das imagens de *street art* e a forma como os artistas relacionam a fotografia com a prática de *street art*, bem como a forma como inscrevem o potencial da sua disseminação pela internet no seu trabalho, e que questionamentos e possibilidades daí advêm.

No décimo capítulo desta tese exporei a forma como a *street art* e o mundo da arte contemporânea se podem interligar, desde as intenções e discursos dos artistas à sua penetração nos mercados e contextos expositivos, para além da rua. Traçarei o percurso da transição de práticas artísticas e expressivas de rua para carreiras no contexto mais abrangente da arte contemporânea, desde as experiências nos anos 80, em Nova Iorque, com *writers* convidados a expor em galerias, à actual projecção mediática da *street art* e a consequente inserção de um crescente número de *street artists* no mercado da arte. De seguida, será abordada a forma como os artistas constroem o seu percurso artístico, com as diferentes estratégias e discursos que elaboram com vista ao desenvolvimento de uma carreira, na qual a *street art* é um elemento marcante. Paralelamente, exporei dois casos de *street artists* que têm vindo a obter reconhecimento considerável e conseguem penetrar no mercado da arte contemporânea, conseguindo um tipo de projecção inédita para artistas que provêm destas práticas artísticas e expressivas de rua: Banksy e Vhils. Finalmente, exporemos de que forma podemos afirmar que a *street art* constitui um *mundo da arte*, segundo a formulação de Howard S. Becker (2010).

A última secção deste trabalho é o epílogo, no qual tecerei algumas considerações finais sobre o objecto em estudo, particularmente no que se refere às consequências da mediatização da *street art*. Destas destacarei, por um lado, a emergência do turismo de *street art* como fenómeno global e construção de imagens de cidade, e, por outro lado, a relação entre *street art* e publicidade, de contraponto ou de colaboração.

PARTE I:
O Enquadramento da pesquisa

1. O que é *street art* ? Percurso para uma definição do conceito

A *street art*, enquanto fenómeno artístico, expressivo e social, tem uma presença visível nas cidades contemporâneas. Recentemente, tem vindo a ser alvo de crescente atenção, nomeadamente no mundo da arte contemporânea, nos media, e também nas instituições públicas, que vêem na sua prática um franco potencial para as cidades.

Iniciemos esta abordagem à *street art* enquanto objecto de uma pesquisa sociológica procurando, neste primeiro capítulo, traçar um percurso das diversas manifestações artísticas e expressivas cuja análise constitui valioso contributo para a elaboração de uma definição possível do conceito de *street art* – a que nesta dissertação será a utilizada e que irei expor no presente capítulo.

Este percurso terá início nas formas artísticas e expressivas que, desde a antiguidade, de certo modo contribuíram para a origem das práticas actuais de *street art*, desde o acto – tão antigo como a própria humanidade - de inscrever uma figura ou um nome numa parede, aos diferentes exemplos que realçam o papel da pintura mural na história da arte: do período helenístico ao Antigo Egipto, aos frescos medievais e renascentistas, até fenómenos mais próximos da contemporaneidade, como o muralismo na Bauhaus, os muralismos mexicano e fascista italiano, ou o contemporâneo muralismo comunitário. Este percurso interliga-se também com o do *graffiti*, que, embora distinto da *street art* enquanto prática, com esta mantém uma estreita relação. Enquadrá-lo-ei desde o seu início na Nova Iorque dos anos 70 e 80 do séc. XX até aos dias de hoje, constituindo a caracterização desta prática um importante ponto de partida – e também contraponto – para a análise da *street art* enquanto objecto sociológico.

Será também neste capítulo abordada brevemente a relação entre estas práticas de rua e o mundo da arte contemporânea, aspecto fundamental na consolidação do fenómeno urbano expressivo e artístico que é a *street art*.

Expostos neste capítulo serão igualmente os potenciais comunicativos, expressivos e artísticos desta forma de intervenção eminentemente urbana, bem como, ao nível das práticas, a sua actual diversidade quanto aos perfis dos artistas e das técnicas e propostas que apresentam, contribuindo para que esta forma de expressão artística se destaque na sua diversidade.

Proporei, de seguida, uma primeira definição de *street art*. Nesta, é destacada a forma como o *graffiti* de Nova Iorque – inserido na cultura *hip hop* - e o *graffiti* de tradição europeia – de teor revolucionário e poético - traçam a filiação da *street art* actual. Para a construção desta definição, será feita referência a alguns artistas de *street art*, cujo trabalho ilustra a variedade de técnicas que são característica desta prática artística e expressiva – como o *stencil*, *poster*, muralismo, intervenções 3D, performances mediáticas, entre outras. Outro aspecto incontornável para a caracterização da *street art* e que será abordado nas páginas seguintes prende-se com a vontade de comunicação que é imanente à sua prática. Subjaz à *street art* uma intenção artística individual e vontade de comunicar para um público

universal, que contrasta com a ligação ao «meio» e a significados e códigos mais estanques e de acesso mais restrito no *graffiti*. O recurso na *street art* a referentes da iconografia *pop*, do design, da arte contemporânea e do *graffiti*, bem como a diversidade dos perfis dos artistas são outros aspectos caracterizadores que serão abordados neste capítulo.

Começemos por expor ao detalhe os diferentes momentos na história da arte, nas suas variadas expressões artísticas que contribuíram para traçar os contornos deste objecto.

1.1. O «acto primordial» de escrever numa parede

«Suddenly, so it seems to many researchers, art appeared and human life became recognizable.»

(Lewis-Williams, 2009: 40)

É um exercício inevitável, no início de qualquer estudo, explorar as formas que estão na génese do objecto sobre o qual nos pretendemos debruçar. O confronto com o que aparece como um verdadeiro lugar-comum nas leituras e interpretações sobre o *graffiti* e a *street art* – a ideia de que pintar numa parede é um acto tão antigo como o da própria humanidade - transformou-se assim num ponto de partida possível. A busca de uma primeira origem nos fenómenos que aqui são abordados conduziu, portanto, a um recuo até ao Paleolítico Superior, entre 10 000 e 45 000 anos atrás. Este movimento de análise, mais do que um ponto de partida potencialmente problemático, acabou por confirmar essa ideia, já que foi precisamente nesse período que surgiu o *Homo Sapiens*, homens e mulheres cuja constituição física e biológica é em tudo semelhante à do ser humano da actualidade. Os vestígios desta primeira manifestação humana incluem não apenas testemunhos do recurso a ferramentas como, o que é particularmente interessante para a abordagem aqui presente, da produção de formas de expressão *artísticas*, observáveis em grutas no sul de França e em Espanha. É nos vestígios desse período que são pela primeira vez observáveis os traços do comportamento humano, nomeadamente: o pensamento abstracto; a capacidade de planeamento e desenvolvimento de estratégias; a inovação comportamental, económica e tecnológica; e o comportamento simbólico, a capacidade de representar através de símbolos (Lewis-Williams, 2009:97). É também patente a dualidade desse comportamento humano, entre a racionalidade tecnológica e a crença irracional. Este «acto primordial» situa-se socialmente numa teia específica de significações e de relações.

A «arte»¹ pode assim ser perspectivada, desde o seu aparecimento, como fenómeno social, com ligação ao quotidiano humano. Pode-se interpretar estas práticas como pressupondo uma intenção clara relativamente ao mundo material, nomeadamente de obter resultados positivos nas caçadas

¹ Usemos a palavra entre aspas, para assinalar a constatação da dificuldade em designar por arte uma prática que não terá sido concebida como forma pura de expressão individual, mas plena de significados ritualísticos ou mágicos.

através da representação pictórica de animais feridos, no que é já uma ligação muito estreita (e muito literal também) entre arte e poder: «The most likely explanation of these finds is still that they are the oldest relics of that universal belief in the power of picture-making.» (Gombrich, 2010:40).

Portanto a noção de humanidade aparece interligada com a prática artística, o que, mais do que uma intuição generalista possível, aparece como resultado de observação científica (Lewis-Williams, 2009). Também é de notar que parece desde sempre haver no momento de criação de arte uma ligação estreita entre a superfície e aquele que nela cria. À própria parede é conferido um significado, não sendo apenas um suporte neutro para a imagem, pelo que é na interação entre o *contexto* e a *peça* que se destrinça o seu significado. É uma relação estreita que aparece hoje também, com a interrogação sociológica acerca da *street art*.

O carácter informal - e mesmo marginal – destas expressões artísticas denota uma intenção que tantas vezes sobrepõe o acto comunicativo ao acto de expressão artística, pelo que o aspecto que denota o traço especificamente personalizado dessa comunicação é precisamente a inscrição do nome, ao qual muitas vezes estão associados fragmentos pictóricos do tempo e contexto específico em que foram criados. A título de breves exemplos, é de notar que o termo *graffiti* surgiu aquando da descoberta de inscrições nas paredes de Pompeia, no séc. XIX (Stahl, 2009). Sabe-se ainda que os canteiros medievais inscreviam nas paredes das catedrais símbolos que os identificavam enquanto trabalhadores nessa construção. É conhecida a presença recorrente, durante a revolução francesa e o período imperial posterior, de escritos nas paredes – e também de caricaturas – ambos reveladores de tensões sociais e políticas. Deste modo, facilmente se reconhece que os escritos políticos nas paredes das ruas são ainda, inevitavelmente, uma prática corrente – com maior ou menor incidência em cada década específica. Hoje, o acto de escrever na parede o nome – real ou adoptado no contexto dessas práticas - aparece no *graffiti* contemporâneo esteticamente sublimado, o que revela como a importância da inscrição do *nome* na parede é uma prática transversal a vários contextos históricos.

Estamos, portanto, perante um percurso social e cultural que em muitos aspectos é de certo modo paralelo ao da história da arte entendida como uma produção de interior, de salões e galerias, de mecenas e *marchands*. A arte na rua, independente das movimentações do «mundo da arte», está intimamente ligada à cultura popular e à história quotidiana da humanidade, e, retomando o título deste trabalho, é nos muros das cidades que encontramos o seu *habitat*.

1.2. O Muralismo: escala e visibilidade para a expressão artística

«I emphatically do not want to paint up houses.»
(Oskar Schlemmer, cit. in Harrison, 2003:207)

Comunicar é um aspecto essencial da experiência humana. As imagens e as palavras com que o fazemos, na vertente comunicativa não-verbal, encontram-se em tantos suportes físicos quantos os permitidos pela imaginação. Múltiplos são os espaços onde indivíduos escolhem partilhar pensamentos, indignações, sentimentos, dúvidas, interagindo com quem os lê. E também diversos são os espaços escolhidos para intervir artisticamente na cidade. O muro e a parede surgem assim como o lugar por excelência destas intervenções em que a arquitectura – e também a própria vida urbana, no caso de estas intervenções terem lugar no espaço público – complementam e contextualizam o suporte. É nestas interacções entre o suporte, a arquitectura e a cidade, bem como nas possibilidades de escala que lhes estão subjacentes, que reside o antigo² fascínio pela pintura mural, que, nalguns aspectos, aparece ainda hoje aliada à corrente produção de *street art*.

Formas antigas do muralismo são referenciadas para o período helenístico. É nesse momento que a arte se destaca das suas possibilidades «mágicas» ou rituais, e começa a ser objecto de interesse por elementos abastados das comunidades, que pagam para ver os muros e paredes das suas casas pintados com cenas variadas. Terá sido aliás nesta altura que surgiu, com o trabalho artístico pago, a especialização dos artistas num ofício: a pintura de determinado tipo de cenas, sendo a pintura de frescos uma componente visual importante numa comunidade – abrangendo comércio, teatro, casas particulares, ruas, etc. (Gombrich, 2010). A profusão de paredes pintadas com cenas de paisagens, colunas e molduras é ainda hoje visível nas ruínas de Pompeia.

Outras formas de pintura mural podem ser referenciadas na história da arte, algumas das quais constituem exemplos célebres. Nomeadamente, no Antigo Egipto, em que as paredes de templos e outros edifícios se cobriam de hieróglifos, verdadeiros relatos nos quais símbolos e figuras de perfil transmitem aspectos mitológicos e também da vida quotidiana (Gombrich, 2010). Outro exemplo é o do início do Cristianismo, em que a pintura mural nos templos é também alternativa à elaboração de estátuas, conotada então com a idolatria pagã (*op.cit.*). Por outro lado, a continuidade desta prática pela Idade Média é tida como forma de transmitir os «ensinamentos» da Igreja.

O percurso pela prática da pintura mural revela também inovações técnicas, nomeadamente no que refere ao fresco, como os elaborados por Giotto no início do séc. XIV em Pádua, ou ao uso da perspectiva, presente nos murais de Masaccio, inovação técnica que contribuiu para o surgimento do Renascimento em Florença. São ainda de destacar os frescos de Fra Angelico, Mantegna e Piero della Francesca, bem como, incontornavelmente, de Botticelli, Leonardo da Vinci, Miguel Angelo e Rafael.

² Desde o período helenístico, como será afluído de seguida.

A pintura de frescos foi posteriormente alvo de crise, com o advento da austeridade protestante no séc. XVI no norte da Europa, tendo posteriormente ressurgido enquanto elemento decorativo nos interiores opulentos e de culto religioso (*op. cit.*). Esta selecção breve de momentos da história da arte mural ilustra a permanência da prática muralista e as circunstâncias históricas da sua evolução – maior detalhe de autores transcende o objectivo deste texto. Assim, avancemos então até ao séc. XX, onde um enquadramento mais eficaz de algumas das formas artísticas que estão na génese do objecto desta pesquisa será não só possível como necessário. Começemos pela Bauhaus.

O muralismo na Bauhaus

Esta escola, formada por Walter Gropius no ano de 1919 em Weimar, pretendia restabelecer o papel de responsabilidade da arte, na qual o papel da arquitectura seria preponderante: «A pintura, a escultura, as artes e o design industrial deviam tornar-se elementos integrantes da arquitectura, mãe de todas as artes e que a todas abrangia.» (Walther, 2005: 177). Com métodos de ensino inovadores, esta escola reuniu um conjunto de artistas que também aí leccionaram. De facto, a procura de uma ligação mais estreita entre arte e sociedade foi um dos objectivos da Bauhaus. (Walther, 2005:176). De mencionar o papel de Oskar Schlemmer, artista e director do *workshop* sobre murais, que, tanto enquanto artista como no ensino, elaborou uma reflexão sobre o muralismo. O trabalho muralista de Schlemmer é inovador em termos técnicos e estéticos. Jogos de perspectivas entre a pintura e o ambiente circundante dão expressão à sua ideia de complementaridade entre a arquitectura e a arte muralista, bem como o papel ético que o artista conferia à prática de pintura mural. No seu diário, lê-se:

«Mural painting, rightly praised as a genre that is capable of accomplishing an emphatic relationship to space and architecture, in contrast to the autonomous character of easel-painting and the associated danger of *l'art pour l'art*, must find an appropriate site and solution here at the Bauhaus.»
(Fragmento do diário de Oskar Schlemmer, entrada de Novembro de 1922, cit. in Harrison e Wood, 2003:307)

Schlemmer atribui portanto ao muralismo um papel de destaque no contexto da Bauhaus. Afirma ainda que a sua prática não é indissociável de uma função no plano ético:

«Mural art must be justified in ethical terms, and the central idea it presents must be a universal one, or at least it must harbor those values that will allow it to become such. The proper function of mural painting is to give appropriate form to some important theme.» (Fragmento do diário de Oskar Schlemmer, entrada de Novembro de 1922, cit. in Harrison e Wood, 2003:307)

Os murais que elaborou para a Bauhaus de Weimar foram posteriormente destruídos em 1930, no seguimento da ascensão do partido nacional-socialista, com a justificação de serem «exercícios desprovidos de valor artístico.» (Paul Schulze-Naumburg, cit. in Walther, 2005:181).

O muralismo mexicano

De teor fortemente político e inspirado pela Revolução Mexicana, outro momento marcante no percurso histórico da pintura muralista inicia-se em 1922 com o movimento muralista mexicano. Este integrou pintores como José Clemente Orozco, Diego Rivera e David Alfaro Siqueiros. A vertente de pintura mural destes artistas liga-se ao Realismo Expressivo, e recolhe ainda influências das incursões muralistas de Fernand Léger. Pintando figuras de teor político em murais monumentais situados em diversas estruturas públicas e não só, os muralistas mexicanos encontraram franco acolhimento junto das populações e, simultaneamente, a oposição dos seus adversários. Curiosamente, é no trabalho de Siqueiros que surge uma importante inovação técnica: a pintura com pistolas de ar comprimido, proporcionando maior rapidez no acto de pintar, para assim lhe permitir acompanhar pictoricamente o desenrolar e evolução dos acontecimentos sociais e políticos da época (Walther, 2005:206).

Siqueiros, na «Declaração de Princípios Sociais, Políticos e Estéticos»³, cujo esboço elaborou, afirma a necessidade de uma arte de carácter público e monumental, guiada por valores educativos e ideológicos, e, simultaneamente, acusa a «arte de cavalete» de ser elitista e privada:

«We repudiate the so-called easel painting and every kind of art favored by ultra-intellectual circles, because it is aristocratic, and we praise monumental art in all its forms, because it is public property. We proclaim that at this time of social change from a decrepit order to a new one, the creators of beauty must use their efforts to produce ideological works of art for the people; art must no longer be the expression of individual satisfaction which is today, but should aim to become a fighting, educative art for all.» (David Siqueiros, in «A Declaration of Social, Political and Aesthetic Principles» (1922), cit. in Harrison e Wood, 2003:406-407)

Mais tarde continuou a afirmar a necessidade quer de que a arte muralista pública se substituísse à publicidade *outdoor*, quer de que fosse ensinada:

«We must foment the teaching of exterior mural painting, public painting, in the street, in the sunlight, on the sides of tall buildings instead of the advertisements you see there now, in strategic positions where the people can see them, mechanically produced and materially adapted to the realities of modern construction.» (David Siqueiros, in «Towards a Transformation of the Plastic Arts» (1934), cit. in Harrison e Wood, 2003: 429-431)

Chegou ainda a acusar a elaboração de pintura muralista feita com propósitos turísticos, no que revela a precocidade de uma tensão que ainda hoje tem expressão, entre pintura mural e o seu aproveitamento turístico⁴:

We must put an end to tourist-inspired *Mexican Muralism* with its archaic technique, and bureaucracy; murals painted in out of the way places and which only emerge from hiding in select monographs published for foreign amateurs.» (David Siqueiros, in «Towards a Transformation of the Plastic Arts» (1934), cit. in Harrison e Wood, 2003: 429-431)

³ «A Declaration of Social, Political and Aesthetic Principles» (1922), David A. Siqueiros et al., cit. in Harrison e Wood, 2003:406.

⁴ E que será abordada brevemente neste trabalho, no epílogo.

O muralismo fascista italiano

O potencial para propaganda política da pintura muralista foi um aspecto também aproveitado pelo outro lado do espectro político, nomeadamente com o *Novecento Italiano* e o muralismo fascista que dele derivou. De estética e valores regressivos e mesmo reaccionários, e naturalmente com o aval do poder político vigente, a produção artística deste período inclui também a pintura mural. A escala que a pintura mural permitia, bem como o potencial de visibilidade para o público, foram factores que levaram os fascistas italianos a apropriar-se desta forma de arte como forma de endoutrinar as populações. Um dos seus artistas e ideólogos é o ex-futurista Mario Sironi, que no seu «Manifesto da Pintura Mural» (1933)⁵ afirma:

«In the Fascist state art acquires a social function: an educative function. It must translate the ethic of our times. (...) Thus art will once again become what it was in the greatest of times and at the heart of the greatest civilizations: a perfect instrument of spiritual direction. (...) Mural painting is social painting par excellence. It acts on the popular imagination more directly than any other form of painting, and inspires lesser arts more directly. (...) From mural painting will arise the 'Fascist style' with which the new civilization will be able to identify. The educative function of painting is above all a question of style.» (Mario Sironi (1933), cit. in Harrison e Wood, 2003:425)

Tecnicamente, e em consonância com a ideologia fascista, Sironi salienta a necessidade de disciplina do artista muralista, cujo trabalho se subjugaria sempre à ordem, ao rigor da composição e à renúncia total da «concepção individualista» de arte e do significado de a criar, em prol da transmissão de uma mensagem ideológica.

Escala e Visibilidade

Há dois aspectos a reter destas experiências com a prática muralista: a *escala* e a *visibilidade* que a pintura em muros ou paredes exteriores possibilita. A dimensão potencialmente maior de uma pintura mural exterior, ocupando muros ou empenas de edifícios, atribui-lhe uma visibilidade considerável, constituindo um veículo eficaz para passar uma mensagem ou ideia. Deste modo, estes são ainda e sempre dois factores aliciantes na escolha desse suporte – não só como meio de comunicação expressiva, como para a prática artística, mas também, como vimos, para a propaganda política e para a publicidade, aspecto a que daremos sequência ao longo do trabalho.

O muralismo é igualmente revelador da dualidade que o próprio muro exprime entre o público e privado, na medida em que este é um objecto que delimita, separa, oculta. A sua superfície pode «mostrar» essa diversidade de conteúdos das diferentes intervenções, revelando, igualmente, as tensões de que essas intervenções são expressão. É nesse sentido que nos parece relevante mencionar as diferentes experiências que têm vindo a ser feitas actualmente no âmbito do muralismo de teor comunitário.

⁵ «Manifesto of Mural Painting» (1933), Mario Sironi, cit. in Harrison e Wood, 2003:424-426.

O muralismo comunitário

Estes murais, elaborados com fundos modestos (das próprias comunidades ou das entidades públicas), são um trabalho de proximidade entre artistas e comunidade, e constituem representações das identidades e história locais e da forma como estas se relacionam com o espaço urbano e a comunidade. Sieber, Cordeiro e Ferro (2012) ilustram este tipo de produção com os murais elaborados nas comunidades negras da Dudley Street em Boston (E.U.A.), que, partindo de um contexto de representações conflituais dos espaços urbanos, abordam temas de natureza democrática, centrando-se na luta contra as injustiças sociais, aspirações dos jovens para um futuro melhor, entre outros temas.

Neste caso em particular o papel dos jovens é destacado, dado serem elementos-chave no processo de construção da comunidade, sendo os murais um aspecto em que laços de solidariedade entre si são estreitados. O mural é um elemento de resistência a todo um conjunto de representações sociais, quer pelos media quer pelas instituições, que são desfavoráveis aos habitantes destes bairros, que desta forma tentam reclamar para si o espaço físico onde a sua comunidade vive. Nas palavras destes autores:

«Especially in excluded and stigmatized neighborhoods, the grassroots creation of counter-hegemonic representations is a deliberate form of resistance against economic and media assaults experienced by locals, and an attempt to appropriate community space for purposes of constructing compelling, visible positive images and messages of survival, cultural affirmation, pride, and hope.» (Sieber, et all, 2010:276)

Também no contexto norte-americano, outro exemplo da prática de muralismo comunitário hoje em dia, como forma de estreitamento de laços de uma comunidade tendencialmente excluída, é o que Dolores Hayden (1997) relata relativamente aos murais da comunidade hispânica em Los Angeles (E.U.A.), que mostram imagens de teor religioso católico (santos e virgens), ou referentes à revolução mexicana, sendo estas ilustrações símbolos de afirmação comunitária no espaço público onde essa comunidade vive.

A história do muralismo mostra que esta forma expressiva e artística constitui um poderoso recurso para fazer passar uma mensagem, seja esta de teor político ou social, tendo sido diversos os actores a recorrer ao mural com vista à exploração desse potencial. Não obstante, desde os anos 70 do século XX, o muralismo e outras formas expressivas e artísticas de rua coexistem com uma outra prática que persiste até aos nossos dias e que constitui uma componente incontornável da paisagem urbana, o *graffiti*. Este está, também, como as outras formas artísticas e expressivas que têm vindo a ser abordadas neste texto, na origem do que agora conhecemos como *street art*. É essa relação estreita que iremos abordar no subcapítulo seguinte.

1.3. Comunicar e fazer arte: Diferentes expressões na rua

1.3.1. Inscrições nas paredes: comunicar e territorializar

Na literatura sobre *graffiti* são invariavelmente mencionadas diversas manifestações que podem estar na origem desta prática expressiva urbana. A própria etimologia da palavra *graffiti* remete para um contexto preciso: nas paredes de Pompeia era comum aparecerem inscrições variadas, muitas num tom coloquial⁶.

Este elemento pode, por um lado, revelar-se surpreendente, mas pode sobretudo estimular comparações com o que hoje pode ser encontrado em tantas estruturas públicas urbanas. Era igualmente comum encontrar nas paredes de Pompeia o nome próprio de quem escreveu, prática que viria a ser referenciada mais tarde na região do Danúbio, em pleno Ancien Régime. Alguém de nome «J. Kyselak» deixou o seu nome por várias paredes e muros rochosos na região, com uma profusão tal que sugere que ao Kyselak *original* se tenham sucedido *imitadores*, reproduzindo esse mesmo nome do viajante (Stahl, 2009:30), uma outra prática interessante do ponto de vista da comunicação e do território⁷.

Há nesta prática de «deixar» o nome próprio na parede um sentido evidente de querer marcar uma presença que de outra forma poderia passar despercebida, mais do que com o simples acrescentar de mais uma pedra a um pequeno monte de pedras, prática corrente de montanhistas e caminheiros. Esta vontade de inscrever o nome, como que imortalizando a pessoa a que corresponde, é hiper concretizada nas diferentes *Hall of Fame* ou *Walk of Fame*, onde músicos, actores, artistas ou outros vêem o seu nome permanentemente visível numa parede ou chão dedicados à celebração dos seus feitos. Sintomaticamente, mais tarde, esta prática foi reapropriada pelo *graffiti*, em que os *writers* que se destacam são celebrados de maneira muito particular em *Wall of Fame* própria.

Ainda no registo do nome, há um outro episódio comumente referido nos enquadramentos históricos do *graffiti*, nomeadamente o que teve lugar na II Guerra Mundial. Aqui, era prática comum de soldados americanos, deslocados para cenários de guerra em diversos pontos geográficos, disseminarem as palavras ‘Kilroy was here’, juntamente com um desenho de uma personagem que se crê ter tido origem num *cartoon* inglês. Este grafito apareceu um pouco por toda a Europa em guerra, a par das movimentações dos soldados americanos (Adz, 2010:92).

A prática de escritos na parede é uma presença recorrente em contextos sociais convolutos, quer em momentos de guerra, como vimos, quer em momentos de tensão social. Nesse sentido, é de destacar os

⁶ «O walls, you have held up so much tedious graffiti that I am amazed that you have not already collapsed in ruin» - inscrição encontrada na parede de uma Basílica (traduzida para inglês).

Veja-se a listagem disponível online dessas inscrições encontradas nas paredes de Pompeia, no seguinte *site*: <http://www.pompeiana.org/resources/ancient/graffiti%20from%20pompeii.htm>

⁷ Já que permite que o nome «viaje» por si só, pela inscrição em diferentes locais onde Kyselak, a pessoa que esteve na sua origem, poderá nunca ter estado pessoalmente.

eventos de Maio de 1968 em Paris como um momento marcante, em que escrever na parede atinge significados simultaneamente revolucionários e poéticos. A escrita nas paredes das cidades, com intuito entre o poético e o revolucionário, é uma prática que os Situacionistas já vinham a ensaiar desde a década anterior⁸, como parte do seu programa de criação de situações pelas ruas da cidade.

Centrais na proposta Situacionista foram a *dérive* e o *détournement*, em que as ruas da cidade eram o palco da criação de situações de subversão de significados, e a arte, promessa revolucionária, necessariamente temporária e vivida:

«Como embuste, a arte deve ser suprimida e, como promessa, deve ser realizada – será essa a chave da revolução. A arte deve ser superada e nós, que suprimimos a arte no nosso próprio espaço e tempo, podemos fazer com que isso aconteça. A nova beleza não pode senão ser a beleza de cada situação, o que quer dizer que será temporária e vivida...» (Marcus, 1999:209-210)

De teor e intuito marcadamente distinto é o fenómeno que na década de 60, nos Estados Unidos, mais precisamente em Filadélfia, é relatado. Jornais locais noticiam o aparecimento da palavra ‘Cornbread’, o nome por que era conhecido Darryl McCray, em diversas paredes da cidade – mas também no avião a jacto dos Jackson 5, num carro da polícia e num elefante – tendo estas duas últimas incursões sido reproduzidas por Banksy (Adz, 2012:92). Juntamente com um grupo de amigos, Cornbread foi espalhando o seu nome, no que de facto foi o primeiro exemplo da prática de *tagging* não só como agora a conhecemos, como dotada de significados de transgressão que agora lhe associamos. Pouco depois esta prática surge também em Nova Iorque, onde em 1968 alguém começa a assinar «Julio 204» (o seu nome próprio e a rua onde vivia) em paredes do seu bairro. Membro de um *gang* local, os *Savage Skulls*, o seu *tag* aparece como forma de demarcação territorial urbana, dando o mote para outras práticas do género na cidade de Nova Iorque. É o caso, nomeadamente, de Taki 183, *tag* bastante mediatizado na altura⁹. Estafeta, Taki – diminutivo de Demetraki – escreveu o seu *tag* pelos percursos que quotidianamente fazia pela cidade de Nova Iorque, talvez não com o intuito de o demarcar territorialmente mas tão-somente assinalar a sua presença. Com a repercussão do artigo do New York Times sobre a prática de Taki 183, muitos jovens associaram esse tipo de acção à possibilidade de fama mediática. Este aspecto foi salientado por Ricardo Campos, que situa esta fama num plano marginal ao dos meios de comunicação convencionais:

«Reza a mitologia que esta é a fama dos pobres, a notoriedade dos desprovidos de recursos que, deste modo, inventam modos de comunicação à margem dos canais convencionais.» (Campos, 2010:113)

Estava dado o mote para muitos outros seguidores que criaram *tags* pessoais e também iniciaram a sua disseminação pelas paredes - e por toda a espécie de estruturas, na realidade - da cidade (Adz, 2010:92). Com a profusão de jovens que decidem inscrever o seu *tag* nas paredes da cidade, estas

⁸ Por exemplo, «Ne Travaillez Jamais», inscrição deixada na Rue de Seine em Paris, 1952, no seguimento de uma manifestação contra o general Ridgway (Marcus, 1999:209).

⁹ Consulte-se o artigo ‘Taki 183 Spawns Penpals’ do New York Times, 21 de Julho de 1971, disponível online em http://www.ni9e.com/blog_images/taki_183.pdf

expressões tornam-se cada vez mais visíveis, denotando-se um certo aspecto de competição entre si, no acto algo reivindicativo de reclamar um *pedaço* do espaço público para si, inscrevendo nele o nome:

«Constitui-se, assim, uma rede de comunicabilidade que reúne centenas de jovens em redor das linhas metropolitanas, olhos postos nos comboios que circulam por todo o espaço urbano, reivindicando e afirmando visualmente uma identidade criada para a rua.» (Vieira, 2004: 44)

É entre a transgressão e a procura de visibilidade que estas práticas se vão estruturando e impondo, e estas duas promessas dão o mote para o que mais tarde sucede à prática de *graffiti* quando inserida na cultura *hip hop*.

Porém, antes de explorar essa vertente, analisarei as origens das intervenções nas ruas das cidades cuja intenção é especificamente artística.

1.3.2. Intervenções artísticas nas paredes da cidade: os pioneiros

Foi durante a II Guerra Mundial que chegou a França o polaco judeu Gérard Zlotykamien, na tentativa de escapar à perseguição nazi. Foi nas paredes de Paris que, mais tarde, em 1963, começou a pintar figuras humanas desconstruídas que apelidou de «Ephémères». Estas figuras foram aliás das primeiras a serem pintadas com aerossol, no âmbito das práticas artísticas e expressivas de cariz ilegal. Hoje em dia, Zlotykamien continua a pintar nas ruas e atribuindo às suas figuras um significado de comentário social:

«Actually, to make *graffiti* in the urban space at this time in the beginning of the 60s was a way to say things while it was forbidden to say something. (...) People realize the message of the artist when it's too late. When cars are burning and when the youths are fighting in the streets with the police. It is only then that the people get what the artist was saying all along, and that the artist had seen it all coming.» (Zlotykamien, citado em Adz, 2010:93)

À sua arte de rua, Zlotykamien associa significados de expressão de conflitos sociais, de subversão e de contestação social.

Ainda que recuse associação com o movimento da *street art*, Zlotykamien influenciou diversos artistas desse movimento.

É o caso de John Fekner, cujas intervenções nas paredes de Nova Iorque compreendem mais de 300 peças. Datas, palavras e símbolos pintados a *spray*, bem como *stencils*, exprimem as preocupações sociais e ambientais que motivam o seu trabalho, não sendo também inocente a sua escolha dos locais onde pintava, preferindo zonas degradadas e deprimidas onde alguma intervenção e renovação seriam bem-vindas.

Fekner foi um dos primeiros de um conjunto de artistas, como Keith Haring ou Basquiat, que fizeram *street art* antes de esta ter uma designação própria (Adz, 2010:72). O papel central que a cidade tem na

obra de Fekner, e as possibilidades – plásticas, de visibilidade, e também sociais - de intervir na rua são claras para este *street artist avant la lettre*:

«It was at the time when I had a studio space at P.S. 1 from 1976-78 that my work took an ideology shift. I developed a philosophy of reducing the value of an art object to that of a shared visual experience for the public at large. The work evolved into a social aesthetic statement that attempted to interact, involve and connect with the urban populace across the five boroughs of New York.» (Fekner, John, «Artist Statement», in www.johnfekner.com)

Em 1976, no Lower East Side em Manhattan, surgem pelas paredes da cidade um conjunto de inscrições feitas em tinta de *spray* e assinadas «SAMO©», com mensagens que tinham tanto de político como de poético. Estas mensagens eram da autoria de Jean-Michel Basquiat e de Al Diaz que juntos formaram um colectivo informal de *graffiti* (SAMO©). Na curta mas celebrada carreira artística de Basquiat, este incorporou no seu trabalho de estúdio a estética do *graffiti*, incluindo nos trabalhos em tela palavras remetendo para esse universo. Essa mistura de referências estéticas na arte de Basquiat é lida por Peter Wollen como uma marca da contemporaneidade, híbrida e vernacular:

«Modernism is being succeeded not by a totalizing western postmodernism but by a hybrid new aesthetic in which the new corporate forms of communication and display will be constantly confronted by new vernacular forms of invention and expression.» (Peter Wollen, in «Into the Future: Tourism, Language and Art» (1990), cit. in Harrison e Wood, 2003:1110)¹⁰

Tendo como pano de fundo igualmente Nova Iorque, o trabalho que Keith Haring desenvolveu nas ruas da cidade, na década de 80 do séc. XX, é de referência incontornável. Com temas como a morte, o nascimento, a sexualidade, a guerra e a união, o seu trabalho foi parte integrante no desenvolvimento da cultura de rua desta cidade, à época. Elaborou as suas primeiras peças (ou performances) nas paredes das estações de metro da cidade, tendo posteriormente elaborado mais de 50 peças em espaços públicos entre 1982 e 1990 (ano da sua morte), em várias cidades do mundo. Em relação à experiência do acto de pintar em público, referindo-se às peças que desenhou nas estações de metro, Haring salienta o aspecto performativo do acto:

«The context of where you do something is going to have an effect. The subway drawings were, as much as they were drawings, performances. It was where I learned how to draw in public. You draw in front of people.» (Haring, Keith in Rubell, 1990:59)

Essa condição, acrescenta Haring, era por ele entendida como «experiência filosófica e sociológica»:

«For me it was a whole sort of philosophical and sociological experiment. When I drew, I drew in the daytime which meant there were always people watching. There were always confrontations, whether it was with people that were interested in looking at it, or people that wanted to tell you you shouldn't be drawing there...» (Haring, Keith in Rubell, 1990:59)

O elemento confrontacional que aqui Keith Haring relata nas suas intervenções no espaço público, no qual a interacção entre artista e transeuntes adquire por vezes contornos intensos, é um aspecto crucial

¹⁰ «Into the Future: Tourism, Language and Art» (1990), Peter Wollen, cit. in Harrison e Wood, 2003:1105-1110.

– e também característico – das intervenções de *street art* no espaço público urbano em contextos legais, onde não há uma necessidade de clandestinidade. No capítulo 7 abordarei este aspecto, a propósito das percepções dos artistas sobre o momento de intervenção artística na rua.

Um momento crucial para a *street art* em Nova Iorque foi a exposição Times Square Show, realizada em 1980 (Stahl, 2009:140) e em que mais de 100 artistas participaram, pintando as diversas salas de um edifício degradado numa Times Square plena de problemas sociais – abuso de drogas, prostituição – sobre a qual impendiam planos urbanísticos para desenvolvimento imobiliário que excluía as populações locais. Esta experiência foi marcante e ilustra de que forma a *street art* pode ter um papel activo na reivindicação de uma cidade com melhores condições para os seus habitantes, ainda que, como veremos num capítulo posterior, em que este caso é analisado mais a fundo, as consequências possam ser adversas à intenção inicial¹¹.

1.3.3. O *graffiti* enquanto componente da cultura *hip hop*

«They call themselves writers, because that's what they do. They write their names, among other things, everywhere.» (filme *Style Wars*)¹²

De regresso aos anos 60 do séc. XX, e descendendo da tradição oral dos *griots* africanos (contadores de histórias e cantores), surge entre a comunidade afro-americana, e num contexto de luta pelos direitos civis, um conjunto de poetas de *spoken word* e músicos, como Gil Scott-Heron e os The Lost Profets, que cantam a cidade na sua realidade quotidiana – dura, segregada, socialmente desequilibrada (Adz, 2010:100). Destes artistas se pode traçar uma origem do movimento *hip hop*, particularmente na sua vertente musical. Assim, o movimento nasceu no início dos anos 70 do séc. XX nos Estados Unidos – mais concretamente no Bronx, em Nova Iorque, das festas que o DJ Kool Herc (Clive Campbell) dava e que atraíam muitos jovens. Tendo crescido na Jamaica, a cultura local do *dance hall* influenciou-o na forma de *passar som*. Começou a manipular segmentos de músicas, repetindo-os, prolongando-os e isolando-os (*break-beat*), à medida que lia o entusiasmo do público perante determinados trechos sonoros. Estas festas tornaram-se cada vez mais populares e eventualmente a ele juntou-se Coke La Rock a improvisar rimas no microfone. Nasceu assim a combinação clássica do *hip hop* de DJ e MC¹³ (Fradique, 2003:39). No plano musical, o rap evoluiu com as técnicas de scratching de Grandmaster Flash, no single que lançou em 1980, *The Adventures of*

¹¹ No que remete para a célebre concepção de Robert Merton relativamente às consequências não esperadas da acção.

¹² Documentário de Tony Silver de 1983, ilustrando a experiência dos primeiros writers na Nova Iorque dos anos 70 e 80.

¹³ DJ: Disc- Jokey. MC: Master of Ceremony.

Grandmaster Flash on the Wheels of Steel, manipulando samples de outros músicos e abrindo caminho para a segunda vaga da música *rap* em 1983, com os álbuns de Run DMC (s/t), Public Enemy (*It takes a nation of millions to hold us back*), Eric B and Rakim (*Paid in Full*) e NWA (*Straight Outta Compton*) (Adz, 2010:100). O género continuou a evoluir até aos dias de hoje e com expressão um pouco por todo o mundo, oscilando entre produções destinadas ao sucesso comercial e a prática de rua. Porém, enquanto fenómeno afirmou-se sempre como expressão sonora de tensões urbanas na experiência do quotidiano, independentemente do contexto geográfico específico:

«O *rap*, enquanto componente do *hip hop*, participa na desterritorialização do corpo da urbe transformando-a, ficcionando-a, identificando-a, num conjunto de não-lugares desterritorializados. O palco do *rap* é por excelência a rua, não-lugar, metáfora ou parábola da desterritorialização do Todo Cidade, onde floresce o calão, novilíngua que dá corpo aos *fait-divers*, aos clichés e às histórias quotidianas.» (Contador, 2001:45)

A cultura *hip hop* ganha forma num contexto urbano deprimido, de crise económica e tensões sociais, como era Nova Iorque nos anos 60 e 70, e onde muitos imigrantes de origens diversas mas particularmente africana e da América Latina se fixam em zonas antigas da cidade. A pobreza, a segregação e o sentimento de viver num *gueto* à parte do resto da cidade induzem nalguns jovens a procura de visibilidade no contexto urbano (Eugénio, 2013:12).

Como forma de combater estes sentimentos, foi marcante a influência de Africa Bambaata e da sua *Zulu Nation*, criada em 1974. Esta teve o objectivo de orientar a libertação de tensões juvenis para actividades criativas como a música, a dança e o *graffiti* (Campos, 2010:90), tentando assim quebrar o ciclo de violência a que muitos jovens sucumbiam. Estavam assim lançadas as fundações para os três eixos expressivos do *hip hop*: a música *rap* (com o *MCing* e o *DJing*), a dança (com o *breakdancing*) e o *graffiti*.

Os praticantes de *graffiti* (*writers*) em Nova Iorque depressa adoptaram os comboios metropolitanos da cidade como tela predilecta. Sendo central a ideia de «ser visto» através do nome, a possibilidade de terem o seu *tag* visível por toda a cidade, transportado pelos comboios, era aliciante. Esses comboios profusamente pintados a *spray* com os *tags* coloridos com *letterings* intrincados estão ilustrados no documentário *Style Wars* e pelo livro *Subway Art*, duas obras fundamentais para compreender o fenómeno do *graffiti* no início dos anos 80 em Nova Iorque¹⁴.

A estas práticas seguiu-se a resposta repressiva da autoridade municipal da cidade, com uma campanha publicitária com *spots* televisivos e *posters* colocados dentro das carruagens para desincentivar a prática de *graffiti*, com a «limpeza» das carruagens através de uma solução ácida que se as deixava sem *graffiti* também não parecia contribuir muito para a melhoria do seu aspecto, e com a colocação de arames farpados e cães de guarda na zona terminal do cais. Estes dispositivos podem ter resultado, então, em alguma diminuição da profusão das pinturas, mas não na sua eliminação total.

¹⁴ *Style Wars* (1983), filme realizado por Tony Silver; O livro *Subway Art* foi originalmente editado em 1984, resultado da colaboração entre Martha Cooper e Henry Chalfant (este último também produtor do documentário *Style Wars*).

O processo de disseminação do *graffiti* pelo mundo fora estava já em curso, através da partilha de cassetes VHS com filmes, videoclips de *rap*, revistas, livros, etc. O documentário *Style Wars* e o livro *Subway Art*, já referidos, foram obras importantes nesta circulação internacional do *graffiti*, que se institui então rapidamente enquanto fenómeno mundial.

Daí em diante, inovações tecnológicas, maior facilidade na partilha da reprodução fotográfica de imagens, partilha na internet, entre outros elementos, foram factores que imprimiram inovação na prática e que contribuíram para que a expressão contemporânea do *graffiti* fosse distinta que surgiu na Nova Iorque dos anos 70 e 80. Para compreender e explicar esta distinção, é necessário convocar uma perspectiva sociológica – ou socio-antropológica – complementar à história que aqui foi reconstituída.

1.3.4. *Graffiti*: expressão contemporânea

O acto de pintar uma parede com um *graffiti* – seja com palavras ou com imagens - é uma tentativa de marcar uma presença numa geografia quotidiana. Citando Joan Garí, Ricardo Campos refere a distinção avançada por aquele autor perante as duas formas de enquadrar a prática de *graffiti*: segundo o modelo americano e segundo o modelo europeu. O primeiro é o que se insere na cultura *hip hop*, com origem em Nova Iorque nos anos 70, em que o enfoque é o nome que o *writer* usa e sobre o qual trabalha a estética do *lettering*, e o segundo é o que se reveste de propósitos humorísticos, filosóficos ou de chamadas à acção, «frases que dão que pensar» nos muros da cidade (Campos, 2010:88). Esta distinção pode também ser cruzada com os termos que no Brasil se usam para distinguir entre as várias formas de *graffiti* e que a Lei 12.408¹⁵ estabelece. Essa distingue entre *pichação*, que é crime¹⁶, palavra associada ao acto de «conspuração» de edifícios ou monumentos e que José Guilherme Cantor Magnani refere enquanto prática específica ao Brasil com origem no *tagging* territorial de Nova Iorque:

«As pichações, que se caracterizam pela ausência de mensagens inteligíveis ao restante da população, seja elas de protesto, declarações de amor etc., consistem na inscrição de nomes e apelidos, com letras estilizadas e de difícil compreensão, preferencialmente em locais de ampla visibilidade e difícil acesso. Além da assinatura do autor e da referência à região da cidade de onde provém (ZO, zona oeste, por exemplo), a pichação possui ainda a “grife”, que é uma marca de pertencimento a um grupo mais amplo de pichadores.» (Magnani, 2010:30-31)

À pichação, a lei opõe o *graffitismo*, prática «com o objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado mediante manifestação artística», com as devidas autorizações e licenças.

¹⁵ Lei 12.408 de 25 de Maio de 2011: «Altera o art. 65 da Lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998, para descriminalizar o ato de grafitar, e dispõe sobre a proibição de comercialização de tintas em embalagens do tipo aerossol a menores de 18 (dezoito) anos.». Para consulta em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2011/Lei/L12408.htm

¹⁶ como é aliás obrigatório constar nas latas de tinta de aerossol à venda no país

Independentemente do tipo sociológico e de classificação jurídica, a apropriação da parede, através do *graffiti*, é uma forma de tentar imprimir uma mudança na imagem das cidades, sinalizando uma presença – individual ou colectiva –, procurando visibilidade e, conseqüentemente, comunicando. O *graffiti* representa assim uma interacção muito directa de um indivíduo ou colectivo com a forma urbana e com certas propriedades do espaço urbano, territorializando-o, marcando percursos ou assinalando zonas específicas.

Como salienta Lúcia Ferro, o *graffiti* constitui-se como um «acto performativo da escrita» (Ferro, 2011: 20), que, situando-se entre a escrita e a imagem, parece afirmar-se como uma arte caligráfica de rua.

No trabalho de Ricardo Campos, a dimensão comunicacional do *graffiti* é manifesta segundo duas dimensões: a que se refere ao público indistinto, circunstancial e objecto de estratégias de visibilidade, e a que se refere ao público especializado – os pares, os outros praticantes de *graffiti*. Este é um aspecto em que a *street art* se distingue sobremaneira do *graffiti*, sendo o seu intuito comunicativo mais assumidamente universal; isto porque, como refere Lewisohn,

«*street art* and *graffiti* writing may be very similar pastimes, both stemming from a similar place with some congruous ideas and cross pollination, but they are different in terms of form, function and most importantly, intention.» (Lewisohn, 2008:18)

Este autor salienta que é na intenção subjacente a cada uma destas duas práticas que reside a sua distinção.

Também como arte caligráfica de rua, a prática do *graffiti*, enquanto parte de um processo de «empoderamento performativo» na rua, prende-se com um conhecimento exploratório da cidade, e das possibilidades que ele permite:

«A defesa do processo de empoderamento através da performance destas práticas, prende-se com o conhecimento da cidade que, em particular, os *writers* associam à exploração do território urbano (...). Portanto, o conhecimento do espaço da rua é visto como uma condição e também como uma expansão do seu campo de possíveis na cidade.» (Ferro, 2011:42)

Partindo de uma questão de territorialidade no espaço urbano – quer em relação a outros grupos, quer em relação à cultura dominante –, os praticantes de *graffiti* foram elaborando elementos culturais próprios, referente ao universo dessas práticas.

Daí que o *graffiti* possa de facto ser entendido como uma cultura, no sentido em que:

«(...) compreende um círculo de pessoas que partilham uma identidade e um sentimento de comunidade, que dispõem de um vocabulário e de uma forma de expressão, que conservam uma série de regras, valores e condutas que, no seu conjunto, servem como atributos de distinção perante outras comunidades.» (Campos, 2010:106)

Simultaneamente, ter em conta o seu posicionamento de certo modo à margem de uma suposta centralidade cultural permite segundo alguns autores, nomeadamente os ligados ao Centre for

Contemporary Cultural Studies, designar esta prática como uma subcultura, à qual corresponde um referente identitário recriado pelos seus intervenientes (Campos, 2010).

Esta posição é contestada por Lígia Ferro, cujos resultados da sua pesquisa antropológica sobre *graffiti* e *parkour* apontam para que o posicionamento dos *writers* em relação à sua prática de *graffiti* não se baseia num seu enquadramento à margem de uma cultura dominante, «(...) pelo contrário, eles promovem múltiplas ligações com outros grupos, protagonizando outras formas de cultura urbana e estabelecendo ligações com a fracção estabelecida dos campos da arte, da economia e da política.» (Ferro, 2011:35). Deste modo, a prática do *graffiti* afastar-se-ia nos tempos de hoje do que foi a prática nos seus primórdios, nos anos 80 em Nova Iorque, não sendo já tanto de resistência cultural como de desenvolvimento de estratégias pessoais. Também se caracteriza de forma diferente daquele referente histórico, social e geográfico pela maior heterogeneidade étnica, de classe, e de idade dos seus protagonistas, sendo que este último aspecto coloca em causa a adequabilidade de uma abordagem de ‘culturas juvenis’ (Ferro, 2011).

Esta rede de relações que cada *writer*, segundo o trabalho de Lígia Ferro, estabelece com diversos mundos está também patente no conjunto – ainda que mais heterogéneo – dos artistas de *street art*, que enquadram diversas vertentes do seu trabalho segundo as estratégias pessoais que desenvolvem para o promover e também para construir uma identidade artística, ensaiando-a num contexto de experimentação criativa diverso.

No entanto, e para o contexto desta pesquisa, o da *street art* em Lisboa, parece ser importante distinguir entre o que são as percepções das práticas pelos seus próprios actores - os artistas de *street art* - e os significados que essas práticas podem assumir quando analisadas em conjunção com outros pontos de vista, nomeadamente, os da diversidade das instituições ou associações que a promovem, já que este campo apresentou, na presente pesquisa, uma complexidade de actores envolvidos, com diferentes interpretações e atribuições de significado sobre o objecto.

Entendidas as práticas do *graffiti* e *street art* para este campo de forças e de significação, é importante salientar o papel que o acto de transgressão em si tem na sua prática. De facto, é um traço que o caracteriza, o facto de ser ilegal – ainda que se multipliquem as iniciativas que pretendem promover o *graffiti* em paredes autorizadas, com apoios de autoridades municipais, por exemplo. Esta transgressão é, na conceptualização que Ricardo Campos faz do *graffiti*, não somente um aspecto desejável para quem pratica, no sentido em que implica um desafio, como também adquire significados de reacção a uma exclusão num espaço público urbano, no qual a comunicação existente é inteiramente controlada pelas autoridades que gerem a cidade, e também pelos grupos económicos que nela colocam a sua publicidade. O autor salienta ainda o «duplo sentido comunicacional» do *graffiti*: por um lado, a «mensagem em si», escritos ou imagéticos, e por outro lado a «transgressão em si» (Campos, 2011:83).

Paralelamente, e por parte dos poderes que regulam as cidades, é longa a história de combate ao *graffiti* – desde as campanhas anti-*graffiti* do *mayor* Koch em Nova Iorque (entre 1978 e 1989) até todas as outras iniciativas que se têm multiplicado desde então, onde quer que haja produção desta forma expressiva – assumindo inclusive formas híbridas, que passam pela tentativa de «domesticação» do *graffiti*, ou de permissão da sua produção em contextos controlados, curados e legais¹⁷.

Por ora, e para concluir esta abordagem ao universo do *graffiti* e a sua ligação ao campo da *street art*, recorro à análise de Andrea Brighenti. Para o autor, as reacções negativas ao *graffiti* que estão na base das campanhas que o pretendem combater derivam de um sentimento de que há nele algo de ameaçador, de ataque à norma instituída:

«Tanto os poderes instituídos que se opõem aos *graffiti*, como, de forma mais genérica, as pessoas com aversão aos *graffiti* evidenciam menos disputas estéticas em relação às formas dos *graffiti* do que uma reacção física e directa contra as suas imagens. Os *graffiti* são tidos em conta como sendo fisicamente ameaçadores, representando um ataque, um insulto, uma degradação. O seu aspecto multicolorido é tido como violento e ofensivo.» (Brighenti, 2011:37)

Segundo a perspectiva da *broken window*, o acto de «vandalizar» implicaria uma correlação directa com o aumento da criminalidade na área, o que parece estar na base de todas as campanhas anti-*graffiti*. Porém, como nota Irina Gendelman (2004), esta é uma correlação falsa, sendo ao invés a profusão da prática de *graffiti* um indicador possível de uma comunidade desconectada e não tanto criminal.

Todavia, há uma dimensão «irritante» e corrosiva no *graffiti* – uma propriedade sensorial e cognitiva que é também o que acaba também por ligar o próprio *graffiti* ao mundo da arte; aliás, esta propriedade funciona como atractivo para a produção e divulgação de formas expressivas enquanto versões do *graffiti*, que o mundo da arte adopta e recria. A reconstrução dos traços particulares das experiências de integração do *graffiti* no mundo da arte serão abordadas de seguida.

1.4. Do graffiti ao mundo da arte

A atenção mediática às peças de *graffiti* em Nova Iorque fez com que uma certa «estética do *graffiti*» chegasse à cultura de massas: à moda, à publicidade, ao cinema, à linguagem quotidiana. Locais de vida nocturna e lojas de moda foram decorados por *writers* de *graffiti*. Tornou-se num fenómeno com visibilidade global. A actividade destes *writers* suscitou interesse de âmbitos diferentes: jornalistas, académicos, comunicação social e também galeristas. Se havia inicialmente um certo gosto pelo exótico no entusiasmo pela «descoberta» da estética do *graffiti* pelo mundo da arte, as diversas exposições que se seguiram, em que o *graffiti* aparecia em galerias, exposto em telas, consistiram, segundo o ponto de vista de Stahl, em tentativas de assimilação desvirtuantes e colonizadoras, em que

¹⁷ Um tema que abordarei com mais profundidade em capítulo posterior.

ao *graffiti* nunca foi atribuído um estatuto que não fosse subalterno a outras formas de arte com uma inserção mais consensual no mundo da arte:

«Although these exhibitions conceded *graffiti*'s strong influence on contemporary art, they did not accord the phenomenon an unequivocal status as a form of fine art. In a classic process of colonization, however, the art establishment did its utmost to incorporate this spectacular new culture into their personal world view.» (Stahl, 2009:131)

Pela Europa também se fez sentir a influência do *graffiti* norte-americano, possibilitado pela circulação de peças ao longo de eventos que foram organizados com os *writers* de Nova Iorque em diversos países europeus, dando não só a conhecer o seu trabalho como também tentando alargar as possibilidades de mercado para as suas peças em tela. Neste sentido destacam-se negociantes de arte como Carlos Bruni, que organizou uma exposição com Lee Quiñones e Fred (da crew Fab 5) em 1978 em Roma, e também os eventos organizados por Yaki Korbilt, nomeadamente a exposição do Museu Boijmans-Van Beuningen em Roterdão, com a participação de ícones do *graffiti* norte-americano em 1983 (Vieira, 2004), e o conseqüente estímulo ao mercado na Art Basel do ano seguinte (Stahl, 2009). De salientar também as exposições que tiveram lugar em Paris, nomeadamente em 1991 no Musée National des Monuments Français e, em 1992, no Centre Georges Pompidou, sob o mote do *graffiti*. Estas exposições marcam a entrada do espaço e instituições artísticas consagradas.

As exposições de *graffiti* em tela, se por um lado contribuíram para um intercâmbio informal de *formas de fazer, técnicas e estéticas* entre os praticantes de *graffiti* dos dois continentes, por outro lado, a nível do mercado da arte, apesar de terem gerado um entusiasmo momentâneo, não tiveram os resultados que quem as organizou decerto esperava, tendo-se depressa verificado a artificialidade de um mecanismo de mercado que se baseava na ideia de tentar transpor as imagens dos comboios em movimento para telas, imóveis numa parede interior. O que nos leva a pensar que provavelmente uma das características centrais desta forma de *graffiti* é o movimento. Pode fazer-se a hipótese de que o público destas exposições, habituado a ver o *graffiti* no espaço público, procurou nestas telas algo mais do que imagens grandes que reproduzem essa estética de rua. Procuraria significado e mensagem, a exploração da vertente inerentemente política do acto de pintar na rua – aspecto que não foi explorado conscientemente pelos *writers* de então, salvo raras excepções. O cepticismo do público terá sido reforçado pelo comportamento dos *writers* enquanto membros de um fenómeno sociocultural fechado, e não tanto artístico, revelando-se assim o choque de diferentes condições de percepção e confronto de expectativas: por um lado, o público, que tentava enquadrar o *graffiti* na sucessão de eventos da história da arte contemporânea; por outro, os *writers*, cujos referentes não eram os da história da arte mas os do contexto socioeconómico de onde provinham e do imaginário da cultura popular. Em consequência deste desnivelamento a seguinte geração de *writers* já não se virou para o mercado da arte como espaço primário de actividade (Stahl, 2009). Deste modo, aparece-nos a cidade,

mais uma vez, nas suas ruas, como o palco onde estas expressões artísticas e plásticas são desenvolvidas com maior sucesso.

As incursões do *graffiti* no mercado da arte, e a correspondente transição de uma prática ilegal para uma prática *possível* em contextos legais acabaram por originar um novo termo, *post-graffiti*, cunhado por Sidney Janis em 1983, com o qual pretendia designar a passagem do *graffiti* elaborado nas ruas para as telas. No entanto, Johannes Stahl observa com pertinência que as tentativas de apropriação do *graffiti* pelo mundo da arte parecem quase sempre acompanhadas de um léxico novo, que é independente dos termos que os próprios *writers* usam. Dessa novilíngua serão exemplos expressões como *post-graffiti*, *high urban folk art*, *subway art*, *spray can art* e *street art*, criadas, argumenta Stahl, para branquear um passado associado a práticas ilegais (Stahl, 2009:151). Todavia, esta é uma posição discutível, sobretudo se tivermos em conta que este é um fenómeno amplamente conhecido na história da arte contemporânea - o de experimentar novas nomenclaturas e taxonomias, num processo típico da sua própria reflexividade – e, neste caso, espelho de um fenómeno que, por diversas razões, se havia tornado maior do que o contexto que o originou, pelo que será expectável que as palavras que o designem exprimam essa nova abrangência e em certa medida um novo problema, tanto taxonómico e teórico quanto artístico e biográfico.

Isto porque a interpenetração de dois mundos distintos na década de 80 (o do *graffiti* e o do mundo da arte) teve igualmente consequências reais nas vidas dos próprios *writers*, que, entre a auto percepção do seu trabalho e a sua percepção de si e do meio social, tiveram oportunidade de construir carreiras em áreas como o design, publicidade ou media, como forma de alinhar a sua actividade no *graffiti* com as possibilidades criativas que as primeiras incursões entre *graffiti* e mundo da arte permitiram desvendar (Stahl, 2009).

Se um dos pressupostos desta incursão dos *writers* na tela, no mundo da arte, era a permanência das suas actividades ilegais, houve *writers* que, percebendo as possibilidades desta nova exposição do seu trabalho, adaptaram à sua obra novos nuances, novas possibilidades de mensagem – Lee Quiñones foi um exemplo. Não lhe bastava simplesmente fazer letras em telas, o que considerava anacrónico. Assim, usou sempre no seu trabalho em tela referentes do seu trabalho enquanto *writer*. Não só nos temas, sociais, como nas superfícies que constituem a própria tela, fazendo intervenções inclusive em plantas do metro (Stahl, 2009; Adz, 2010; Waclawek, 2011).

Simultaneamente, outro tipo de estratégias é ensaiado neste novo espaço de relação social, sendo exemplo o *Gangsterism* do *writer* Rammellzee, o qual consistia no acto de «roubar» o mercado da arte entregando mercadoria «má», de fraca qualidade, a preços elevados. Este conhecido *writer* foi também profícuo na criação de teorias intrincadas sobre o seu próprio trabalho como *writer* e a relação do *graffiti* com as letras. *Ikonoklast Panzerism* ou *Gothic Futurism* são dois destes esforços entre o interpretativo e o cosmogónico que, se se aproximam mais da ficção científica do que de uma teoria para uma forma artística específica, têm o mérito de ilustrar a quantidade e diversidade de discursos

que a mutualidade de influências entre o *graffiti* e o mundo da arte produziram (Stahl, 2009). Essa diversidade ainda hoje é visível na tentativa de recolher informação sobre a *street art*, que experienciei ao longo da pesquisa.

Estas relações entre o *graffiti* e o mercado da arte originaram que nos anos 90 se estabelecesse um interessante debate entre o *graffiti* ortodoxo, de «gramática estacionada» e o *graffiti* heterodoxo, com «novas arquitecturas expressivas e maior fusão de imagens» (Campos, 2010:101). É deste debate que nasce a *street art* enquanto categoria que define uma prática artística e expressiva de rua que assim se desenvolve, cruzando referentes plásticos que remetem para a arte contemporânea, a cultura *pop*, o design e as outras práticas de rua que já abordámos – como o *graffiti* e o muralismo. Transversal à *street art* é a sua diversidade ao nível dos recursos técnicos. De facto, uma das primeiras expressões da *street art* aparece com a aplicação de *stencils*, à qual se sucedem outras experimentações técnicas e plásticas, como veremos na secção seguinte.

O termo *street art* designa um fenómeno que apareceria para alguns como expressão alternativa à frequentemente inacessível arte contemporânea dos anos 90 – algo que poderá configurar uma reacção paralela à que se deu entre a Pop Art e o Expressionismo Abstracto anteriores (Adz, 2010:93). Há ainda uma designação para o movimento paralelo de artistas que começaram a pintar nas ruas e agora incorporam essas experiências no seu trabalho de galeria, mais refinado e conceptual: *urban contemporary art*.

Um outro exemplo da diversidade de discursos sobre a *street art* é o esforço quase taxonómico do designer autodidacta Daniel Feral, de mapear os movimentos e tendências da *street art* e do *graffiti* desde 1940 até à actualidade, inspirando-se no diagrama de Alfred Bau sobre Cubismo e Abstraccionismo¹⁸. Deste esforço resultou um *poster* que foi publicado no âmbito da exposição *Futurism 2.0.: Symmetry Across Centuries* (inaugurada a 27 de Setembro de 2012 nos Blackall Studios em Londres. Esta exposição assumiu-se como uma celebração dos 100 anos da primeira exposição futurista em Londres, estabelecendo um interessante paralelo entre a Era Industrial, que então se vivia, e a Era Digital de agora, atribuindo a esta o mesmo papel que a primeira teve como inspiração e mote para um movimento artístico:

«Just as futurism embraced the Industrial Age and its recently mechanized urban centers, Graffitiurism embraces the Digital Age and its recently wired urban-global community. (...) For the graffitiurists, the technological icons that are mythologized in their art and culture are the tools of their trade: *spray* paint, subway car, markers, rollers, freight trains, fire extinguishers, and so on. A different set of symbols for this century, but still imbued with the same semiotic impetus.» (Daniel Feral¹⁹)

¹⁸ Que pode ser acedido aqui: <http://grafffuturism.com/2012/09/24/daniel-feral-releases-feral-diagram-2-0-at-futurism-2-0-symmetry-across-centuries/>

¹⁹ No site Futurism 2.0: <http://www.futurism2-0.com/index.php/2012-04-16-16-56-28> . Um pequeno vídeo da exposição pode ser visionado aqui: <http://vimeo.com/52915262>

Afirma-se este *graffuturism* como algo posterior à *street art*, sendo no entanto os referentes iconográficos os mesmos, e os contextos de produção para o mercado da arte em tudo semelhantes à actividade paralela dos artistas de *street art* para a galeria, no que parece uma resposta à necessidade constante de produção de discursos diferenciadores que contextualizem o apelo de um produto que se quer sempre novo e sempre diferente: o artístico.

Incontornável é também neste ponto a referência à exposição que teve lugar na Tate Modern em Londres, em 2008²⁰, dedicada exclusivamente à *street art* e que coincidiu temporalmente com o início de um movimento de popularização dessa prática, quer nos meios artísticos contemporâneos quer na cultura popular em larga escala. À criação de uma exposição num espaço de centralidade simbólica para a arte contemporânea – como o é sem dúvida a Tate Modern – associa-se um momento de consagração simbólica do termo *street art* enquanto designação para uma prática artística específica e distinta de outras.

1.5. Street Art: Definindo uma prática abrangente - Técnicas, expressões e intenções

«*Street art is the only way to do what I want to do.*» (Blek le Rat²¹)

O *graffiti* de Nova Iorque dos anos 70 e 80 foi profícuo. Uma disseminação informal da estética e linguagens do *graffiti*, através de revistas estrangeiras, livros, filmes ou videoclips de música *rap*, levou a que a prática se universalizasse em diversos contextos urbanos, numa «transtética veiculada pelo *mediascape* e vinculada ao mesmo» (Contador, 2001:43). Não é por acaso que a «língua franca» do fenómeno do *graffiti* e da *street art* seja o inglês, como o é para a música e para a publicidade enquanto formas de expressão da cultura de massas. A disseminação da imagética do *graffiti* foi também possível graças ao papel dos actores que estabeleceram as pontes entre o mundo «hermético e fechado» do *graffiti* e o «mundo exterior» (Stahl, 2009:134). Entre estes mediadores contam-se Hugo Martinez, criador da galeria United Graffiti Artists, em 1973, Martha Cooper e Henry Chalfant, que têm vindo a documentar fotograficamente e através de filme o mundo do *graffiti*, e também a jornalista italiana Francesca Alinovi.

Esta partilha conduziu a que a prática de *graffiti* se estendesse pelo mundo, particularmente pela Europa. Aqui, desenvolveram-se novas formas expressivas, aliando a estética do *graffiti* nova-iorquino com o *graffiti* de tradição europeia, de pendor mais filosófico e político, vindo da tradição interventiva de períodos política e socialmente conturbados dos quais o Maio de 1968 é a referência incontornável.

²⁰ *Street art*, de 23 de Maio a 25 de Agosto de 2008, Tate Modern, Londres. <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/street-art>

²¹ No pequeno documentário «The only free animal in the city», em que é entrevistado por King Adz: http://www.youtube.com/watch?v=E_vKq2dwm-Y.

Uma das figuras que apresenta no seu trabalho esta simbiose de influências é Blek Le Rat, influenciado pelas suas visitas a Nova Iorque, pelo trabalho de Zlotykamien, mas também pelos *posters* com intrincados desenhos a carvão de traço clássico que Ernest-Pignon-Ernest²² começou a colocar na década de 70, pelas ruas de Paris (e mais tarde noutras cidades pelo mundo). Em 1981 Blek Le Rat começou a colocar milhares de pequenos *stencils* formando ratos pelas paredes da capital francesa, tendo sido apelidado de «pai do *graffiti stencil*» (Adz, 2010:93). A ideia do uso do *stencil* vem das imagens que, usando esta técnica, apareciam nas paredes desta cidade, no pós-Segunda Guerra Mundial, que Blek Le Rat se lembra de ver na infância. Por outro lado, as viagens a Nova Iorque inspiraram-no a transformar as imagens que viu do *graffiti* em algo de mais *européu*²³. Aos *stencils* de ratos sucederam-se imagens em escala maior, por vezes de tamanho natural. Nascia assim a *street stencil art*, e o que se pode considerar uma das primeiras expressões de *street art* como a conhecemos agora, na sua mistura de referências de cultura popular, *graffiti*, ambição artística e diversidade técnica.

Um outro exemplo do que é a diversidade plástica e técnica da *street art* é o do trabalho de Shepard Fairey, com o seu projecto OBEY. Em 1989, na escola de Design que frequentava em Rhode Island, e influenciado pelo *skate* e pelo *punk rock*, duas expressões com forte ligação à rua, decidiu dar início ao que designou por «experiência fenomenológica». Consistia esta em disseminar um autocolante criado por si, com a palavra OBEY e uma figura²⁴. Pretendia que não tivesse significado, sendo o objectivo não só observar o efeito mas provocar reacções aos transeuntes:

«Whether the reaction be positive or negative, the stickers' existence is worthy as long as it causes people to consider the details and meanings of their surroundings. In the name of fun and observation.» (Shepard Fairey, 1990)²⁵

A reprodutibilidade da imagem desses autocolantes foi pensada por Fairey, que assim os disponibilizou no seu *website* para que quem quisesse transformá-los em autocolantes ou em *posters* o fizesse – e prevendo assim para os seus autocolantes o potencial que Walter Benjamin já havia apontado relativamente à possibilidade de reprodução de um objecto:

«Poderia caracterizar-se a técnica de reprodução dizendo que liberta o objecto reproduzido do domínio da tradição. Ao multiplicar o reproduzido, coloca no lugar de ocorrência única a ocorrência em massa. Na medida em que permite à reprodução ir ao encontro de quem apreende, actualiza o reproduzido em cada uma das suas situações.» (Benjamin, 1992:79)

²² Veja-se a esse respeito o pequeno filme sobre o trabalho deste artista em Nápoles, entre 1988 e 2003: <http://www.youtube.com/watch?v=yz2KV2TjH8>

²³ Fonte: vídeo sobre Blek Le Rat, com uma entrevista concedida em 2010 para o website Warholian: <http://www.youtube.com/watch?v=z1JMTMUmPq4>

²⁴ Sugerindo uma possível ligação com a imagética do filme *They Live* de John Carpenter (1988), no qual a utilização de um par de óculos especiais permitiria ler a *verdadeira mensagem* de painéis publicitários e outras formas de comunicação impostas no espaço público, sendo essa uma mensagem de submissão cega a uma lógica consumista; Por outro lado, é igualmente tentador procurar no *1984* de George Orwell, nomeadamente na imagem ubíqua do rosto do Big Brother, uma origem para a figura que Shepard Fairey faz acompanhar da legenda 'Obey' - ainda que na verdade esta seja uma estilização de um retrato do *Andre The Giant*.

²⁵ Shepard Fairey, 1990: <http://www.obeygiant.com/about>

Deste modo, e face à propagação do autocolante, uns viam nele um apontamento de humor, outros algo ameaçador, e outros ainda, familiarizados com o projecto, viram no autocolante um símbolo de algo que passaram a desejar (Fairey, 1990, in www.obeygiant.com). Desejo esse que deu o mote para a criação de uma linha de roupas, com a mesma palavra «OBEY»²⁶, com disseminação tal que é aliás amplamente visível nas imediações de qualquer escola básica e secundária em ambiente urbano em Portugal, neste momento.

Uma técnica expressiva da *street art* – quiçá a mais mediaticamente reconhecível, pela escala ambiciosa e pelo grau de exigência a nível técnico e de tempo, é o *muralismo*. Por vezes apelidado de «novo muralismo», fazendo referência ao *anterior* muralismo, o mexicano, abordado no capítulo 1.2, esta forma de *street art* é frequentemente elaborada em edifícios devolutos ou abandonados, quando em contextos ilegais, já que desta forma é possível fazê-lo com poucas interrupções; por outro lado, é também a forma predilecta de *street art* que as diversas iniciativas legais de *street art* promovem, já que é aquela a que se associa também um maior impacto visual. Sobre esta condição do «novo muralismo», Besser salienta o seu carácter democrático:

«Whether unauthorized by night or in large groups by day, *new muralismo* exercises direct democracy in public space. City inhabitants can shape their surroundings. Artists' spontaneity leads to unexpectedly quick results, which the bureaucrats can hardly control. Mural art has attained an incredibly high level of freedom. In combination with the classic techniques of spray can and paintbrush, new methods have led to unforeseen possibilities, and will continue to fire up the imaginations of muralists worldwide.» (Besser, 2010: 14)

Como referi a propósito do muralismo comunitário, este aspecto do potencial democrático associado ao muralismo é igualmente marcante, como é bem exposto no trabalho de Sieber *et al* (2012).

A *street art* não se resume a expressões bidimensionais, havendo igualmente artistas que se dedicam a intervenções 3D no espaço público urbano. Tal é o caso de Mark Jenkins²⁷, que se dedica a elaborar figuras antropomórficas com diversas camadas de fita-cola, que depois veste e coloca em posições insólitas nas ruas, provocando espanto aos transeuntes. Outro exemplo de artistas que trabalham com intervenções escultóricas temporárias é Slinkachu²⁸, que no seu projecto *Little People* coloca minúsculas figuras de modelismo a interagir com elementos presentes das ruas, como poças, muros, canteiros, lixo ou pedras (Figura 1.1).

Para além da capacidade imaginativa de manipular novas técnicas plásticas, aparece também como aspecto inovador da *street art* actual a capacidade de manipular os media que estão disponíveis. Exemplo emblemático dessa capacidade surge com Banksy, que, conseguindo após anos de actividade manter a sua identidade incógnita, continua a produzir as suas peças, *stencils* com mensagens de

²⁶ <http://www.obeyclothing.com/>

²⁷ <http://www.xmarkjenkins.com/>

²⁸ <http://slinkachu.com/little-people>

carácter político ou satírico, gerindo simultaneamente a inclusão das suas peças no mercado da arte e concebendo performances que depois disponibiliza em vídeo²⁹.



Figura 1.1 – Intervenção de Slinkachu, da série «Local Amenities for Children».

Foto do autor, retirada do site <http://slinkachu.com>.

Este aspecto performativo virado para a atenção dos media é também usado por outros artistas de *street art*, como ZEUS, francês que conseguiu encenar o rapto de uma figura num cartaz publicitário, recortando-o e enviando à empresa responsável os «dedos» que ia recortando da imagem, à medida que o «resgate» devido tardava. (Stahl, 2009).

Estas manifestações cujo cerne é anti-consumista estão captadas e sintetizadas na expressão *culture jamming* (Adz, 2010) que designa o uso de técnicas da performance e da *street art* para alertar para os perigos de uma sociedade de consumo desenfreado, bem como combater a hegemonia da publicidade, tão presente não somente no espaço público mas também no espaço privado³⁰.

Diversidade de técnicas

Stencils, autocolantes, *posters*, projecção, *trompe l'œil*, *posters* recortados, pintura em *spray*, murais, etc.: esta diversidade de técnicas e abordagens transmite, por um lado, a importância da comunicação, bem como do uso da iconografia *pop* para a *street art*; e, por outro, a necessidade de abrangência de

²⁹ Temos como exemplo a inserção de peças suas em vários museus em Manhattan e no British Museum em 2005, a substituição de cds de Paris Hilton com um novo *remix* e com a capa subvertida, em 2006, entre tantas outras iniciativas.

³⁰ Exemplos dessas práticas podem ser encontrados nos sites www.publicadcampaign.com e www.areyougeneric.org

possibilidades técnicas para satisfazer a vontade criativa de quem cria³¹. Essa diversidade é também assinalada por Ricardo Campos:

«[A *street art*] compreende uma junção de expressões visuais, relativamente integradas, do ponto de vista formal, simbólico e ideológico, que remetem para processos comunicacionais não-institucionais, informais e, na maioria dos casos, ilegais.» (Campos, 2010:101)

Essa diversidade é aliás expressa na diversidade dos próprios actores, de diferentes perfis e expectativas em relação à sua actividade criativa, como esta pesquisa demonstra em capítulos seguintes. Não querendo antecipar o que adiante se argumentará, devo salientar desde já que há uma aproximação da *street art* ao mundo das artes plásticas, no sentido em que ambos partilham o que Campos designa de «indagação discursiva e pictórica» (2010:101), de onde advém precisamente a exploração das técnicas e recursos expressivos diferentes.

Ora, no *graffiti hip hop* a expressão individual não surgia de forma tão predominante como a ligação à «cena» e a vontade de espalhar o nome pela cidade ao máximo. Este aspecto contrapõe-se claramente à *street art*, em que a diversidade de formas plásticas e expressivas é consequência directa da intenção artística individual. O *street artist* distingue-se do *writer* pela intenção com que cria. É fundamental notar o corte que a *street art* representa em relação ao *tag*. Este já não é o cerne da prática, como era no *graffiti*, em que o nome usado e o *lettering* assumiam importância central – mas sim a adopção de símbolos visuais diversos, que se traduzem numa vastidão de técnicas possíveis (Lewisohn, 2008) – como, de resto, se deu conta nesta secção.

De facto, uma das características da *street art* como a conhecemos hoje é a sua hibridez e dualidade de formas. É simultaneamente legal e ilegal, *indoors* e *outdoors*, e faz uso ou não de uma lógica de mercado. Com efeito, o termo *street art* aparece em 1985 com o livro de Allan Schwartzman³², e por seu intermédio se pretendia descrever a multiplicidade de expressões artísticas que apareciam no bairro do SoHo em Nova Iorque e que já não se limitavam ao *graffiti* em *spray*, mantendo, no entanto os traços de transgressão, ilegalidade e espontaneidade (Vieira, 2004).

∴

Conclusão: Do material ao mundo social

Neste primeiro capítulo comecei por traçar as diferentes origens possíveis da *street art*, através do percurso social e cultural da prática de intervir na rua com intuítos artísticos ou comunicacionais. Esta prática desdobra-se em diferentes contextos e especificidades, cujo significado se desvenda na interacção entre quem intervém e o contexto em que é levada a cabo (a parede exterior), em estreita relação com o que sucede na *street art* dos dias de hoje.

³¹ Poderá residir na constatação da diversidade deste fenómeno o igualmente diverso conjunto de definições que suscita, das mais universalistas (Minguet, 2013) às de descendência estreita do *graffiti* (Lewisohn, 2008). No entanto o que ressalta como comum a todas é a abrangência – técnica, imagética e plástica.

³² Schwartzman, Allan (1985), *Street art*, New York, Doubleday.

Podemos dizer que a *street art* descende de uma dupla linhagem: por um lado, do *graffiti* norte-americano e de toda a tradição que o antecede, dessa vontade indomável de comunicar nas paredes da cidade, pelo potencial comunicativo de chegar a todos os que se cruzam com a intervenção. Por outro, de todos os momentos de criação artística espontânea no espaço público urbano, de que todo o séc. XX foi pródigo.

No que diz respeito ao *graffiti*, vimos como surgiu e se afirmou enquanto movimento expressivo «glocal», enquanto elemento da cultura *hip hop* e prática aliada a contextos juvenis e de exclusão social na Nova Iorque dos anos 70 e 80. Aspectos como a busca de visibilidade, a importância do *tag* pessoal e da sua disseminação por diversas estruturas da cidade, ou a territorialização e apropriação do espaço urbano que lhe estão subjacentes, foram abordados. Este contexto, o do *graffiti*, permitiu descobrir algumas propriedades que são homólogas – ou que estão na origem – da *street art*.

De salientar também a discussão de perspectivas que associam o *graffiti* a discursos de «subculturas juvenis». No contexto deste trabalho, o da *street art*, não se considera uma tal perspectiva como sendo a mais adequada, já que um dos traços marcantes da *street art* é precisamente, em relação ao *graffiti*, não se enquadrar numa cultura específica, sendo a diversidade dos actores, na sua intenção enquanto criam e nas técnicas que utilizam, propriedade marcante. Deste modo, optou-se por destacar as práticas, nos contextos em que se inserem e nos significados que lhes são atribuídos pelos actores.

Finalmente, deu-se conta das inter-relações entre *graffiti* e o mundo da arte contemporânea, e da troca de influências que daqui adveio e que em última análise contribuiu para a origem do aparecimento do fenómeno da *street art*.

A diversidade de técnicas que a *street art* compreende - *stencil*, *stickers*, *posters*, muralismo, entre outras - é um aspecto central da definição do mundo estético e social em estudo. Destaca-se ainda a importância do aspecto comunicativo das intervenções, patente não somente na escolha das técnicas como no uso de referentes da iconografia pop. A diversidade técnica, a diversidade de contextos de criação urbana e a individualização das intenções artísticas, os referentes estéticos que aliam arte contemporânea, cultura *pop*, *graffiti* e design, são, na verdade, as propriedades definidoras da *street art*, à qual se alia um certo carácter expansivo, de busca de visibilidade a uma escala global, através da internet.

O apelo da *street art* para o artista prende-se com a vontade de criar nas paredes da cidade, pelo seu potencial expressivo, particularmente, como vimos nos exemplos dedicados às diferentes práticas muralistas, no que diz respeito à escala e à visibilidade que permite. Também o aspecto confrontacional e interactivo destas intervenções foi salientado, nomeadamente através dos relatos de Keith Haring, considerando este intercâmbio uma experiência «filosófica e sociológica», ideia que esteve aliás na origem de projectos como o Times Square Show em 1980.

A *street art* é uma forma artística sem dúvida diversa. Se a rua é o seu lugar por excelência, as imagens de *street art* estão disponíveis através da internet em todos os contextos possíveis, num fenómeno verdadeiramente ubíquo e relativamente ao qual há autores que referem uma certa resistência a uma contextualização física específica para a sua criação, salientando no entanto a ideia de museu espontâneo ao ar livre que a *street art* parece suportar:

«The new concept of urban art resists being caged within the walls of factories in outlying areas. Its motives are much broader than those of thirty years ago – we can speak of a new ‘renaissance’, an explosion of creativity, new ideas, and talent with thousands of artists from all over the world who display their innovative works of art on the streets, using them as a gigantic museum.» (Minguet, 2013:7)

Sobretudo, e nas palavras de Johannes Stahl, a *street art* é fundamentalmente expansiva:

«*Street art* is an expansive art. Even the documentaries are meant to invade the viewer’s consciousness and conquer new territories there. This is the reason why *street art* has managed to become a global subculture. Like most economic systems, it is based on an idea of progression where improvements are seen as growth.» (Stahl, 2009:188)

2. Cidade, Arte e Espaço Público: Ideologias, Conflitos e Possibilidades

«[L'individu] est indissociable de la métropole, son lieu d'expression radicale et d'élaboration.»

(Bourdin, 2005:84)

Este segundo capítulo pretende discutir e rever a bibliografia, abundante em ciências sociais, sobre os três vértices do que aqui se designa como um «triângulo virtuoso» composto pelas relações entre *arte*, *cidade* e *espaço urbano*. É este um passo necessário para a compreensão dos mecanismos segundo os quais os espaços públicos urbanos podem ser configurados pela relação com a cidade que integram e a produção artística que neles se desenrola, assumindo que estas relações são muito expressivas de configurações de poder e identidade.

A cidade é, para as ciências sociais, um espaço de interações humanas fascinante, não somente pela diversidade de indivíduos, grupos sociais e também instituições que se inter-relacionam, como pelas diferentes escalas a que é possível abordar essas interações, do micro ao macro.

A expressão geográfica da densidade e dimensão do espaço urbano traduz-se não apenas na sua abrangência a nível de estruturas e população, como na escala em que as interações têm lugar. À noção de cidade acrescenta-se o conceito de metrópole, para designar uma aglomeração de maior dimensão populacional e geográfica no qual se exprimem outras possibilidades:

«The metropolis[...] is not just a larger city, but a qualitatively new form of human settlement. It is larger, more complex and plays a more commanding central role – economic, political and cultural – than the industrial city and town that preceded it. It is not just downtown but more like a collection of towns.» (Angotti, 1993:1)

As cidades são um palco particular no qual se desenrolam relações entre as *configurações sociais* que nela têm lugar. É nesse sentido que Carlos Fortuna e Rogerio Leite (2013) argumentam:

«As cidades são, por excelência, portanto, os lugares onde mais imperioso se torna dar sentido à ausência ou à deturpação do sentido das coisas e ações e onde é mais urgente revelar e conferir significado às configurações sociais que insistem em permanecer descobertas.» (Fortuna e Leite, 2013:5)

Conceber a cidade enquanto construção social revela o carácter dinâmico das relações sociais no espaço público. Nesse sentido, foi importante o recurso a vários autores, dos quais se destacam Henri Lefebvre, Alain Bourdin, Lyn Lofland e Setha Low.

Veremos como a forma como Lefebvre concebe a cidade, nomeadamente enquanto objecto social, sendo o urbano uma forma social que na cidade se afirma. Para este autor a civilização humana coincide com a civilização urbana (Lefebvre, 2012), sendo ainda de destacar a condição alienante de diversos aspectos da vida quotidiana, que se estendem à vida urbana, e da qual advém a sua proposta de *direito à cidade* enquanto direito humano, pressupondo uma vida urbana livre da alienação de uma sociedade capitalista. O espaço urbano para Lefebvre é uma construção social multidimensional, devendo a análise urbana ser consciente dessa multiplicidade.

Alain Bourdin (2005) foi outro autor cujo pensamento, como veremos nas seguintes páginas, constitui valioso recurso para este trabalho de investigação. Destaca-se a forma como o autor concebe a metrópole contemporânea enquanto contextualizadora da experiência individual do mundo – no que designou por *civilização dos indivíduos* (Bourdin, 2005). A produção artística - e, nomeadamente, a *street art* - surge como reflexo dessa experiência individual do mundo. Para Bourdin o quotidiano urbano é mediado por «lugares geradores», que são geradores de formas de fazer cidade. Alguns contextos estruturados de produção de *street art* podem incluir-se como tal. Produzir cidade é então, para este autor, produzir contextos para a acção social. E assim, a proposta deste trabalho é precisamente a análise desses contextos, em relação à *street art* em Lisboa.

Veremos também como o trabalho de Lyn Lofland (1998) constitui uma importante referência para este trabalho. Para a autora, a cidade inclui 3 universos: o privado, o público e o paroquial. Uma noção importante na autora é a de sentido de «lugar», enquanto espaço de produção de significado ao nível do indivíduo e das suas interações quotidianas. A forma como esta noção pode ser operacionalizada com o objecto aqui em estudo, nomeadamente na forma como a *street art* pode constituir um contributo para a atribuição de significado ao lugar, será neste capítulo exposta.

A outra referência que neste capítulo será marcante é ao trabalho de Setha Low (2000). Particularmente, a forma como destaca a cidade enquanto contexto favorável à análise dos processos macro nas suas expressões e consequências no tecido da experiência humana, na qual conflitos, trocas e sentidos constituem o processo de construção social do espaço. De notar ainda a distinção da autora entre *produção social do espaço* - relações de poder expressas pelo edificado e configuração do espaço público - e *construção social do espaço* - interações entre indivíduos e o seu poder transformador. Esta distinção será útil para revelar o papel que alguns contextos de produção de *street art* podem assumir enquanto instâncias transformadoras do espaço público para o âmbito urbano aqui em estudo.

Se a sobreposição de todas as «cidades invisíveis» é a imagem de qualquer cidade³³, o confronto das diversas perspectivas que se escolheu aqui destacar pode sem dúvida clarificar e contextualizar conceptualmente a cidade de Lisboa.

Sendo o contexto da presente pesquisa a cidade de Lisboa, com fortes marcas de centralidade urbana e que apresenta uma sedimentação de práticas e elementos de arte pública e urbana suficientemente heterogénea para constituir um campo de investigação com diversidade, importa em primeiro lugar clarificar os mecanismos segundo os quais a *street art* no espaço público da cidade é reveladora de tensões e relações de poder e identidade.

³³ Segundo uma proposta pessoal de leitura da obra de Italo Calvino (2009).

2.1. *Cidade e dinâmicas urbanas*

Definir o conceito de cidade é uma tarefa mais complicada do que à partida parece, já que é um conceito extremamente pródigo nas imagens e sentidos que evoca nos indivíduos. Será porventura conveniente começar pelo simples, como o fez Richard Sennett, que define a cidade, numa primeira instância, como um lugar de proximidade de um denso conjunto de indivíduos, propiciando todo um conjunto de interações e trocas entre eles:

«The simplest [definition] is that a city is a human settlement in which strangers are likely to meet. For this definition to hold true, the settlement has to have a large, heterogeneous population; the population has to be packed together rather densely; market exchanges among the population must make this dense, diverse mass interact.» (Sennett, 1992:39)

A cidade é uma construção social.

Não apenas a expressão essencial de uma abordagem da sociologia urbana, esta frase remete para o carácter dinâmico das relações sociais que entram em confluência no espaço urbano, construindo a cidade nas suas múltiplas facetas, tantas quanto o tipo de relações que nela têm lugar.

É já recorrente na literatura sobre o tema a divisão entre *cidade* e *urbano*, sendo a primeira uma divisão administrativa, um agrupamento populacional permanente com determinada dimensão e necessária densidade; enquanto o urbano refere-se ao tipo de sociedade que pode, em potência, desenvolver-se nesse espaço (Delgado, 1999:11). O *sentido urbano* prende-se com uma dinâmica e fluidez que caracterizam as relações que compreende:

«(...) la urbanidad es precisamente la movilidad, los equilibrios precarios en las relaciones humanas, la agitación como fuente de vertebración social, lo que da pie a la constante formación de sociedades coyunturales e inopinadas, cuyo destino es disolverse al poco tiempo de haberse formado.» (Delgado, 1999:12)

Já no trabalho de Henri Lefebvre consta uma interessante distinção entre *cidade* e *urbano*. Se a cidade é por ele concebida enquanto objecto espacial, o urbano é a forma social que no contexto da cidade se afirma (Lefebvre, 2012). Para o filósofo, o urbano domina a sociedade como um todo, falando mesmo da civilização humana enquanto *civilização urbana*, sendo que a cidade é hegemónica sobre todas as outras expressões de poder e cultura (Lefebvre, 2012).

Central na obra de Lefebvre, o conceito de *alienação*, «relação falsificada com o mundo» (Butler, 2012), é utilizado na elaboração da crítica do autor às condições alienantes dos diversos aspectos da vida quotidiana, estendendo-se também às relações sociais inerentes à vida urbana. Aliás, a sua proposta do *direito à cidade*, entendido como «(...) direito à vida urbana, transformada e renovada» (Lefebvre, 2012:119), pressupõe uma vida urbana livre da alienação de uma sociedade capitalista. Ora, numa sociedade capitalista, o *valor de troca* (referente ao consumo de produtos, à compra e venda de espaços, bens, lugares e signos) sobrepõe-se ao *valor de uso*, de onde advém que as cidades são sujeitas a uma orientação para o dinheiro, o comércio, as trocas e os produtos. O autor sustenta que

esta é uma contradição com a sua natureza de obra, segundo a qual a cidade orientar-se-ia para um valor de uso – referente à vida urbana e o tempo urbano (Lefebvre, 2012). Nas palavras do autor:

«(...) a cidade e a realidade urbana revelam do valor de uso. O valor de troca, a generalização da mercadoria pela instrumentalização, ao subordinarem a cidade e a realidade urbana, tendem a destruí-las enquanto refúgios do valor de uso (...).» (Lefebvre, 2012:19)

O espaço urbano para Lefebvre é uma construção social multidimensional, que inclui: a dimensão simbólica, a dimensão paradigmática e a dimensão sintagmática. É na conjunção das três dimensões que a análise dos fenómenos urbanos se concretiza (Lefebvre, 2012). Há ainda que salientar a distinção do autor entre *espaços de representação*, que correspondem às representações e práticas vividas, e *representações do espaço*, relacionadas com o planificado e construído de acordo com o modo de produção dominante (Lefebvre, 2000).

Se a cidade torna simultâneos diversos processos (Lefebvre, 2012:41), essa profusão de possibilidades de interacção torna a cidade lugar por excelência de transformação social, tanto no palco dos poderes e instituições que se confrontam, como no palco da interacção quotidiana entre indivíduos. Advém daqui a perspectiva de Henri Lefebvre segundo a qual a cidade é em simultâneo uma mediação e o objecto dessas interacções (Lefebvre, 2012:56-57); ou ainda, a projecção das relações que se estabelecem a partir dessas interacções (Lefebvre, 2012:70).

A cidade é o espaço por excelência da mudança. No centro das dinâmicas de evolução, revolução e inovação, a cidade afirma-se também como central nos desígnios da humanidade e do planeta (Seixas, 2005:108). Assim, a «(...) força da condição urbana é (...) já não somente sucedânea mas paralela à própria condição humana.» (Seixas, 2005:109). É neste sentido que surge a tese de Lefebvre do *direito à cidade* (2012) como um novo direito humano.

Produzir cidade em contexto metropolitano

A realidade metropolitana não reflecte apenas a dimensão mas todo um conjunto complexo de actividades económicas, trabalho, consumos e também de organização (e expressão) de poder político, num contexto de globalização em que as metrópoles se interligam num conjunto de novas relações: «A metropolização opera num quadro de uma extraordinária multiplicação dos objectos e das práticas sociais.» (Ascher, 1998:79). A esta diversidade de inter-relações corresponde também uma maior abrangência de situações e também de oportunidades para a interacção ao nível dos indivíduos e da sua mobilidade, possibilitando um conjunto vasto e dinâmico de experiências e escolhas (Angotti, 1993; Bourdin, 2005).

Por outro lado, a influência da metrópole poderá ser mais vasta que o seu próprio território, nomeadamente no que diz respeito às relações que estabelece com os territórios próximos e circundantes. Esta abrangência foi expressa pelo sociólogo francês François Ascher, no seu conceito de *metápole* (Ascher, 1998). A realidade hiper-urbana da metrópole implica formas adequadas de

planeamento, que, reflectindo complexas e contraditórias disputas pelo poder de tomada de decisão entre os diversos conjuntos de actores envolvidos, não podem no entanto descurar os níveis micro de interacção como o bairro. A consciência dos diferentes níveis de complexidade e das diferentes escalas no âmbito metropolitano será um factor a ter em conta.

Simultaneamente organização social, experiência individual e conjunto codificado de formas de viver e pensar (Bourdin, 2005:22), a metrópole contemporânea contextualiza a experiência individual do mundo, possibilitando o que Alain Bourdin designou por *civilização dos indivíduos*:

«Cette civilisation ouverte est un mouvement permanent et n'a pas de frontières précises. Si elle organise l'expérience d'individus vivant dans des contextes très différents, elle-même s'élabore et se transforme principalement dans la grande ville connectée au monde, celle qui vit d'être un croisement de flux de toutes sortes et non de commander un territoire: la métropole contemporaine.» (Bourdin, 2005:10)

Esta civilização não se prenderia a uma forma de organização política, social ou económica, mas pelo destaque que confere à experiência individual do mundo, no que é um fenómeno marcadamente contemporâneo e do qual, acrescento, a produção artística em espaço público é reflexo. É individualmente que objectos desta produção podem chegar às pessoas que com eles se cruzam, marcando os seus quotidianos; e igualmente deixando que os indivíduos interajam activamente com esse quotidiano.

O quotidiano urbano é mediado por aquilo que Bourdin (2005) designou como «lugares geradores», que balizam a experiência dos indivíduos, sendo igualmente geradores de formas de cidade, alimentando dinâmicas de consumo. Exemplos desses lugares são: grandes edifícios culturais, exposições e festivais; lugares de conexão e informação (bibliotecas, campus, etc.); estádios e festas; espaços ramificados ou zonas criativas da cidade; espaços de encontro e de trânsito; espaços de património; e centros comerciais e parques temáticos. Nesta lista poder-se-ia incluir algumas manifestações de *street art*, quando elaboradas em formatos mais estruturados.

Para Alain Bourdin, produzir cidade consiste em elaborar contextos para a acção social, pelos quais passa o movimento das sociedades (Bourdin, 2005). Admitir que a cidade pode ser produzida é supor estar em condições de identificar clara e inequivocamente quem produz, que processos de produção e que resultados são originados – sendo esse um dos objectivos desta pesquisa, no que refere à produção de *street art* em Lisboa. Para aprofundar a noção de produção de cidade, citemos o próprio autor:

«Produire ce n'est pas seulement faire des choix politiques, organiser des circuits financiers, faire fonctionner des dispositifs techniques, une branche d'activité économique et des métiers. C'est également mobiliser des habitants ou des acteurs spécialisés, instituer des acteurs nouveaux, structurer des relations, des 'jeux', entre eux: on fait la ville par la communication, la concertation, la mise en place de partenariats ou de 'montages' divers, la création d'organismes (...)» (Bourdin, 2005: 158)

É neste papel de mediação de relações entre os vários actores e da sua mobilização com o intuito de estabelecer diálogos e sinergias que reside o papel dos diversos agentes e instituições envolvidos na produção de cidade. Importa ainda referir que esta se enquadra em diversas categorias: o evento, com

o seu carácter de excepcionalidade em relação à rotina quotidiana; a comunicação; a criação institucional; a produção de «ambiências» e o desenvolvimento de serviços. Ou, em categorias transversais: acções de proximidade; grandes projectos e renovação urbana – ligando-se esta com a especificidade dos problemas de requalificação, a imagem de cidade, os serviços e a criatividade institucional (Bourdin, 2005).

O quotidiano e o lugar

Se, como vimos, a cidade pode-se definir simplesmente como um povoado permanentemente populoso fixo num local - sendo a dimensão necessária dessa população, para que se considere estar perante uma cidade, algo de variável, as implicações desta definição não são tão simples como possa aparentar (Lofland, 1998:7), já que nem à fixidez territorial a cidade se deixa limitar (Lopes, 2002:40), sendo as suas fronteiras frequentemente ambíguas e fluidas.

Lugar de encontro por excelência, a cidade é «(...) simultaneamente território e população, quadro físico e unidade de vida colectiva, configuração de objectos físicos e nó de relações entre os seres sociais.» (Grafmeyer, 1994:13). Neste sentido, é palco de relações de troca e de cooperação entre os indivíduos que nela habitam e se cruzam, num quotidiano configurado pela proximidade inevitável entre eles, e pelos usos do espaço que configuram (Nunes, 2012).

Daí que à cidade Lyn Lofland associe três universos³⁴ sociais: o privado (o doméstico e as relações pessoais); o público (os desconhecidos e as ruas); e o paroquial (transmitindo o sentimento de comunidade: os «conhecidos») (Lofland, 1998:11). As cidades são a única forma de aglomerado populacional que, rotineira e persistentemente, contém estes três universos.

A cidade é produzida por processos culturais altamente regulados e reveladores de constrangimentos (de poder, capital e tecnologia), sendo resultado de escolhas que derivam das estruturas de poder e valor (Miles, 2000:4). Assim, enquanto lugar de práticas quotidianas, a cidade aparece também como um contexto favorável à análise dos processos macro nas suas expressões e consequências no «tecido» da experiência humana (Low, 2005:2). Conflitos, trocas e sentidos constituem o processo de *construção social do espaço*.

Neste sentido importa também clarificar o sentido da expressão «lugar». Nas palavras de Lyn Lofland, «Places are pieces of space that are especially meaningful spaces, rich in associations and steeped in sentiment.» (Lofland, 1998:64). O lugar é o espaço de produção de significado ao nível do indivíduo e das suas interacções quotidianas. Podem então ser organizados segundo três tipos diferentes: lugares memorializados - podem ser pólos de sentimentos de comunidade ou de expressão de conflito; lugares a que se associa memórias ligadas ao colectivo; lugares familiarizados - os espaços por onde se passa, os espaços que conhecemos dos nossos percursos pela cidade; territórios de pertença - de forte relevância emocional para os actores.

³⁴ Optou-se pela palavra 'universo' para exprimir a expressão inglesa 'realm'.

Construção social do espaço

A normatividade é apontada por Lyn Lofland (1998), como sendo característica do espaço público na qual a fluidez da relação entre as pessoas é condição para a existência de espaço público. Este é também fonte de prazer estético e interaccional, bem como um meio de comunicação – tanto para as instâncias de poder, como para quem não o tem e pretende expressar a sua presença. Esta autora distingue assim um conjunto de usos possíveis do espaço público, nomeadamente, como vimos, de centro de comunicações, de lugar de lazer, de aprendizagem, de práticas políticas, de criação de cosmopolitas e palco de entendimentos sociais e conflito social:

«(...) the fact that the public realm is such an effective setting for visualizing current arrangements also makes it an effective setting for the enactment of change or proposed change, for the enactment of social conflict.» (Lofland, 1998:236)

As dinâmicas do espaço público urbano estão presentes mesmo ao nível mais essencial da vida urbana: a rua. É o que o trabalho de Mitchell Duneier (2001) sobre os passeios que, enquanto espaços de territorialidade, informalidade e de novos usos, são constantemente recriados e reformulados pelos actores que neles interagem – no caso em estudo, vendedores de livros e de jornais em bancas impermanentes. Também Jane Jacobs se havia debruçado sobre os passeios como espelhos da vida social das cidades, no sentido em que são lugar de encontro de desconhecidos, num fenómeno caracteristicamente urbano (Jacobs, 2000).

A forma como as sociabilidades e a ocupação do espaço público ao nível da rua transformam a condição social e urbana dos actores é um aspecto abordado por João Pedro Silva Nunes no seu estudo sobre os jogadores de cartas enquanto participando na construção social do espaço (Nunes, 2012). Neste contexto, introduz o conceito de *figuração de rua*, como forma de dar conta da interacção de um grupo na rua. Tal é definido da seguinte forma:

«Faisant référence à la recontre et ao jeu, cette notion nous permet d’explorer la visibilité de l’activité et des interactions, leur nature représentationnelle et leur interdépendance avec d’autres activités et formes d’occupation et d’appropriation d’un segment d’espace public.» (Nunes, 2012:162)

Outro estudo que revela as dinâmicas do espaço público ao nível de uma sua geografia essencial é o de Setha Low, sobre a praça (no contexto sul-americano) como expressão de liberdade moral e social, lugar de debate, palco de estratégias de manipulação por parte das entidades governativas e também palco de acção social por parte da população; em suma, como lugar de conjugação de forças, conflitos e afinidades no espaço público urbano, numa interacção socialmente heterogénea (Low, 2000). Como palco onde decorrem formas de fazer cidade dos cidadãos sem poder, e onde os que o têm pretendem exercê-lo sobre os cidadãos.

Este aspecto de insurgência e desafio à normatividade proposta nos espaços públicos aparece também nalguma literatura como forma paralela de também produzir espaço público (Hou:2010).

Na obra de Setha Low, e segundo a sua perspectiva de «especialização da cultura», é muito expressiva a distinção entre *produção social do espaço* e *construção social do espaço* (Low, 2014). A primeira refere-se às relações de poder expressas pelo edificado e configuração do espaço público – portanto, aos factores sociais, económicos, ideológicos e tecnológicos que determinam o espaço físico. A construção social do espaço refere-se às interacções entre os indivíduos e o seu poder transformador:

«Social construction of space refers to spatial transformation through people’s social interactions, conversations, memoirs, feelings, imaginings and use – or absences – into places, scenes and actions that convey particular meanings.» (Low, 2014:35)

A *street art*, presença ubíqua na cidade, enquanto elemento expressivo e artístico que pontua os lugares intervencionados, pode por vezes permitir dar conta das camadas de significados que estão associadas a esses lugares, na medida em que à intenção do artista se associa uma vontade de trabalhar com a especificidade do lugar.

2.1.1. Imagens da cidade

A cidade está repleta de imagens: publicitárias, comerciais, artísticas, de expressão pessoal ou de um grupo. A vida quotidiana nas cidades prende-se com um destriçar constante de informação disponível visualmente; é portanto um exercício de considerável e constante visualidade.

A visualização das imagens na cidade, no espaço público urbano, não é um fenómeno estritamente individual, mas um acto colectivo, revestindo-se de um carácter comunitário, no sentido em que para o autor as imagens dos diferentes aspectos da vida da cidade – como o festivo, o religioso, o lúdico e mesmo o transgressor – são agregadores, retomam arquétipos e promovem o encontro de seres humanos na cidade, que assim partilham algo em comum (Maffesoli, 2011:70-71). Sendo a cidade um espaço relacional, característica da urbe contemporânea, a imagem está intimamente ligada ao processo de troca e de inter-relação entre os seus habitantes, no sentido em que cria formas de comunhão, favorecendo um sentido comunitário: «(...) essas marcas nos muros, nas vitrinas ou em outros espaços, são signos de reconhecimento, que servem para reconfortar e estabelecer vínculos sociais.» (Maffesoli, 2011:72).

A *street art*, presença assídua nas cidades contemporâneas, é um aspecto visual que também se relaciona intimamente com a vida dos cidadãos e transeuntes, propondo trocas de mensagens entre os cidadãos e expressão de ideias e discursos, na superfície das paredes do espaço público urbano. Também nesta troca se podem fortalecer e estabelecer laços sociais entre os indivíduos na cidade.

Podemos dizer que a vida nas cidades, nos seus diferentes aspectos, é «legível» através dessas imagens-texto, de que são exemplo o *graffiti* e, num sentido mais abrangente, a arte no espaço público urbano. Esta noção prende-se com o conceito de «legibilidade das cidades», de Kevin Lynch (1982),

segundo o qual a cidade é também objecto da percepção dos seus habitantes, que dela produzem representações mentais através das imagens presentes no espaço público.

Fabio La Roca associa a profusa imagética urbana a uma «geografia multissensorial», na qual o indivíduo aparece como «submerso» por um fluxo avassalador de imagens em todos os aspectos da vida social urbana:

«Na viagem que nos conduz por dentro dos meandros da cidade, vamos à descoberta da sua própria geografia multissensorial, que afecta os nossos sentidos, as nossas emoções. O aspecto visual, inserido num ambiente de hipertrofia ocular, que caracteriza o nosso mundo, designa assim esta “geografia”, que será então estruturada por uma intensa solicitação visual.» (La Roca, 2011:51)

Por outro lado esta primazia da visualidade é contestada, sendo associada, segundo uma proposta de Kenichi Sasaki (1998), ao ponto de vista do visitante da cidade, ao passo que o dos habitantes é associado à sensorialidade táctil, remetendo para um conhecimento táctil dos corpos no espaço urbano que lhes é familiar.

De qualquer modo, a diversidade de estímulos visuais patentes na cidade propicia um interessante diálogo entre as noções de público e privado, na medida em que o visível e o público não coincidem. A transparência nas estruturas e construções presentes na cidade é disso exemplo: quantas estruturas privadas, como bancos ou empresas, não fazem uso de paredes transparentes para reforçar o outro significado dessa expressão – honestidade, verdade, «nada a esconder»?³⁵

2.2. Dinâmicas do espaço público urbano

Diz-nos Francesco Indovina (2002) que o espaço público é não somente fundador da cidade, mas é a própria cidade. É condição para a realização da vida urbana, espaço de identidade e de fartas conotações nas simbólicas pessoais e colectivas; e é lugar de socialização, sendo esta a dimensão que melhor exprime o carácter de imprevisibilidade e casualidade dos encontros, o que constitui a cidade (Indovina, 2002:119). Esta formulação, de que o espaço público é a cidade, é partilhada por Vítor Matias Ferreira (2004:168).

Sendo o espaço público urbano primeiramente um espaço social, de uma expressividade muito intensa, é um terreno fascinante para a sociologia pelas dinâmicas sociais que nele se desenrolam, nomeadamente as relações de poder que nele se conjugam e que podem ser expressivas em diferentes níveis de escala, do micro ao macro.

Vejamus de que forma o tema é afluído por diferentes autores, abordando perspectivas que se debruçam sobre a construção social do espaço, a dualidade entre espaço público e espaço privado, os

³⁵ Interrogação suscitada pela comunicação de Marta Traquino, «Paredes de Vidro», no âmbito da conferência ‘Urban Interventions: 1st International Conference’, Lisboa, 11 e 12 de Outubro de 2013.

mecanismos segundo os quais as relações de poder são tornadas visíveis no espaço público, e a forma como este se constitui em lugar de encontro.

Espaço urbano como espaço de transformação

Como vimos, Lefebvre refere o espaço público como um artefacto histórico e social (Lefebvre, 2000). O autor propõe a imagem do espaço urbano como um «mil-folhas», no sentido em que nele se sobrepõem múltiplas dinâmicas sociais muito intensas. É uma produção social e construção social para a qual tanto a arte como as ciências contribuem (Guibentif, 2008:16).

A ideia de que o espaço é socialmente construído pode ser um dado adquirido, na sua fisicalidade, mas a organização e o significado do espaço é o resultado de uma tradução, transformação e experiência sociais (Soja, 1994:80). Sobre estas dinâmicas transformativas da espacialidade, Soja considera-as em permanente transformação, segundo a sua interpretação materialista do espaço:

«Spatiality exists ontologically as a product of a transformation process, but always remains open to further transformation in the contexts of material life. It is never primordially given or permanently fixed.» (Soja, 1994:122)

Segundo a argumentação de Soja, a noção de espacialidade compreende os seguintes aspectos: por um lado, a espacialidade é reconhecível e substanciada, incorporando os espaços físicos e psicológicos, e por outro, é um produto social, simultaneamente meio e resultado da acção social e das inter-relações. Está-se assim perante uma estruturação espaço-temporal da vida social que define a forma como a acção social e as relações se concretizam, num processo problemático, conflituoso e contraditório. Tais contradições advêm da dualidade do espaço produzido como produto e como meio. Para Soja, então, a espacialidade concreta é uma arena de luta sobre produção e reprodução de práticas sociais que pretendem a transformação ou manutenção dessa espacialidade; a vida social está enraizada simultaneamente em contingências espaciais e temporais/históricas. (Soja, 1994:129-130).

Uma das formas de estudar o urbano seria, segundo Sharon Zukin (1996), a economia simbólica (a outra, a economia política, referente às condições materiais dos grupos). Com esta proposta, Zukin pretende ilustrar a relação que existe entre cultura e poder, as relações entre representações dominantes da cidade, pela arquitectura, pelo design urbano e pela publicidade, pelo ‘direito à cidade’ (na expressão de Lefebvre, 2012), e pela inclusão e exclusão de certos grupos da sociedade urbana:

«The ambiguity of urban form is a source of the city’s tension as well as of a struggle for interpretation. To ask ‘Whose city?’ suggests more than a politics of occupation; it also asks who has the right to inhabit the dominant image of the city.» (Zukin, 1996:81)

A esta economia simbólica estariam subjacentes dois sistemas de produção: a produção de espaço, através de investimentos de capital e significados culturais, e a produção de símbolos, enquanto moeda de troca para as trocas comerciais e a linguagem da identidade social.

Abordemos então de que forma os processos de produção social do espaço podem ser manifestos nas cidades contemporâneas, nomeadamente nas diversas formas de espacialização das relações de poder no espaço público.

Liz Bondi (2005) apontou, por exemplo, o género que, enquanto aspecto ubíquo e inerente à vida urbana, influencia as várias dimensões da vida urbana e constitui um eixo de desigualdades. Isto é, ao passo que o género pode ser encarado como parte de uma identidade pessoal, pode também ser abordado como um princípio organizador das sociedades, existindo exteriormente e precedendo as experiências e actividades dos actores. O género pode ser encarado como uma relação social, sendo o tecido urbano chave na forma como o género e as desigualdades são espacializados:

«Approaching gender as a social relation localizes gender outside the bodies of individual human subjects, in the environments women and men inhabit and within the organizing principles underpinning the development and evolution of these environments. In this sense, gender is something encountered ‘out there’ in the course of everyday lives and transcends the identities and practices of individual men and women.» (Bondi, 2005:9)

Acerca das questões de género no espaço público, também Malcolm Miles (1997) aborda esta questão, ao referir a exclusão do género do discurso arquitectural, quando associa o próprio desenho das cidades a noções de ‘ordem’ utópicas e às quais estão necessariamente subjacentes efeitos de exclusão fortíssimos.

Outra forma de desigualdade que é flagrante no espaço público é a étnica. Wilbur Zelinsky (s.a.) concebeu o conceito de «paisagem étnica», referindo-se ao facto de a imagem das cidades (sobretudo das ocidentais, nas quais confluem pessoas das mais diversas proveniências) resultar da interinfluência de diferentes culturas que nela convivem. Já Dolores Hayden destaca o conceito de «paisagem vernacular», sublinhando a ideia de que precisamente o quotidiano e todas as influências culturais dos indivíduos que habitam nas cidades é o aspecto que as torna únicas:

«The beauty that we see in the vernacular landscape is the image of our common humanity, hard work, stubborn hope and mutual forbearance striving to be love. I believe that a landscape that makes these qualities manifest is one that can be called beautiful.» (Hayden, in Zelinsky, s.a.:37).

José María Cardesín (s.a.) também abordou este tema da forma como o espaço é estruturado pelas instâncias de poder, considerando que a organização coerciva do espaço foi a base do desenvolvimento de políticas de memória expressas no espaço público urbano, numa certa ‘cenografia do poder’, do estado e das elites. Porém, ao longo da história das cidades, a população não se resumiu a um recipiente passivo destas práticas de poder, quer qualificando-as e limitando o seu uso, quer questionando-as abertamente em momentos de crise, e reinterpretando as ideias políticas dominantes subjacentes a esses ‘objectos cénicos de poder’ para os adaptar aos seus fins. Um bom exemplo é o da polémica estátua de Franco, em Ferrol, Espanha, ou a ocupação de praças públicas como forma de protesto político.

A cidadania assume-se assim como a capacidade de reinventar e modificar o território, sendo o espaço público o lugar que contém a possibilidade de interacção. A cidade, aliás, acumula camadas históricas dessas intervenções, perceptíveis na geografia dos seus espaços públicos.

Espaços públicos e espaços privados

Para Michel Foucault (in Traquino, 2010; Soja, 1994), se a obsessão do séc. XIX havia sido a História, a da actualidade seria o Espaço. A experiência humana constrói-se da vivência num espaço heterogéneo e relacional, de diversas configurações de experiências e relações que influem sobre o pensamento e acção dos indivíduos. Destes ‘espaços’ que se multiplicam (o privado, o público, o familiar, o laboral, etc.), o espaço público é particularmente expressivo de oposições, contrastes, relações de poder: «Space was treated as the dead, the fixed, the undialectical, the immobile. Time, on the contrary, as richness, fecundity, life, dialectic.» (Michel Foucault cit. in Soja, 1994:4). Foucault chamou a atenção para a importância dos fenómenos espaciais como objecto de estudo, sendo o espaço, numa época de simultaneidade e justaposição, heterogéneo e palco de um conjunto de relações (Foucault, 1984).

É neste sentido que Edward Soja desenvolve o conceito de *terceiro espaço*, que reúne os aspectos históricos, sociais e espaciais do espaço público, englobando em simultâneo a sua dimensão real e imaginada (Soja: 1994).

Paralela à noção de espaço público é a noção de *espaço privado*, definido como aquele que não está sujeito à influência directa do estado e o que remete para os fins pessoais, distintos do bem público (Turner, 2002). É nesta dualidade público/privado que Habermas desenvolveu a sua noção de *esfera pública*, como sendo criada simultaneamente dentro e fora da sociedade civil:

«A esfera pública baseia-se (1) numa noção de bem público como algo distinto do interesse privado; (2) em instituições sociais (como a propriedade privada) que possibilitam aos indivíduos participar de forma independente na esfera pública, visto as suas subsistências e o acesso a elas não estarem dependentes do poder político ou de um patrono; (3) em formas da vida privada (nomeadamente as famílias) que preparam os indivíduos para agir na esfera pública como sujeitos críticos e racionais autónomos.» (Turner, 2002:468)

Para Habermas, a esfera pública funciona como *espaço de mediação* entre o sistema político e os sectores privados e os sistemas de acção. É assim que, na perspectiva deste autor, as estruturas comunicacionais do espaço público devem ser mantidas intactas, para que uma sociedade civil activa seja possível (Martuccelli, 1999:357).

A noção de esfera pública aparece, para Hannah Arendt (2001), intimamente ligada ao trabalho: é o espaço construído pelo trabalho e no qual tem lugar o mercado de trocas: «Este mundo (..) tem, antes, a ver com o artefacto humano, com o produto das mãos humanas, com os negócios realizados entre os que, juntos, habitam o mundo feito pelo homem.» (Arendt, 2001:66). É também lugar de encontros e reunião.

Para além da distinção entre público e privado, há ainda autores que distinguem entre espaço público e espaço colectivo: para Antoni Remesar e Fernando Nunes da Silva, espaço público é

«(...) aquele que, sob o ponto de vista do seu uso pelos cidadãos, não é percebido facilmente como espaço privado. É óbvio que uma boa parte destes espaços não são, numa perspectiva urbana, públicos. São espaços que denominaríamos 'colectivos'. De titularidade privada e regidos pelas normas de uso do proprietário são, não obstante isso, espaços abertos à sua utilização por parte do cidadão.» (Remesar e Nunes da Silva in AAVV, 2010:91)

Autores há que identificam na contemporaneidade uma crise no espaço público, que associam ao movimento simétrico de maior enfoque ao espaço privado, e nas consequências que daí podem advir para a vida em sociedade numa cidade. É o caso de Richar Sennett, que considera que esse movimento não é isento de profundos efeitos para os indivíduos urbanos:

«Because an urban society which has a public geography has also certain powers of imagination, the devolution of the public and rise of the intimate have a profound effect on the modalities of imagination which prevail in that society.» (Sennett, 1992:41)

2.3. Arte no Espaço Público: Potencial de cidadania e tentação ideológica

«You build, my friend, you know our art is urban.»
(Dolores Hayden, in Low, 2005:viii)

A cidade é um mapa burocrático e de classe, no sentido em que o próprio ordenamento do espaço público é revelador de relações de poder. Estas são também visíveis na arte existente no espaço público que, nas suas diversas formas (arte pública formal, *street art*, etc.), detém uma grande capacidade de produzir símbolos e instituir o lugar. A arte no espaço público pode então tornar-se uma representação abstracta de poder económico e social, moldando a imagem da cidade como parte de um processo a que Sharon Zukin (1995) chama de 'economia simbólica' e que interliga a produção de espaço nos seus níveis económico e cultural e a produção de símbolos, com tudo o que implica no âmbito identitário:

«(...) the symbolic economy features two parallel production systems that are crucial to a city's material life: the production of space, with its synergy of capital investment and cultural meanings, and the production of symbols, which constructs both a currency of commercial exchange and a language of social identity. Every effort to rearrange space in the city is also an attempt at visual representation.» (Zukin, 1995:23)

Esta inter-relação entre o sistema de produção de espaço e de produção de símbolos tem um papel essencial na visibilidade e na própria viabilidade da cidade enquanto espaço económico, social e cultural: «Creating a public structure involves both shaping public space for social interaction and constructing a visual representation of the city.» (Zukin, 1995:24).

Se o espaço público é por excelência um palco de construção identitária, a memória assume um papel determinante, não somente enquanto lugar de sociabilidades mas também de uma narrativa local própria. A sua especificidade arquitectónica, os elementos monumentais e a arte que exhibe contribuem para a elaboração de uma narrativa espaço-temporal, no que Kevin Lynch denomina *sentido do local*. Deste modo, o espaço é um factor de construção identitária muito forte:

«A forma mais simples de sentido é a identidade, no significado limitado desse termo comum: A identidade é o nível a que uma pessoa consegue reconhecer ou recordar um local como sendo distinto de outros locais – como tendo um carácter próprio vivido, único, ou pelo menos particular.» (Lynch, 1999:127)

Neste sentido o autor introduz o conceito de *legibilidade* aplicado à cidade: esta será tanto mais «legível» quanto mais facilmente os seus sinais forem identificados pelos seus habitantes, promovendo a vida e a orientação das pessoas no espaço público.

Assim, as memórias que constituem o espaço público enquanto campo de construção identitária assentam numa série de sinais que a cidade ostenta perante os seus habitantes. O trabalho de Dolores Hayden é revelador do papel da memória enquanto elemento agregador no espaço público, no plano simbólico:

«Social memory relies on story-telling, but what specialists call place memory can be used to help trigger social memory through the urban landscape.» (Hayden, 1995:46)

A sua pontuação por elementos de arte aparece então como uma boa solução na construção de uma narrativa do local coerente. Uma gestão cuidada do espaço público, dos sinais que ostenta e que permitem a sua constituição enquanto lugar com uma coerência própria, é essencial para estimular o seu desenvolvimento positivo. É portanto incontornável a importância de processos de natureza pública que reconheçam essa potencialidade de estimular a mudança cultural, que no fundo é estruturante das próprias cidades. Só assim será possível estabelecer um campo que estimule ideias, criação artística e formas de expressão livres, num contexto urbano coerente e que tem em conta a diversidade que o constitui.

Como consequência, a localização específica da intervenção artística no espaço urbano público surge como possibilitando novas formas de diálogo entre o artista e o espectador/público.

A literatura sobre arte pública contemporânea fornece valiosas pistas para a interpretação do potencial que as intervenções artísticas no espaço público podem ter nestas inter-relações. Com a intenção de desenvolver instrumentos de pesquisa teóricos que permitam trabalhar a questão tão contemporânea da *street art* – em particular dos seus formatos institucionalizados, sujeitos a lógicas de produção semelhantes aos subjacentes à arte pública, é importante referir neste momento alguns dos aspectos a salientar dessa literatura, e a forma como por vezes parecem padecer de algum idealismo em relação a esse potencial.

Pode-se, portanto, definir *arte pública* como «(...) artwork that depends on its context; it is an amalgamation of events – the physical appearance of a site, its history, the socio-economic dimensions of the community, and the artist's intervention.» (Hayden, 1995:68). Por se encontrar num local público, proporciona interações e formas de pensar o espaço variadas, em que a peça pode assumir um papel de mediação interessante entre os indivíduos e o espaço, e mesmo constituir-se enquanto factor de construção identitária. Assim, a arte pública encerra em si potencialidades interessantes no campo da relação dos indivíduos com a cidade/local onde intervém. A arte pode ser um instrumento de mudança social, no sentido em que pode suscitar interrogações e diálogo acerca das questões que aborda.

São estas potencialidades que tornam a arte pública um campo de produção artística particularmente exigente. Já não é apenas a absoluta liberdade artística do artista o que está em jogo, mas a forma como este consegue articular a sua visão com um espaço público concreto, com um contexto social próprio. É, portanto, inerente ao processo de criação artística de um objecto de arte pública um certo sentido de responsabilidade social.

Malcolm Miles refere que o lugar da arte pública é, naturalmente, o espaço público, sendo a sua missão gerar um sentimento de lugar; envolver as pessoas que usam esses lugares; prever um modelo de trabalho imaginativo; contribuir para processos de regeneração urbana (in Remesar e Brandão, AAVV, 2010:9).

Diversas dimensões ilustram de que forma a arte pública se pode reverter num benefício para a comunidade para a qual foi pensada. Sara Selwood (1996) distingue as seguintes: arte pública enquanto promotora de objectos de valor artístico; enquanto factor de melhoramento do espaço público; forma de cooperação com a própria arquitectura presente no local; promotora de uma possível inovação no próprio processo criativo dos artistas; fomentadora de um diálogo entre a comunidade e a sua própria história, ou a educação da comunidade com vista a uma percepção da narrativa local. Necessariamente alguns destes aspectos podem não ser consensuais, pelo que é sempre fundamental a visão global de que o resultado final de um processo criativo desta natureza deve resultar em algo que se pretende dialogante e afastado de uma visão demasiado funcionalista ou demasiadamente pessoal do que a arte pública deve ser.

No que diz respeito à sua vertente «dialogante», é importante, segundo algumas perspectivas, analisar qual o papel que os cidadãos devem ter no que diz respeito à sua participação em projectos de arte pública para o local onde vivem. Para Dolores Hayden esta não deve nunca ser algo de imposto ou de artificial para a envolvente:

«Public art is accessible art of any kind that cares about/challenges/involves and consults the audience for or with whom it is made, respecting community and environment; the other stuff is still private art, no matter how big or exposed or intrusive or hyped it may be.» (Hayden, 1995:68)

Assim, esta perspectiva defende que é compreendendo os perfis das pessoas para as quais esta forma de arte se dirige que se pode tornar os seus propósitos eficazes. É conhecendo a fundo a comunidade local que faz sentido elaborar uma peça artística para essa mesma comunidade, de forma reflexiva da sua história e características sociais. Por outro lado, a participação pública relativamente a projectos deste tipo de arte não será necessariamente uma tarefa fácil, pelo que é igualmente importante um trabalho de sensibilização e divulgação da arte pública e seus significados relativamente à cidade ou comunidade onde se insere. Aparece na literatura como fundamental que a população conheça a arte pública de que dispõe no lugar onde vive, e que a sinta como sua, como forma de celebração do local. Por outro lado, exigir à fruição de arte pública saberes muito específicos ao nível de uma pericialidade de arte contemporânea pode parecer irrealista, pelo que é necessária alguma capacidade de concisão, na sua complexidade. Bem como, naturalmente, o trabalho sobre a literacia para a arte, nunca sob uma perspectiva pedagógica. Mas, essencialmente:

«(...) do lado da recepção e fruição da arte pública, é importante considerar a consciência, a opinião, a controvérsia e o debate, por parte dos cidadãos interventores e críticos, em relação à relevância da arte pública na nossa vida diária urbana. Assim sendo, a arte pública poderá emergir como um poderoso pretexto para o exercício da cidadania cultural, em conexão íntima com a cidadania política.» (Andrade, in AAVV, 2010:15)

Se a arte pública aparece sempre em articulação com as vidas económica, urbana, política e cultural das cidades contemporâneas, também se insere na discussão sobre cidades criativas e nos debates sobre turismo, e em particular no turismo cultural. A discussão sobre o impacto da arte no turismo será retomada em secção própria, a propósito da instrumentalização da *street art* enquanto elemento na produção de imagens da cidade, com vista à sua promoção turística como destino apelativo – moderno, jovem, dinâmico e criativo.

Actualmente, é notada uma tendência para a curadoria e produção de arte pública, de um processo fixo para um processo tendencialmente duracional e efémero (O'Neill, 2011), pelo que a *street art*, na sua vertente programada, tem aparecido como opção a seguir em diversos contextos urbanos, entre os quais o de Lisboa.

Se a *street art* pode ser vista como forma de reclamar o espaço público por quem é excluído das negociações que sobre ele são feitas, neste momento a situação aparenta ser um pouco diferente, já que nalguns artistas de *street art* há indícios de haver algum poder de negociação. Por outro lado, na elaboração de *street art* nas suas vertentes espontâneas, pode-se dizer que sugere o retorno a um sistema de escala humana, no qual indivíduos criativos são capazes de recriar relações entre os transeuntes e o lugar. No entanto, na vastidão das formas que esta forma artística pode assumir, do mais programado ao mais espontâneo, há sempre uma vontade interventiva por parte do artista, ainda que por vezes esta se resuma ao simples acto de trabalhar sobre a superfície das paredes da cidade onde se encontra.

2.3.1. Arte como reveladora de relações de poder no espaço público urbano

A arte que pontua o espaço público pode ser reveladora de um processo de dominação simbólica:

«A dominação (...) tem sempre uma dimensão simbólica e os actos de submissão, de obediência, são actos de conhecimento e reconhecimento que, enquanto tais, põem em acção estruturas cognitivas susceptíveis de serem aplicadas a todas as coisas do mundo e, em particular, às estruturas sociais.» (Bourdieu, 1998:152)

A dominação é expressão simbólica do poder, por vezes de formas muito subtis: «O poder simbólico, poder subordinado, é uma forma transformada (...), irreconhecível, transfigurada e legitimada, das outras formas de poder (...).» (Bourdieu, 2001:15).

De novo retomamos Hannah Arendt, que brilhantemente interligou poder e aparência:

«O poder só é efectivado enquanto a palavra e o acto não se divorciem, quando as palavras não são vazias e os actos não são brutais, quando as palavras não são empregadas para velar intenções mas para revelar realidades, e os actos não são usados para violar e destruir, mas para criar relações e novas realidades.» (Arendt, 2000:250)

Daqui se infere o potencial que a intervenção no espaço público pode significar para manifestar, de forma mais ou menos subtil, o poder. Esta aparência de poder constrói-se, portanto, na manipulação do espaço público das cidades - por regulamento ou por design.

É de referir a construção política e ideológica do espaço público pelas entidades que o gerem, sejam públicas, privadas ou mistas. Ao argumento do poder económico como forma de controlo e produção do espaço público, acrescenta-se o do poder cultural, referente aos media e consumos. Sendo as cidades «paisagens de poder económico» (Zukin, 1993), a arte que para elas é programada é-o frequentemente com o objectivo de reforçar essas estruturas de poder, de formas mais ou menos subtis, entre o agressivo e o sedutor, em particular nos centros urbanos. Paralelamente, a arte no espaço público aparece como uma forma contemporânea recorrente de encorajar investimento empresarial e a criatividade, num processo de estímulo de uma economia simbólica das finanças, media e turismo, estudado por Sharon Zukin (2010:234).

A *street art*, como a arte pública, é um mundo particular de produção artística, a que subjaz uma complexa rede de inter-relações entre artistas, instituições, produtores e público. Nos processos que envolvem, distintos, e nas suas potencialidades enquanto elemento de exterioridade marcadamente urbana, constituem-se portanto estas formas artísticas no espaço público como parte integrante de uma forma emergente no pensar o espaço público. Nesta, revelam-se relações de poder que moldam o próprio espaço público urbano.

Estas relações de poder transparecem em diversos aspectos, nomeadamente: no próprio acto individual de intervenção artística e expressiva no espaço público, por livre iniciativa do artista; nas configurações dos diferentes contextos segundo os quais os projectos colectivos de *street art* são estruturados, e na relação entre os diferentes actores e instituições implicados; nas leituras que estas

intervenções, na sua diversidade, podem sugerir, em relação à forma como integram a cidade na sua especificidade.

A *street art* enquanto presença artística no espaço público distingue-se do paradigma do monumento enquanto elemento artístico que pontua e define o espaço público onde se insere. É neste momento necessário acrescentar algumas linhas que abordem o paradigma do monumento, por ilustrar de forma quase ideal-típica a questão da arte no espaço público enquanto instância reveladora de relações de poder que nele se exprimem.

O monumento é uma forma relativamente estanque de estruturação do espaço público – uma vez que pressupõe uma série de coordenadas de significação (mas também de orientação artística) necessariamente específicas. Etimologicamente, o termo monumento conota-se com *memória*. Este elemento constitui-se, portanto, como uma interpretação nunca neutra do passado, celebrando-o emotivamente:

«A natureza afectiva do destino é essencial: não se trata de fazer verificar, de fornecer uma informação neutra, mas de excitar, pela emoção, uma memória viva. Neste primeiro sentido, chamar-se-á monumento a qualquer artefacto edificado por uma comunidade de indivíduos para recordarem ou fazer recordar a outras gerações, pessoas, acontecimentos, sacrifícios, ritos ou crenças. A especificidade do monumento prende-se então, precisamente, com o seu modo de acção sobre a memória. Não só ele a trabalha como também a mobiliza pela mediação da afectividade, de forma a recordar o passado, fazendo-o vibrar à maneira do presente.» (Choay, 2006:16)

O monumento promove, assim, um ponto de vista sobre o que celebra, quase transpondo para o campo do mito a situação ou personagem que comemora. É um elemento enquadrado numa certa concepção imaginada de nacionalidade, promovendo os valores que se imaginam a ela associados. Simultaneamente, pode também ser sintoma das escolhas de uma classe dominante, sendo nesse caso uma imposição do objecto no espaço público comum, e, portanto, às classes dominadas.

Porém, o estatuto de monumento não se restringe ao tempo passado evocado pelas imagens do que representa. O monumento pode também ser uma construção elaborada no presente, sendo assim a própria contemporaneidade da estrutura o elemento da monumentalidade do agora. A esta possível contemporaneidade do monumento, autores como Françoise Choay associam um decréscimo da função da memória do objecto-monumento, mas podemos argumentar que esta ainda é a função essencial do monumento, dado que, num contexto social que muitos apelidam de reflexivo, a evocação da memória do agora é um exercício constante.

Paralelamente aos significados da monumentalidade, o muralismo artístico de teor político que vimos em capítulo anterior também revela, de uma forma muito evidente, uma vontade de alargar a esfera de influência dos poderes políticos, pretendendo endoutrinar as populações – casos do muralismo mexicano e do muralismo fascista italiano.

Por outro lado, a arte pública tem vindo a afirmar-se como campo de potencialidades no plano do simbólico e da construção identitária local, distinguindo-se do monumento, na medida em que não se restringe de todo a propósitos celebratórios, e constituindo-se como elemento estruturante de um novo

paradigma relativo à construção de espaço público. Vejamos de seguida, brevemente, como o contexto particular da arte pública em Portugal, do século XX até aos nossos dias, pode contribuir para o enquadramento do nosso objecto de pesquisa, a *street art*.

Arte pública: notas sobre um percurso

O conceito de *arte pública* surgiu na década de 60 do séc. XX, quando alguns artistas sentiram a necessidade de experimentar novos territórios de criação, deixando a sua arte sair do seu espaço «convencional» - o museu – para a exporem em novos locais. Um destes locais foi o próprio espaço natural, com a *land art*, sendo a própria rua, o espaço urbano, outra localização onde instalações temporárias, performances, esculturas, entre outros objectos artísticos, começam a surgir como forma de expressão. Desde os anos 90 do séc. XX que a arte pública iniciou uma nova forma de participação pública no processo criativo, experimentada em diversos contextos urbanos; sendo um tipo de arte orientado para um espaço comunitário, a audiência da arte pública é dos primeiros vectores a ter em conta logo desde o início do processo criativo do artista: «(...) a relação entre artistas e audiência ocupa o lugar, sem o substituir, do objecto que habitualmente enchia o espaço entre ambos, dando-se então a transição de um modelo de autoria individual a um de relação colectiva.» (Cruz, 2005:11).

No contexto português, a arte pública erigida na época do Estado Novo era essencialmente doutrinária, conivente com os ideais do regime. No entanto, surgiram algumas peças de ruptura, no que diz respeito à concepção de arte para o espaço público. Uma delas foi *Mão*, de José Aurélio (Óbidos, 1966), que pelas suas características – nomeadamente o material escolhido, o betão, ao invés de materiais nobres como o bronze – e pela simbologia – uma pomba, símbolo de paz, tendo a peça sido comissionada como monumento à guerra colonial – torna o objecto um anti-monumento. Outra peça que pelas suas características plásticas desafiou os cânones vigentes foi o *D. Sebastião* de João Cutileiro (Lagos, 1973), peça encomendada como homenagem ao rei desaparecido mas cuja representação figurativa é desafiadora do conceito de monumentalidade expectado. Assim, é na prática e no conhecimento intenso da escultura que esta se institui como possibilidade de abertura de novos paradigmas, não apenas estéticos mas também indissociavelmente políticos e sociais. Quanto à sua relação com o espaço que ocupa, esta nem sempre é de dependência absoluta. Há peças que, não tendo sido concebidas para um local concreto, acabam por ser apropriadas pela comunidade em que se inserem. Podemos no entanto dizer que a peça de arte pública bem-sucedida é a que não se sobrepõe ao espaço público, mas que o constrói.

Em suma, o monumento celebratório, no seu sentido mais formal, é uma acentuação do espaço público que deriva de uma dada relação de poder. É um instrumento de dominação, na medida em que é imposto à população no espaço público e lhe corresponde uma determinada representação. Pode-se dizer que o monumento público é sempre ideológico.

Este aspecto ideológico abrange também todas as formas de arte presentes no espaço público, ou pelo próprio conteúdo ou tão-simplesmente pela declaração que a sua mera existência num determinado local faz relativamente ao espaço público urbano. Um objecto escultórico numa rua nunca é inócuo ao nível das relações de poder que reflecte, tal como não o é a colocação de um *stencil* na parede de um prédio.

É claro que a interpretação dessas relações de poder que as peças de arte no espaço público expressam não é de todo linear. Há diversas camadas de sentido e de significações que atravessam o objecto. Gordon Fyfe (1988) refere que a sua interpretação requer uma reflexão sobre o seu papel - nomeadamente os princípios de exclusão ou inclusão que lhe estão subjacentes, bem como um trabalho de descodificação das hierarquias e diferenças que naturaliza e as formas como a autoria é construída ou omitida e que tipo de público pretende alcançar.

Nesse sentido, já práticas de teor mais espontâneo e efémero como o *graffiti* e a *street art* se revestem de significados diferentes: da questão da reivindicação de um lugar na cidade, à vontade de passar uma mensagem, ou a simples necessidade de imprimir nela um pouco de um imaginário pessoal, estas são formas que, no *graffiti* e na *street art* não programada, tornam incontornável uma leitura de expressão do desequilíbrio do poder nas sociedades contemporâneas, no seu espaço por excelência que é a cidade.

∴

Conclusão: Cidade, Espaço Público e Arte

No segundo capítulo desta tese procurou-se em primeiro lugar estabelecer uma aproximação a uma definição de cidade, nomeadamente enquanto lugar de proximidade e trocas entre indivíduos e enquanto construção social, sublinhando o carácter dinâmico das relações sociais no espaço urbano, cuja multidimensionalidade aparece como condição da análise urbana (Lefebvre, 2012).

Vimos como o processo de formação identitária é parte integrante da vida pública, não sendo exclusivo da vida privada. Há uma indefinição institucionalizada nos hemisférios público e privado, característica da cidade contemporânea, em que a cidade se desdobra em diversas camadas de interacção que se sobrepõem. Há, portanto, espaço público entendido em sentido lato, ou seja, como arena pública; espaço público entendido em sentido restrito, no qual não há actividades predeterminadas mas há uma regulação, há limites ao que é permitido nele fazer; e, por outro lado, o espaço privado, sujeito a um controlo sobre as actividades que lá se desenvolvem. O que distingue espaço público de espaço privado é a legitimidade dos usos que lhes estão consagrados, os quais definem o que lá se passa, de acordo com as visões do mundo que lhes são subjacentes. O espaço público resulta da interacção entre cidadãos que não se conhecem necessariamente para além dessa arena, na qual se joga um permanente confronto com o desconhecido. Assim, a forma como as

instituições, nomeadamente as municipalidades, tratam o espaço público urbano da sua competência, é reveladora da forma como essas instituições se relacionam com os seus cidadãos.

A relação entre a construção e a produção social do espaço é um processo dialógico, não isento de conflitos e contestação. É nesta perspectiva, acrescentamos, que à arte no espaço público é legítimo atribuir potencialidades marcadas enquanto elemento transformador do espaço público das cidades, na medida em que pode ser entendida como uma forma de construção social do espaço.

A *street art*, enquanto aspecto visual patente nas cidades contemporâneas, relaciona-se intimamente com a vida quotidiana dos cidadãos e transeuntes. Estas formas artísticas também contribuem para um sentido de legibilidade (Lynch, 1982) das cidades contemporâneas, expondo dinâmicas do espaço público urbano.

Vimos como, segundo a perspectiva da economia simbólica (Zukin, 1996), a configuração das cidades exprime relações entre cultura e poder. Há dois mecanismos subjacentes à economia simbólica: a produção do espaço e a produção de símbolos. Neste sentido, a cidade evidencia factores de desigualdade e exclusão, na forma como o espaço é estruturado e como nele é manifesta a influência das instâncias de poder.

Se a cidade revela relações de poder, estas podem também ser visíveis na arte que nele existe. Por outro lado, à arte no espaço público pode ser imputado um importante papel revelador da memória enquanto elemento agregador do espaço público no plano simbólico (Hayden, 1995). Assim, é considerável o potencial da arte pública enquanto elemento mediador entre os indivíduos e a cidade, podendo mesmo constituir elemento de mudança social e estímulo à cidadania. Remetendo para o panorama actual da *street art* em Lisboa, em que, se por um lado muitas iniciativas são programadas, por outro, nas suas vertentes espontâneas, pode-se dizer que, por um lado, sugere o retorno a um sistema de escala humana, no qual indivíduos criativos são capazes de recriar relações entre os transeuntes e o lugar, revelando, por outro lado, em contextos programados, diferentes concepções do que pode ser o papel da *street art* no espaço público urbano.

A *street art*, como a arte pública, é um mundo particular de produção artística, a que subjaz uma complexa rede de inter-relações entre artistas, instituições, produtores e público. Nos processos que envolvem, distintos, e nas suas potencialidades enquanto elemento de exterioridade marcadamente urbana, constituem-se portanto estas formas artísticas no espaço público como parte integrante de uma forma emergente no pensar o espaço público. Nesta, revelam-se relações de poder que moldam o próprio espaço público urbano.

No capítulo seguinte analisarei a forma como as diferentes expressões artísticas de índole urbana na história recente de Lisboa contribuíram para a actual constituição do panorama particular da *street art* neste contexto.

3. Um olhar sociológico sobre as expressões artísticas e de rua na cidade de Lisboa

Após um primeiro momento em que discutimos a génese das intervenções artísticas e expressivas de rua, enquadrando-as nos seus contextos históricos e urbanos respectivos, e de um segundo momento em que contextualizámos sociologicamente a cidade e o seu espaço público, na sua especificidade enquanto lugar de encontros, dinâmicas e transformações, importa agora abordar a realidade portuguesa, em particular o contexto de Lisboa. Assim, neste terceiro capítulo, traço um percurso pelas diferentes expressões artísticas e expressivas neste espaço urbano, desde as que foram relevantes na sua história recente, e cuja influência se faz sentir nas práticas da contemporaneidade – como o muralismo político, experiências com a efemeridade e o *graffiti* -, às que aparecem em formatos novos, no âmbito da *street art*, e de cuja novidade e diferença pretende este trabalho dar conta. Este percurso encontra também expressão física nas diversas incursões que, no âmbito deste projecto, foram feitas por essa cidade, cujas ruas e muros foram gradualmente direccionando o desenrolar de um projecto de investigação cujo tema é a arte que neles se exhibe.

Em primeiro lugar abordarei a questão do *muralismo político*, expressão que nos anos a seguir ao 25 de Abril de 1974 foi não só uma importante forma de comunicação para as diferentes forças políticas que então se afirmavam, como, na sua elaboração, uma forma de participação activa na vida política de então.

Do muralismo político passaremos aos diferentes momentos da experimentação artística com a *efemeridade*, do seu potencial participativo em relação às populações, à lógica de evento que a partir dos anos 90 adquiriu uma certa transversalidade no âmbito lisboeta.

O aparecimento do *graffiti* em Portugal, e a sucessão de eventos que estão na base dos primeiros projectos colectivos de *street art* em Lisboa, são na secção seguinte apresentados. Ao desenvolvimento da *street art* está também associada uma considerável experimentação ao nível das técnicas expressivas que são utilizadas, pelo que é ilustrada essa variedade, do *stencil*, ao *sticker* ou *poster*, como dando conta desse carácter experimental que é indissociável da *street art*, e que a liga já não apenas ao seu ascendente directo, o *graffiti*, mas sobretudo às anteriores expressões artísticas de rua onde essa vontade de experimentar guiava os contornos das práticas.

Finalmente, depois deste percurso pelas diferentes práticas que conseguimos traçar até à *street art*, será abordada a forma como daqui foi possível construir um objecto sociológico – a produção de *street art* – num contexto tão específico como é o da Lisboa metropolitana.

3.1. *O muralismo político*

Uma das expressões, sem dúvida artísticas mas também políticas, que marcaram o espaço público português e em particular o lisboeta num passado recente foi o muralismo político da segunda metade dos anos 70 do séc. XX. Logo a seguir à revolução de 25 de Abril de 1974 sucede-se o PREC – Processo Revolucionário em Curso - no âmbito do qual é profusa a pintura de murais como estratégia comunicacional dos partidos políticos que a ela recorrem, nomeadamente o MRPP/PCTP, PCP e UDP, sendo característico na prática um alinhamento à esquerda, no espectro político, ainda que não exclusivamente.

Trata-se de facto de uma nova forma de ocupação visual do espaço urbano. Nas palavras de Rui Mário Gonçalves:

«O golpe militar de 25 de Abril de 1974 tem imediatamente adesão popular. Desde logo, pode-se falar de uma nova ocupação do espaço urbano. Os muros, anteriormente lugar da mensagem autoritária ou do silêncio, são apropriados por uma intensa actividade política. Slogans e contra-slogans aí se registam, em leticismo, colagem e descolagem.» (Gonçalves, 1991:115)

Estes murais, enquadrando-se nas estratégias comunicacionais dos grupos que os criavam, tinham duas vertentes: por um lado, a propaganda política geral; e por outro, o chamamento para iniciativas em particular (Caldeira, 2005). Autores como Helena Freitas (2011) e Alfredo Caldeira (2005) sublinham o carácter comunicacional desta forma de expressão artística, que, pretendendo denunciar ou divulgar, constituía uma alternativa aos meios de comunicação disponíveis na altura – a televisão, a rádio e os jornais – que apareciam como «dissociados da realidade crepitante do quotidiano revolucionário.» (Caldeira, 2005). Por outro lado, a informação contida nos murais, quando referente a um evento específico, revestia-se de uma efemeridade que Helena Freitas compara à do jornal diário: «Forma de comunicação dirigida ao transeunte, cujo olhar, eventualmente cúmplice, procura seduzir, a arte mural dá notícias do quotidiano que a envolve e pode ser tão efémera como um jornal diário.» (Freitas, 2011:417).

Os públicos a que as mensagens dos murais se destinavam eram diversos, penetrando com facilidade entre as camadas com menor instrução escolar. Os destinatários poderiam ser mais direccionados (os operários de uma fábrica em greve, por exemplo), ou indiferenciados - os transeuntes (Caldeira, 2005). Neste sentido, é de destacar a ideia de que tiveram um papel activo na percepção política e cívica dos cidadãos, incitando a tomadas de posição sobre assuntos políticos e sociais. Assumiam, assim, um papel de *socializadores* da informação, na medida em que se constituíam como reforços dos meios de comunicação habituais (Pedro Celedón, cit. in Freitas, 2011:419).

Com um cunho estético particular, inspirado no muralismo político soviético e chinês, os murais políticos do PREC assumiam quatro abordagens: a pintura de um desenho original; a pintura como reprodução de cartazes; a reprodução de moldes pré-desenhados e a adaptação de cartazes. Os partidos

que mais recorriam à pintura de murais tinham na sua estrutura grupos próprios para pintura mural, que incluíam artistas plásticos e, eventualmente, outros militantes, simpatizantes e «populares» – transformando assim o acto de pintar um mural político numa forma concreta de participação na vida política do país (Caldeira, 2005).

A prática do muralismo político continuou a aparecer nos anos 80, mas com expressão cada vez menor. Contudo, nos anos 90, novas técnicas e expressões como o *stencil* e o *graffiti* tendem a substituir essa anterior expressão política de rua. Se o muralismo político partilha com estas a vontade de visibilidade, é marcadamente diferente a prática em si, colectiva no muralismo e tendencialmente, mas não exclusivamente, individual no *graffiti*.

Hoje em dia, nota Ricardo Campos (2014) que há um ressurgimento da temática política nas expressões comunicacionais que aparecem nos muros e paredes da cidade, tanto no *graffiti* como na *street art*. Um exemplo desse ressurgimento é o mural apresentado na Figura 3.1.



Figura 3.1 – Mural na Wall of Fame, junto às Amoreiras. Feito por Nomen, Kurtz, Slap, Exas e Luka. Pode-se ler: «A lei do mais forte é um filme que já não interessa a ninguém!». Foto de Ágata Sequeira.

Um contexto de crise económica (e também política e social) parece estimular estas expressões de repúdio aos actores políticos e económicos e às medidas governativas de que ambos são responsáveis: «A afronta ao poder e aos bons costumes tem encontrado no muro e nas formas anónimas de comunicação um reduto altamente criativo.» (Campos, 2014:s/p). O autor compara esta forma de comunicação às estratégias comunicativas da propaganda política e da publicidade, mas realizadas pelo cidadão comum e a ele destinadas.

Ao muralismo político pós-revolucionário dos anos 70 seguiu-se, nas duas décadas seguintes, uma maior visibilidade dos *tags* no espaço urbano, ligados à cultura *graffiti hip hop*. Como referido anteriormente, Joan Garí, citado por Ricardo Campos (2014), distingue entre duas tradições do *graffiti*: a americana e a europeia. A primeira ligada à cultura *hip hop* e a segunda remetendo para os escritos de parede políticos, filosóficos ou poéticos, como atrás discutimos. Se o muralismo político se insere na linha da tradição europeia, a prática de *tags* remete para a primeira. Porém, e num contexto de crise, é de novo comum ver-se nas paredes da cidade palavras ou slogans de ordem, murais pintados a aerossol e *stencils*, com mensagens de revolta e relacionadas com o actual panorama político e social do país:

«As paredes parecem, também elas, servir cada vez mais para expressar não apenas uma revolta difusa, mas para acicatar o poder político, satirizar a classe partidária e afrontar o ‘status quo’.» (Campos, 2014:s/p)

Acrescentaria que também tem havido um ressurgimento de um muralismo político em moldes – estéticos e de escala - decerto inspirados no da segunda metade dos anos 70, com peças de comentário político ou divulgação de iniciativas a serem pintadas em muros, com ligação directa a partidos políticos, nomeadamente, e segundo uma observação circunstancial, o Bloco de Esquerda e o PCP.

Dos murais políticos dos anos 70 em Lisboa pouco resta, tendo muitos sido danificados pela erosão normal, pintados por cima ou tapados por painéis publicitários. Todavia, a estética destes murais foi revisitada em 2009 na elaboração de um mural, numa das paredes de fachada da galeria ZDB, no Bairro Alto, por Rigo 23 e António Alves.

Significativo mencionar é que *street art* em Lisboa aparece alinhada com este conjunto de práticas de revisão teórica e prática do muralismo, nomeadamente na iniciativa «40 anos, 40 murais»³⁶, que pretende elaborar pelo país 40 murais alusivos à comemoração dos 40 anos do 25 de Abril de 1974 – tendo o primeiro sido pintado em Alcântara em 2014. O projecto foi organizado pela APAURB³⁷ e, significativamente, reuniu vários artistas de *street art* e *graffiti*, e também artistas ligados ao muralismo político, como o já referido António Alves, que nos tempos do PREC pintou murais ligados a campanhas do MRPP³⁸. Imagem deste trabalho encontra-se reproduzida na Figura 3.2.

Em termos plásticos, os murais contemporâneos recriam o tipo de imagem dos seus antecessores, mas sem a conotação partidária. De notar também o carácter colectivo de um evento de *street art* desta natureza - uma «iniciativa cívica», lemos no site - em que entre artistas e voluntários foram muitas as pessoas a participar na sua elaboração. No capítulo 5 deste trabalho veremos em maior detalhe como esta iniciativa, entre outras, ilustra uma determinada perspectiva sobre o papel da *street art* no espaço público urbano da cidade de Lisboa, em que o aspecto participatório e a acção cívica aparecem como

³⁶ <http://40anos40murais.weebly.com/>

³⁷ APAURB – Associação Portuguesa de *Street Art*

³⁸ Informação que apareceu em duas das entrevistas que fiz, com Octávio Pinho (SLAP), presidente da APAURB que organizou o evento, e Alain Silveira (EXAS), também uma referência do *graffiti* nacional, que participou no evento.

elementos-chaves. Por ora, abordou-se como um aspecto particularmente visível da história portuguesa recente – o muralismo político – surge no momento presente como referência para alguma da *street art* que tem vindo a ser elaborada em Lisboa, ao nível não somente estético como também das formas de fazer, com ênfase na acção colectiva e no trabalho voluntariado.



Figura 3.2. – Mural «40 anos, 40 murais», em Alcântara. Pode-se ler «Este mural foi realizado com a colaboração de 67 artistas e voluntários, sem apoios institucionais.». Foto de Ágata Sequeira.

3.2. *Experiências artísticas com a efemeridade*

«Há uma multidão transeunte que redescobre permanentemente a emoção da arte.» (Caeiro, 2014:304).

O aspecto efémero na arte parece intimamente ligado à sua contemporaneidade. Instalações de arte pública, *graffiti*, *street art*, eventos, happenings, performances, são acontecimentos de valia artística conotados com a vivência dos dias de hoje, e que, como nota Margarida Calado, «aparecem ligados a um clima de festa, de espectáculo, e muitas vezes de propaganda dos poderes que os patrocinam – políticos, municipais, económicos.» (Calado, 2012:180). No entanto, a história da arte efémera revela séculos de expressão de poder, através de mecanismos que tanto a aproximam de alguma da arte efémera contemporânea, como a afastam de outras práticas neste âmbito, com outros propósitos e objectivos.

As manifestações artísticas efémeras já aparecem registadas pela alta Idade Média, sendo na Idade Moderna, com o Renascimento, que a arte efémera se liga a um carácter assumidamente espectacular,

com origem em Florença e disseminação pelas monarquias da Europa. Em Portugal, entre casamentos reais, visitas diplomáticas e outros eventos de Estado, foram diversas as ocasiões em que se realizaram cortejos monumentais, com estruturas artísticas criadas propositadamente para a ocasião. De facto, a arte efémera pública surge entre o século XVI e os inícios do século XX associada a contextos comemorativos e diplomáticos, com a construção de arcos do triunfo, carros de aparato e alegóricos, fogos-de-artifício ou iluminações, entre outros elementos (Pereira, 2000).

No entanto, a questão da efemeridade na arte é totalmente reequacionada com todas as revoluções que na produção artística o século XX acolheu. A arte – e nomeadamente a pública – torna-se crítica, revelando um tremendo potencial de transformação social e de experimentação plástica. O seu potencial, enquanto expressão efémera, prende-se com uma maior «intensidade comprimida» por parte do artista (Phillips, 1998). Já não se subjugando à expressão pura dos poderes políticos, a arte urbana na sua «imaginação do aqui e agora» (Caeiro, 2014:398) revela na sua efemeridade um potencial expressivo ampliado, pois, argumenta Caeiro, «o que está em causa é a acção como projecto urbano, nesse palco privilegiado para esta actualização social que é a arte.» (Caeiro, 2014:398).

Arte como ética e não tanto como estética, portanto. Nesse sentido, ao cidadão são reconhecidas capacidades de construção de uma cidadania política que inclui necessariamente cidadania cultural e científica (Andrade, 2010:13). Ao indivíduo é imputado um poder transformador da sociedade em que vive, o que passa por tomadas de posição em relação à própria vida urbana, como nos diz Condesso:

«(...) como ser simultaneamente sujeito cultural e ser histórico situado, o homem não pode limitar-se a intervir no mundo económico, social e político em todos os âmbitos das relações de poder existentes no mero contexto da vida urbana pré-feita do local onde se reside, mas também tem de participar e tomar posição sobre o futuro e a qualidade de vida urbana, o que pressupõe uma intervenção permanente como sujeito cultural em termos da defesa do património, em questões ambientais e no plano da manutenção e afirmação de valores estéticos.» (Condesso, 2010:71)

Em Portugal, com o 25 de Abril de 1974 começam a surgir, em moldes democráticos, propostas de artistas e de críticos relativamente à forma e conteúdo das políticas culturais. A vontade de experimentar no espaço urbano o seu potencial de liberdade faz com que novas experiências artísticas aqui tenham lugar. A revolta do artista contra os formatos demasiado institucionais e constritores de fazer arte motivou a experimentação artística de âmbito, de certa forma, mais livre dos constrangimentos das instâncias habituais de legitimação, surgindo a rua como terreno propício a essa experimentação. O mote era aqui a livre expressão e o ímpeto participativo - criar em conjunto. Os anos imediatamente a seguir à revolução de Abril são de celebração e também de «debate sobre a função da arte e a sua relação com a urbanidade, num país à procura de um sentido para o seu desenvolvimento.» (Caeiro, 2014:112).

As dinâmicas criadoras colectivas aparecem também no teatro, com a companhia A Comuna, por exemplo, na música, com o GAC – Grupo de Acção Cultural, e na arquitectura, com os projectos SAAL – Serviço Ambulatório de Apoio Local.

Quanto às artes plásticas, os questionamentos que a classe artística faz em relação à sua actividade, neste contexto, despoletam uma série de acções de carácter efémero, nas ruas da cidade. Estas aparecem como novo território de criação artística, em contraponto ao espaço fechado da galeria e do museu. Paralelamente, à escultura monumental no espaço público contrapõem-se os murais, as experiências participativas que proporcionam o debate de ideias. A rua constitui-se então como habitat de uma arte em conquista da cidade e dos seus habitantes. Vejamos alguns exemplos de intervenções artísticas de carácter efémero que tiveram lugar no período pós-revolucionário.

Um exemplo deste tipo de intervenções artísticas do período pós-25 de Abril é a proposta do Grupo Acre³⁹. Composto por Alfredo Queirós Ribeiro, Clara Menéres e Lima Carvalho, este grupo, no 1974 pós-revolução, interveio em Lisboa na Rua do Carmo, pintando padrões abstractos – operação levada a cabo de noite, e que surpreendeu os transeuntes na manhã seguinte (Caeiro, 2014 e Gonçalves, 1991). Também intervieram no Porto, na Torre dos Clérigos.

Um outro grupo de artistas, o PUZZLE⁴⁰, propôs igualmente acções, não só em Lisboa como também no Porto, Viana do Castelo e Caldas da Rainha, com o objectivo de aproximar as populações à arte.

Ainda no âmbito deste tipo de intervenções destinadas às populações locais, é de referir o acontecimento do grupo de artistas do Movimento Democrático de Artistas Plásticos, que reuniu na Galeria de Arte Moderna de Belém a 10 de Junho de 1974 os seus 48 membros – simbolizando os 48 anos de ditadura – tendo sido feito um painel com a participação de todos, numa «festa popular extraordinariamente concorrida, mal deixando espaço para a realização de um enorme painel, acompanhado por grupos musicais e teatrais.» (Gonçalves, 1991:119).

A vontade de incluir a participação popular esteve também patente em projectos que levaram artistas de Lisboa e Porto ao interior para pintura de murais, com resultados mais ou menos bem-sucedidos (Viseu e Évora, por exemplo). Estes momentos participativos também tiveram lugar nas festas do jornal Avante, onde eram mostrados os trabalhos de vários artistas.

Nesta altura, a cidade tornou-se palco de expressão em liberdade, num momento em que, para a criação artística no Portugal urbano, parecia ser a «vida a tomar protagonismo» (Caeiro, 2014:117). Este ímpeto de experimentação com a efemeridade foi, também ele, de pouca duração: «a partir de 1977, os muros são apagados, os governantes recolhem-se aos seus gabinetes, a intriga de bastidores sobrepõe-se à discussão franca, as comissões consultivas são afastadas.» (Gonçalves, 1991:117). A exposição em Belém «Alternativa Zero», organizada por Ernesto de Sousa, inspirado pela Fluxus de Joseph Beuys, incluiu performances no espaço público e marcou o fim do clima de performatividade da arte portuguesa dos anos 70 (Lopes, 2007).

³⁹ O seu lema era, expressivamente, «Uma arte para toda a gente» (Caeiro, 2014:113).

⁴⁰ Formado em 1975 e composto por João Dixo, Carlos Guerreiro, Albuquerque Mendes, Dário Alves, Armando Azevedo, Graça Morais, Jaime Silva, Pedro Rocha, Pinto Coelho, Gerardo Burmester e Egídio Álvaro (Caeiro, 2014:114).

Na década seguinte, o enfoque da criação artística no espaço público passou do performativo para o escultórico, crescendo exponencialmente o número de esculturas públicas por todo o país, muito por iniciativa dos recentes poderes locais autárquicos democráticos, e decorrendo do facto de pouco haver em relação à promoção e preservação estatal do património artístico (Caeiro, 2014:125). Já na década de 90 do séc. XX, no campo da produção artística de âmbito efémero, foi lançada a iniciativa Lisboa'94 Capital Europeia da Cultura. Numa lógica de criação e revitalização de estruturas culturais no tecido urbano da cidade de Lisboa, houve peças de carácter efémero que demonstraram uma sensibilidade crítica ao espaço urbano, ilustrada por trabalhos como os de Fernanda Fragateiro ou Leonel Moura. Todavia, o destaque deste momento e acontecimento é a inauguração de uma *lógica de evento*, cujo apogeu em Lisboa foi sem dúvida a Expo'98. A lógica de evento parece ser central no que diz respeito a muita da produção de arte no espaço público em Lisboa, lógica que persiste até ao momento actual.

Ao evento podemos associar um carácter de festividade e de efemeridade. Esta última permite abordar uma diversidade de públicos, também pela lógica de gratuitidade que a maior parte das vezes a acompanha. Simultaneamente, as diferentes escalas a que um evento de intervenção artística se pode propor permitem abordar aspectos particulares, ou geografias específicas do espaço público urbano. Retomando Bourdin (2005), o evento, onde diferentes actores estabelecem uma rede de relações, é uma forma de elaboração de contextos de produção de cidade, salientando o autor o seu papel de excepcionalidade face à vida quotidiana, da qual, acrescentamos, também depende o seu poder transformador.

Na passagem para o novo século, Lisboa foi palco de vários eventos de arte pública de marcada efemeridade, como Lisboa Capital do Nada (Outubro de 2001), Luzboa (2004 e 2006), performance urbana de luz; e Vicente (iniciado em 2011).

Lisboa Capital do Nada ofereceu importantes aspectos de reflexão. Este projecto juntou um conjunto de artistas na Freguesia de Marvila, na qual cada um propôs uma intervenção específica. Uma reflexão sobre o espaço público seria o tema central, que cada artista interpretou individualmente. Nas palavras do seu organizador, Mário Caeiro:

«Em suma, tratou-se de um debate intensamente vivido, sobre a construção da cidade e dos seus espaços, não menos que pura poesia total. (...) Foi um monumental exercício de contacto com a paisagem e a vida urbanas de um lugar, reagindo em particular às discontinuidades simbólicas e físicas da forma urbana.» (Caeiro, 2014:147)

O contacto e a interacção dos artistas com o lugar e com as pessoas que nele vivem foi, segundo Marta Traquino, mais bem conseguido por uns artistas do que por outros, em que uma «elegante estratégia conceptual» aparece como «sem intenção de vontade de conhecer o Outro» (Traquino, 2010:135). No entanto, a autora destaca a participação de Fernanda Fragateiro, que utilizou a sua intervenção para a construção e planeamento de um jardim que já havia sido iniciado por um habitante local:

«Consciente da margem de manobra institucional que o capital simbólico que detém lhe confere, a artista gere uma dinâmica de produção de espaço público em que os habitantes da cidade são chamados, por via da metodologia de desenho utilizada, a intervir.» (comenta a antropóloga Filomena Silvano *cit. in* Traquino, 2010:139)

O aspecto que ressalta destas experiências, dos anos 70 até à actualidade, é o potencial de construção de espaço público pela arte, nomeadamente através da relação que aquela permite estabelecer com os habitantes locais. Estimular públicos de arte, fomentar cidadania, estreitar a relação com o espaço urbano e entre as pessoas e partilhar conhecimento e estimular o diálogo são alguns dos efeitos positivos que uma intervenção artística no espaço público pode ter. Paralelamente, transformar o espaço público e os habitantes locais em elementos de experiências artísticas, impor objectos sem contextualização e sem a procura de diálogo e contacto directo são perigos sempre presentes nestas práticas.

Nesta linha de discussão, e como abordaremos a fundo no capítulo 5, alguma da *street art* que é produzida no contexto de Lisboa actualmente enquadra-se numa lógica de evento, nomeadamente de festival⁴¹. Esta lógica de evento aplicada à produção de *street art* revela a ligação entre os diversos momentos de arte efémera que agora afluímos e a *street art*.

3.3. Expressões artísticas espontâneas: do graffiti à street art em Lisboa

3.3.1. Uma sucessão de eventos num universo em mudança

O *graffiti* chega a Portugal por via dos filmes em cassetes VHS e dos videoclips – de rap e não só – onde o *graffiti* aparece em plano de fundo. Também as revistas e as ocasionais trocas de experiências com quem esteve no estrangeiro tiveram o seu papel nesta divulgação – o caso de filhos de emigrantes portugueses em França, por exemplo, é bem explicativo.

É de notar que analisando a bibliografia onde é abordado o tema do *graffiti* no contexto português (Campos 2010, Ferro 2011, Eugénio 2013, Vieira 2004, Fradique 2003, Machado 2011), se pode partilhar da impressão enunciada por Telma Machado (2011:12) e por Ricardo Campos (2010:99): a de que a prática do *graffiti* tem uma origem fragmentada e a sua história social é parca em detalhes, transpondo-se frequentemente a história do *graffiti* enquanto fenómeno global – ou *glocal* (Ferro, 2011) – para os explicativos relatos do seu desenvolvimento no contexto português, deixando dúvidas sobre a medida em que a particularidade deste contexto (ou «contextos», não esquecendo as diversas realidades urbanas ou suburbanas em que o *graffiti* aparece em Portugal) deve ao fenómeno uma especificidade própria.

⁴¹ como o Muraliza ou o Wool on Tour.

No entanto, a razão para estes relatos serem superficiais poderá prender-se com a própria natureza efémera e clandestina do *graffiti*, não tendo também suscitado atenção académica logo aquando do seu surgimento.

Por outro lado, a história do muralismo português e das intervenções efémeras que abordámos situam o contexto português entre dois planos, o da política e o da arte, e não no da experiência urbana. No aparecimento do *graffiti*, poder-se-á fazer a hipótese de que serão os ritmos de crescimento e diferenciação do espaço urbano – e correlativas desigualdades e assimetrias – que se manifestam como contexto. De qualquer modo a exposição detalhada do aparecimento deste fenómeno expressivo particular não é o objectivo desta pesquisa⁴², pelo que uma breve descrição do aparecimento do *graffiti* em Portugal será suficiente.

Para compreendermos melhor a forma como a *street art* se constitui como meio social, vejamos de que modo a origem urbana – ou suburbana - do *graffiti* em Portugal é um importante elemento na génese da *street art* neste contexto. Os *graffiti*, para Pedro Andrade, «(...) constituem um modo de escrita popular específico, uma alteridade artística urbana que traduz eloquentemente conflitos interculturalistas.» (Andrade, 2010:54). Os anos 90 do século passado são a década apontada como o início de um período de maior expressão e visibilidade para o *graffiti* em Portugal. Na passagem dos anos 80 para a década de 90, a cultura *hip hop* afirma-se em Portugal, por via de um mecanismo de contágio de uma *mediascape*, também por cá adoptada e recriada: «A legitimação de uma referência enquanto variante com significado transestético, colectivo, juvenil e urbano, sedimenta-se no não-espaço do mediascape, e valida-se no não-espaço da sua rerepresentação contextual, por uma comunidade de consumidores (...)» (Contador, 2001). Na profunda análise de Teresa Fradique às referências ao *rap* nos media dedicados à música em Portugal – em particular, o jornal Blitz - a antropóloga revela que, havendo referências a esse tipo de produção musical desde 1987, é a partir de 1994 que começa a ter mais expressão – ano que coincide com um conjunto de lançamentos de discos de *rap* por artistas portugueses, inaugurando a produção nacional do género e também a entrada do *hip hop* na cultura popular *mainstream* portuguesa⁴³ (Fradique, 2003:190), ainda que apenas à superfície.

Com a música, chega também a disseminação da prática do *graffiti*, como elemento expressivo da cultura *hip hop*, depressa apropriada e recriada na realidade suburbana da metrópole de Lisboa (Ferro, 2011). Porém, o *graffiti* já antes era praticado em contextos diferentes, não tendo quem o fazia no início dos anos 90 necessariamente uma ligação ao *hip hop* mas sim a outras culturas com expressão musical igualmente marcada. É no final dos anos 80 e inícios de 90 que aparecem os primeiros exemplos de *graffiti hip hop*, nomeadamente no Porto, com o *writer* BIPH, e em Carcavelos, com a Criminal Assassins Crew. Seguem-se Almada e Oeiras como contextos onde o *graffiti* é praticado e

⁴² Nesse sentido, o trabalho de Lúcia Ferro (2011) constitui uma referência mais completa.

⁴³ Nomeadamente Da Weasel (*More than 30 Motherf***s*), General D (*PortuKKK é um Erro - maxi*) e a compilação Rapública.

cujas *crews* contribuem para espalhar a prática, num percurso que vai das zonas periféricas à cidade de Lisboa propriamente dita, com Belém e Campolide a serem alvo de pinturas, e posterior criação da *Wall of Fame* das Amoreiras (Ferro, 2011:81). Novas *crews* e praticantes vão aparecendo e, à medida que uns vão ficando mais conhecidos, as suas peças são o incentivo para mais novos quererem também experimentar. O aparecimento da primeira loja de tintas em *spray* em Lisboa é também um momento a destacar na história do desenvolvimento da prática de *graffiti* nesta zona, com consequências bem evidenciadas nas ruas e paredes: a maior profusão de *tags*.

Um documento que ilustra o ponto de vista de alguns *writers* no final dos anos 90 (nomeadamente Uber, Mosaik e Cab), bem como concursos de *graffiti* promovidos por Câmaras Municipais desde essa altura até inícios dos anos 2000, é o documentário português «Referência Vol.1» (Hazardo & Rasputini, 2003).

É para Lúcia Ferro um momento importante para o *graffiti* em Portugal a criação da *crew* LEG no ano 2000, pelos *writers* KLIT, HBSR81 e HIUM, e aos quais se juntaram TIME, MAR, RAM e VHLS, entre essa altura e 2005. Também para nós este é um momento de destaque porque está associado a esta *crew* um conjunto de iniciativas expositivas, na génese das VSP – *Visual Street Performance*, que terão, como veremos, um papel fundamental na *street art* que se vive e se pratica neste momento em Lisboa.

É interessante o relato que SLAP⁴⁴ fez do início do *graffiti* em Lisboa, e sobre a disponibilidade de latas de tinta em *spray*. Estas seriam primeiro compradas ou roubadas nas lojas de acessórios para automóveis, tendo posteriormente aparecido na loja Big Punch, de *streetwear* e skate, as primeiras latas específicas para *graffiti*. Este *writer* decidiu, juntamente com outros *writers*, contactar as marcas das latas e comprar em quantidade, para distribuir por todo o país, criando um circuito de distribuição de tintas em *spray* – e, conseqüentemente, de «corners» nas lojas de skate e *streetwear*. Esta disponibilidade de material foi um factor essencial para que a prática do *graffiti* se disseminasse. Por outro lado, e no que diz respeito à economia destas práticas, criou-se uma oportunidade de negócio na disponibilização dos seus recursos técnicos.

É, portanto, em 2000 que começam a aparecer iniciativas legais de pintura de murais ligados ao *graffiti*, e começa a haver algum interesse positivo por parte das instituições por esse tipo de práticas, não sem que, da parte dos *writers*, haja alguma divergência de opiniões sobre as consequências dessas colaborações. Como referiu Lúcia Ferro:

«É a partir de 2000 que surgem os primeiros eventos e exposições e que o *graffiti* realmente conquista um lugar nas agendas culturais municipais. Alguns *writers* relatam alguns conflitos entre aqueles que pintavam só na rua, tomando o *graffiti* como uma prática *desviante* e aqueles que ingressavam na carreira artística, comercializando os produtos da sua actividade.» (Ferro, 2011:83)

⁴⁴ Octávio Pinho, *writer* e presidente da Associação Portuguesa de Arte Urbana, em comunicação no âmbito da conferência «A Relação da Arte Urbana com o Mercado da Arte em Portugal», a 16 de Maio de 2014 na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

A autora destaca ainda à época duas tendências na prática do *graffiti*; por um lado, os *writers* que pretendem a maior visibilidade possível do seu *tag*, espalhando-o pelas paredes da cidade, e por outro, aqueles que se organizam em grupos e que associam à sua prática de *graffiti* significados de reivindicação de um lugar no espaço público. Relativamente ao *graffiti* e a este período em particular, conclui a autora que: «Existe então uma fundamentação do *graffiti* enquanto prática artística e cultural, mas também enquanto prática de reivindicação do espaço.» (Ferro, 2011:83). É assim que começam a ser organizadas exposições pelos *writers*, com a clara intenção de mostrarem o seu trabalho a um público mais abrangente, que eventualmente extravasa o círculo dos praticantes e demais *familiarizados* com o *graffiti*. Esta vontade de chegar a um público mais vasto é, como vimos atrás a propósito da *street art*, um dos seus aspectos essenciais. Porque é na sua intenção que se distingue do *graffiti* - sendo os seus outros aspectos diferenciadores a maior variedade de recursos plásticos ou de temas. Parecem estar assim criadas, no ano 2000, as condições para a «explosão» de iniciativas de *street art* que nos anos seguintes e até ao momento presente tem vindo a produzir ondas de choque ainda hoje manifestas.

Já no plano da exposição, Sara Eugénio (2013) relata que uma das primeiras exposições dedicada ao *graffiti* em Portugal teve lugar em 2003 no Seixal, intitulando-se «1/4 de Graf», com outra edição ainda nesse ano. Sucedeu-se depois a exposição «Arte Urbana», em Vila Franca de Xira no ano de 2004. No ano seguinte, em 2005, tem lugar no espaço Interpress em Lisboa a primeira edição da Visual Street Performance, que reuniu uma «selecção dos *writers* que melhor conseguiriam explorar a criação de trabalhos para serem expostos em galeria, com o objectivo de dar a conhecer ao público um ponto de vista diferente em relação ao *graffiti*, mais artístico e estético, procurando um ponto de equilíbrio entre o *graffiti bombing* e o *graffiti* artístico.» (Eugénio, 2013: 29). Dada a sua dimensão e considerável afluência de público, foi considerada a primeira grande exposição de *graffiti* feita em Portugal.

Outras edições da VSP têm lugar, nomeadamente em 2007, na Fábrica Braço de Prata, em 2008 no espaço d'A Capital e em 2009 na Rua das Gaivotas, sendo as duas últimas localizações em pleno Bairro Alto.

Ora, o Bairro Alto afirma-se desde logo como espaço central destas movimentações de *street art*. Sendo um local de vida nocturna concorrido, é um espaço de reunião para os jovens de diversas proveniências na Grande Lisboa e também com perfis e interesses diversos. As suas paredes acabam por reflectir esta sua característica de local de encontro, através de *tags* e *graffiti* de diverso tipo: «[O Bairro Alto] revela-se um contexto de acção social muito heterogéneo no qual o *graffiti* e a *street art*, aquilo que se convencionou hoje em dia em conjunto como arte urbana, têm um lugar privilegiado.» (Ferro, 2011:84). Já havia lojas que vendiam tintas em *spray* perto do Bairro Alto, como a Big Punch na Rua Almirante Pessanha no Chiado. É porém de destacar que a localização comercial de outras lojas de *graffiti* tendeu a escolher o Bairro Alto, nomeadamente com a abertura em 2009 da loja

Montana, exclusivamente dedicada a materiais para *graffiti*,⁴⁵ e na qual há frequentemente exposições de artistas de arte urbana.



Figura 3.3. – Intervenção de Mário Belém num dos painéis da Calçada da Glória, (Galeria de Arte Urbana). Foto de Ágata Sequeira.

Em Julho de 2008, Pedro Soares Neves⁴⁶ e Lúcia Ferro organizaram o encontro ‘O Futuro das Paredes do Bairro Alto’, em que diversos representantes dos actores envolvidos – desde habitantes a comerciantes, *writers*, associações, entidades e a Câmara Municipal de Lisboa –, em resposta à profusão de *tags* visível nas paredes deste bairro, discutem quais os problemas concretos e as soluções possíveis. É neste encontro que o representante da CML anuncia que irá dar início a um projecto de limpeza. Esta teve lugar no final de 2008 e marcou, juntamente com o encontro ‘O Futuro das Paredes do Bairro Alto’, o início de uma relação de abertura desta instituição relativamente às iniciativas ligadas ao *graffiti* e à *street art*. Começou por apoiar a edição da VSP de 2008, cedendo o espaço do extinto jornal «A Capital». Pouco depois é fundada a GAU – Galeria de Arte Urbana, com a instalação de painéis na Calçada da Glória e, posteriormente, também no Largo da Oliveirinha, nos quais pudessem ser feitas intervenções pelos artistas de arte urbana interessados. Uma imagem destes painéis encontra-se na Figura 3.3.

Sucedem-se uma série de iniciativas da CML ou com o seu apoio, como as Mostras de Arte Urbana, o Projecto CRONO, o projecto Contentores, a Pampero Public Art, Pop Up, Meeting of Styles, Reciclar o Olhar, a edição do livro de Ricardo Campos (2010), Go Arte Urbana, entre muitas outras.

⁴⁵ «Somos uma *loja de writers*, para *writers*.», lemos no seu *website*: <https://montanashoplisboa.com/>

⁴⁶ Que também manteve actividade enquanto *writer*, com o nome UBER.

Paralelamente, aparecem novos actores, sob a forma de associações, galerias e produtores de eventos, que também têm um papel fundamental neste processo em transformação que é o incremento da produção de *street art* em Lisboa. Um caso particularmente original é o *workshop* Lata 65 que, inserido no projecto Wool, já teve algumas edições em Lisboa. Este *workshop* consiste numa introdução não só ao enquadramento histórico e social do *graffiti* e da *street art*, como das respectivas técnicas a um grupo de idosos, geralmente através de um centro de dia para a terceira idade e com a participação de conhecidos *street artists*, permitindo depois a estes idosos experimentarem a aplicação dessas técnicas. Também de destacar é o papel da galeria Underdogs, dedicada à divulgação do trabalho de artistas de *street art*. Abordaremos estes e outros projectos na cidade de Lisboa mais pormenorizadamente no capítulo dedicado aos «Contextos de Produção».

Em suma, entre 2008 e 2014 verificou-se um período de efervescência e de exponencial visibilidade da produção de *street art* na cidade de Lisboa, tendo sido 2014 o ano em que teve lugar a 1ª edição de uma Conferência Internacional dedicada às abordagens académicas sobre a *street art*⁴⁷. Este período permite confrontar a história recente da *street art*, por igualmente ser significativo ao nível dos processos e actores nela envolvidos, os quais analisaremos em detalhe nas partes seguintes desta dissertação.

3.3.2. Para além da lata de *spray*: experimentações plásticas na *street art*

Complementar ao relato dos acontecimentos que marcaram esse percurso, é ainda uma abordagem sobre as diferentes técnicas e opções plásticas que foram aparecendo, e que se ligam a uma maior abrangência também estética da *street art* em relação ao *graffiti* conotado com o universo *hip hop*.

No que diz respeito a outras técnicas, para além da pintura a *spray* nos moldes a que o *graffiti hip hop* nos habituou, já era possível em particular na segunda metade dos anos 90, achar nas ruas da cidade pequenas pinturas feitas em *stencil*, particularmente relacionadas com mensagens políticas e iniciativas de grupos anarquistas, em consonância com a estética *DIY* («Do It Yourself») do punk. O recurso ao *stencil* é, para Pedro Andrade, mais do que uma opção de estilo, porque «a *stencil art* pressupõe uma figura de alteridade que envereda, mais do que o *graffiti*, por uma crítica social ou até política por parte do seu autor.» (Andrade, 2010:56).

Porém, um momento a destacar no que diz respeito à partilha de novas técnicas – e sua consequente visibilidade nas paredes da cidade – é a estada de Nemo em Lisboa⁴⁸, no ano de 1995. Daí resultaram nos muros de Lisboa e arredores um conjunto de intervenções a *stencil* representando uma figura humana de gabardina, mala e chapéu, a negro, com eventuais elementos cromáticos como estrelas

⁴⁷ *Lisbon Street Art and Urban Creativity Conference* (3 a 5 de Julho de 2014, na Faculdade de Belas-Artes de Lisboa).

⁴⁸ Revista Expresso de 2 de Setembro de 1995 (pp. 75-79): disponível aqui: http://alexandre.pomar.typepad.com/alexandre_pomar/2008/02/nemo-em-lisboa.html

(veja-se a título ilustrativo a Figura 3.4). Portanto, num estilo muito diferente do *graffiti* que já abundava na cidade, sendo também a intenção diferente e destacada dessa forma expressiva, como menciona o autor no relato que é feito da entrevista que deu ao Expresso, a Alexandre Pomar:

«[Nemo] Sublinha, por outro lado, a oposição entre o seu «trabalho» e os *graffitis* (os «*tags*» e *graphs*)» que invadem grandes extensões de Paris e se limitam às assinaturas dos seus autores, em gestos de protesto racial e juvenil que são agressivos e visualmente pobres. As pinturas de Nemo pretendem ser uma intervenção doce para mudar o espaço urbano. Acção directa.» (in Revista Expresso de 2 de Setembro de 1995)



Figura 3.4. –Intervenção de Nemo em Lisboa. Foto gentilmente cedida por Alexandre Pomar.

Posteriormente, também os *street artists* portugueses começam a experimentar intervenções com *stencil*. Pedro Guerreiro, no documentário que realizou e que complementou a sua tese de mestrado «*Stencilarte*»⁴⁹, indica que um dos primeiros *writers* a experimentar esta técnica foi ROKET, de Almada, nos anos 90, bem como ACE (V.N. Gaia), EGO (Porto) e PARIZ (Lisboa).

Também começam a proliferar pela cidade pequenos autocolantes – nas partes de trás dos sinais de trânsito, nas caixas de electricidade, nas paredes e portas – alguns esteticamente elaborados (para a sua pequena escala), outros com o *tag* de quem os fez, reproduzindo estes a lógica do *graffiti hip hop* de espalhar ao máximo o nome pela cidade (Figura 3.5).

⁴⁹ O documentário pode ser visionado no blog do autor: <http://www.stencilarte.blogspot.pt/>, e a tese encontra-se referenciada na bibliografia: Guerreiro (2009).



Figura 3.5. – *Sticker* em sinal de trânsito, Rua dos Douradores, Lisboa. Foto de Ágata Sequeira.

Este é um meio expressivo discreto e de muito rápida aplicação, e as suas pequenas dimensões permitem que apareça em lugares inesperados. Por esta razão, talvez, Telma Machado (2011:36) relata o aparecimento de um colectivo feminista que fez uso dos *stickers* e *stencils* para passar uma mensagem de sensibilização, num conjunto de acções que se aproxima tanto da *street art* como do *graffiti* político, pela forma como usa o espaço público para comunicar com o transeunte.

Importante na disseminação da *street art* – suas técnicas, imagens e artistas internacionais – foi sem dúvida a internet, assumindo o papel de «recurso de emancipação a um nível mais segmentado e individualizado» (Vieira, 2004:67), e permitindo a aprendizagem rápida e individual de novas técnicas e formas de fazer. O facto de permitir que as peças em certa medida suplantem a sua condição de efemeridade, com a colocação de fotos online, ficando assim «registada» a intervenção de determinado artista num local específico (Machado, 2011), é outro aspecto a destacar.

Hoje em dia, num passeio a pé por Lisboa, é possível ter uma noção da variedade de formas artísticas que nas suas ruas se exibem – desde murais em grande escala pintados a *spray* ou pincel, «*graffiti* de subtracção» (a técnica que VHILS tem vindo a desenvolver), *posters*, autocolantes, *stencils*, *cutouts*⁵⁰ (Figura 3.6). Diz-nos o jornalista Miguel Moore que: «(...) Lisboa é hoje um repositório de expressões de natureza gráfica e visual que ora se confrontam, ora se complementam no uso do espaço público enquanto palco de comunicação e representação.» (Miguel Moore, in AAVV, 2012:7).

⁵⁰ Geralmente feitos de papel fotocopiado, são imagens recortadas, para colar.



Figura 3.6. – *Cutouts*, Lisboa. Foto de Ágata Sequeira.

Esta diversidade de técnicas e de suportes visuais, de temas, de formas expressivas, bem como um panorama de produção cada vez mais abrangente – do espontâneo ao institucionalizado – faz de Lisboa um contexto interessante para o estudo da *street art*, nas suas implicações enquanto forma de construção de espaço público e assim reveladora de poderes, influências e opções que desvendam intenções variadas nas formas de o pensar. Vejamos então de seguida como se constituiu este objecto de análise.

3.4. A produção de *street art* em Lisboa: percurso para a construção de um objecto de análise

O primeiro contacto com a *street art* deu-se, muito simplesmente, com a vivência quotidiana na cidade, com o caminhar pelas ruas e com a frequência, diurna e nocturna, dos seus espaços públicos: *posters*, *stickers*, *cutouts*, *stencils*, e murais coloridos de estilos variados que, apesar de aparente afinidade, já não pareciam conotar-se totalmente com os *graffiti* que a cidade há muito apresentava nas suas paredes. Este universo material sugeria uma intenção diferente, já não a de espalhar o nome, mas a de comunicar uma mensagem a um público mais geral que o dos iniciados no *graffiti*, e de expressar com intuito artístico, de formas e técnicas mais diversas do que o aerossol e a intrincada elaboração de *letterings*. Começaram a surgir questões de forma natural, nomeadamente: quem seriam os actores responsáveis por estas formas de expressão? Que relação haveria exactamente com o *graffiti*, já que parecia aparente que tal relação existia? Em que medida os mundos do *graffiti* e da *street art* se

sobrepõem – e o que é que os distingue? Que intenção subjaz à prática de *street art*? Que sentidos atribuem os actores a essa prática?

Entretanto, numa de tantas incursões ao Bairro Alto, ao subir a Calçada da Glória, notando pela primeira vez os painéis que haviam sido colocados, em que cada um exibia um tipo de pinturas em aerossol, coloridas e com temas variados, perguntei-me se isto seria apenas um possível resultado de uma prática de *graffiti* sem condicionantes de tempo e de questões legais – e, portanto, com a possibilidade de ser mais elaborado e exploratório. Por outro lado, surgiu a interrogação sobre o que poderia estar na origem da decisão de colocar placas de *mdf*, como que inventando um contexto expositivo em moldes rígidos mas no contexto mais fluido da vivência e circulação do cidadão, a rua. Questões sobre o que esta iniciativa poderia dizer sobre as relações de poder no espaço público e sobre como poderia indiciar uma forma das instituições tentarem controlar o imprevisível e o espontâneo, foram surgindo.

Igualmente me indaguei sobre os públicos a se poderiam dirigir estas intervenções – se seriam os transeuntes, as comunidades locais, os turistas, o mundo da arte ou os próprios artistas.

Esta observação inicial suscitou ainda um questionamento sobre se haveria um conceito próprio de *street art* assumido pela instituição municipal, o qual poderia ou não corresponder às práticas espontâneas nesse sentido. Ainda do lado do papel das instituições, perguntei-me qual seria para estas o potencial da escala da pintura mural – opção para a produção de *street art* cada vez mais visível em Lisboa – para a construção de uma imagem de cidade, conscientemente curada.

Paralelamente, relativamente ao ponto de vista dos praticantes de *street art*, surgiu a questão de como seria elaborada a gestão das diferentes e aparentemente vastas formas de expressão artística ao seu dispor, sobretudo em relação à diversidade dos contextos destas práticas, quer legais quer ilegais. As consequências que as opções que os artistas de *street art* fazem, e a forma como é construído um percurso artístico pessoal - havendo hipoteticamente essa intenção – foi outra interrogação que a observação inicial suscitou.

Com o aumento exponencial de iniciativas de *street art* em Lisboa, em contextos legais e em escalas cada vez maiores – e, paralelamente, com a abertura de uma galeria a ela dedicada, e com variadas exposições sobre *street art* – a última questão que referenciei começa a tomar contornos um pouco mais abrangentes. Nomeadamente, que relação pode haver – à primeira vista parecia mesmo haver uma – entre a *street art* e o mundo da arte contemporânea, com as suas instâncias de consagração, mercados e contextos expositivos e de circulação alargada? Dois momentos contribuíram para estas questões: numa fase inicial do percurso da pesquisa, a visita à exposição d’Os Gémeos no CCB⁵¹, por mostrar o trabalho de *street artists* num contexto expositivo não apenas de interior, mas sobretudo com um considerável «peso» simbólico; e em fase posterior, a exposição de Vhils no Museu da

⁵¹ Exposição *Os Gémeos: Pra Quem Mora Lá, O Céu é Lá*, CCB, de 17/05 a 19/09/2010.

Electricidade⁵², momento marcante para a visibilidade de um artista de *street art* português. Ambas acabaram por dar origem a um dos aspectos centrais desta tese de doutoramento, ao ilustrarem a presença cada vez mais assídua de artistas de *street art* em museus.

A própria designação do objecto de pesquisa representou um desafio: os termos que são usados para definir este fenómeno artístico das ruas formam uma constelação tão complexa como variável. *Street art*, arte urbana, *graffiti*, pós-*graffiti*, arte de rua, neo-muralismo... não sendo termos equivalentes são por vezes usados de forma difusa, sugerindo por um lado um aspecto que é característico de um mundo artístico em constituição e, por outro, uma divergência lexical que parece advir com as práticas artísticas no espaço público⁵³.

Algumas dessas expressões foram já discutidas e definidas neste texto; outras, como arte de rua e neo-muralismo, parecem pecar por não serem suficientemente abrangentes, ou por sugerirem direcções que não as que estão em causa no fenómeno. Foi longa, durante o processo de pesquisa, a oscilação entre os termos *street art* e arte urbana. Se por um lado não pretendia utilizar uma expressão em inglês se tivesse o seu equivalente em português, eventualmente apercebi-me de que não seria o caso entre estas duas: o que define primeiramente esta expressão artística é o seu carácter *de rua*, sendo o nível da rua que a expressão correspondente deveria ilustrar – *street art*; por outro lado, «arte urbana» parece sugerir outras expressões que também na cidade tenham lugar, não me surgindo como tão específico. A opção por utilizar a expressão *street art* foi portanto instrumental e não isenta de alguma subjectividade. A elaboração teórica aqui subjacente perspectiva, portanto, a conceptualização e configuração em torno da definição, e vem conferir-lhe objectividade.

No entanto, a opção pela formulação «*street art*» atraiu novas questões, sem dúvida ricas para esta pesquisa, como por exemplo: quando artistas de *street art* expõem num museu, as peças que exibem são *street art*? A questão será desenvolvida no capítulo 10, mas fica aqui a sua referência para ilustrar como a escolha de uma expressão em detrimento de outras acarreta questões particulares, sendo uma parte importante no processo de investigação e fundamental no sentido da construção ideal-típica dos conceitos sociológicos.

Prática com diferentes expressões – do legal ao ilegal, do pequeno *poster* ao mural em grande escala, da rua à galeria e ao museu – a *street art* é também prática em que a diversidade de quem faz é aparente. Tornou-se então também objectivo desta investigação saber quem são os artistas da *street art* de Lisboa, não com objectivos exaustivos, já que a pesquisa quantitativa nunca foi orientação que considerasse adequada para esta pesquisa, mas com uma vontade de ilustração qualitativa desses perfis. A grande questão inicial para este aspecto foi a seguinte: Haverá uma cultura subjacente às práticas de *street art*? O que têm as pessoas que a fazem em comum, em relação aos seus perfis, objectivos, opções plásticas, etc.? O que têm de diferente? Como se posicionam?

⁵² Exposição *Alexandre Farto aka Vhils: Dissection, Museu da Electricidade*, de 05/07 a 05/10/2014.

⁵³ Semelhante de certo modo às discussões e desencontros em torno do tema da arte pública (Sequeira, 2008).

Autores há que incluem a *street art* num conjunto de práticas que revelam «alteridades artísticas urbanas marginais» (Pedro Andrade, 2010), de natureza efémera e autónoma, distinta portanto da «arte pública legítima», apoiada pela administração central ou local, ou pelo sector privado. Em contraponto, a observação da diversidade de contextos de produção em que a *street art* é elaborada, desde iniciativas individuais e espontâneas, a projectos ligados às instituições – como a CML - e associações e colectivos – como a APAURB, Wool, Lata 65, Ébano Collective, entre outros - implica também uma diversidade correspondente aos intuitos com que as peças são elaboradas, e eventualmente às opções plásticas seguidas por cada criador.

Ao mundo da *street art* correspondem diferentes actores, estratégias e modalidades de cooperação. Reconhecer a diversidade de actores que se movem neste mundo da *street art* em Lisboa (os artistas; os produtores; a CML; as marcas; as associações; as empresas) implica reconstituir os de pontos de vista e compreender os objectivos que manifestam em relação a uma prática cujos sentidos, como veremos, extravasam largamente o da simples expressão artística (ver capítulos 5 e 8). É de notar também o ambiente mediatizado, sendo o interesse dos media sobre a *street art* crescentemente visível. Também ao nível do *marketing* das cidades e do turismo há consequências que serão afloradas nesta pesquisa, nomeadamente na construção de imagens de cidade através da *street art* para promover um destino urbano como apetecível, ou na sua utilização enquanto complemento visual ao discurso de marketing sobre determinada marca.

Uma análise da produção de *street art* em Lisboa pode revelar visões conflituais do espaço público, nomeadamente no facto de a actuação camarária englobar e legitimar determinados projectos de *street art* numa lógica de promoção e de *marketing* urbano, enquanto deslegitima outras práticas no âmbito da *street art*. Por outro lado, a observação de que a *street art* é na sua génese ilegal, mas pode adaptar-se à «encomenda», aos concursos que a Câmara Municipal propõe – o que coloca questões sobre o que nos diz a *street art* não legítima nas ruas, sobre o espaço público, ou sobre os diferentes níveis de produção de *street art* na obra de um mesmo artista (legais e ilegais) - também pode sugerir uma certa conflitualidade.

Tudo isto indica que há, sem dúvida, neste fenómeno, um objecto de estudo particularmente rico, por revelar dinâmicas urbanas ao nível das práticas, das identidades, dos mundos da arte e da construção de espaço público numa cidade em particular: Lisboa.

3.5. *Linhas de enquadramento teórico do objecto*

Sem querer abordar questões polémicas relacionadas com definições de arte, nem tão-pouco adoptar qualquer definição universalista do termo, interessa-nos concebê-la como um fenómeno social, assumindo a instrumentalidade das suas dimensões económica, simbólica e política (Melo, 2001) para uma pesquisa sociológica. A *street art*, como a definimos anteriormente, é, enquanto objecto de estudo, um veículo visual para revelar dinâmicas sociais entre os diversos actores envolvidos na sua produção, e entre estes e a cidade. Poder-se-ia apontar o risco de tomarmos uma definição operativa do conceito demasiado abrangente, ou incluindo linguagens estéticas mais próximas de outros mundos de produção de arte contemporânea, mas o objectivo aqui não é de todo avaliar estéticas segundo a sua adequação a um suposto cânone, mas operacionalizar conceitos e imagens também consoante eles aparecem definidos, legitimados ou acolhidos pelos diferentes âmbitos de produção.

A *street art* de que se fala neste trabalho é a *street art* de quem a faz, de quem a produz e de quem a instrumentaliza enquanto componente do espaço urbano contemporâneo.

A forma como o artista de *street art* se constrói a si mesmo com o seu trabalho, elaborando um percurso de carreira, pode ser analisada segundo uma perspectiva que remete para o interaccionismo simbólico: isto é, colocando a ênfase na forma como o criador de *street art* leva a cabo a tarefa de construir e atribuir significados ao acto de intervir artisticamente nas ruas da cidade, e como essa atribuição de significados se interliga com um sistema mais vasto de significações – nomeadamente o mundo da arte e os contextos de produção institucionais de *street art*. Segundo uma perspectiva interaccionista, o enfoque está nas estratégias de construção de um sentido de ‘eu’, de ajustamento e negociação em relação aos outros e à sociedade. O ‘eu’ é indissociável do ‘outro’. É construído através do outro. Esta ideia advém já de Simmel, para quem a lógica da sociabilidade era interactiva e baseada na reciprocidade entre os indivíduos (Simmel, 2009; cit. Turner, 2002).

Particularmente relevante – e incontornável – é a referência ao trabalho de Erving Goffman⁵⁴ (1993; 1999; 2011 e Martuccelli, 1999); e à leitura de Hannerz (1980), no seu livro *Exploring The City*. Destas referências sublinham-se as questões da interacção face a face, úteis particularmente no momento da realização das entrevistas incluídas no trabalho empírico para esta dissertação, bem também a forma de Goffman conceber a construção do *self* e os processos de atribuição de sentido. Iguamente a reter daqui é a questão da escala de análise: micro, com potencial de clarificação de processos a um nível mais abrangente. Outro aspecto em Goffman que se revelou útil na elaboração desta dissertação foi o de *encontro* – particularmente o que o autor designou por *focus gathering* (Goffman, 2011 e Nunes, 2012), e que será abordado em particular no que diz respeito à análise da

⁵⁴ Ulf Hannerz ilustra a ideia de Goffman do trabalho de campo e pesquisa bibliográfica com as seguintes palavras: «Goffman seems to be forever doing field work, observing human beings anywhere he finds them, and filling his facts and interpretations for future use. He always reads very widely, not always from shelves frequently visited by his fellow academics.» (Hannerz, 1980:204).

observação de momentos de intervenção de *street art* ao vivo. Também neste âmbito, será incontornável a formulação de W. I. Thomas sobre *definições conjuntas da situação* (Martuccelli, 1999).

Finalmente, a perspectiva dramaturgical que transparece nestas obras, em que a cidade é tida como palco, é imagem adequada para a análise das dinâmicas entre os seus diferentes actores, no contexto da produção da *street art* – enquanto elaboração cenográfica da cidade, por um lado, e de construção identitária, por outro.

No que diz respeito à *street art*, entendeu-se necessário começar pelo contexto dessas práticas. Noções como ‘tribos urbanas’ e ‘culturas juvenis’ são de pouco interesse para esta pesquisa, pela simples razão de que o mundo da *street art* aparenta uma diversidade tal de praticantes e contextos de produção que essas teorizações apareceriam forçadas e inadequadas. É no entanto a abordagem das «práticas» que para este contexto de investigação se reveste de maior apelo.

Lígia Ferro enquadra a prática de *graffiti* e *parkour* num quadro de práticas culturais que exprimem uma «interpenetração de esferas de cultura», espelhando o carácter comunicativo da cultura contemporânea:

«podemos reflectir sobre o consumo e as práticas culturais a partir das práticas quotidianas enquanto espaço de ‘interiorização muda da desigualdade social’, mas também enquanto espaços de questionamento dessa desigualdade e de construção de uma diversidade de identidades contextuais.» (Ferro, 2011:22)

De certa forma é possível também equacionar as práticas de *street art* nestes termos, já que os seus referentes estéticos e simbólicos provêm frequentemente da cultura popular, e que os contextos de produção que apresentam são um «espaço de questionamento», quer ao nível das desigualdades num contexto de globalização, quer ao nível da identidade pessoal, em constante transformação, precisamente as duas vertentes em que abordamos a questão. A noção de práticas de mediação (Ferro, 2011) é também útil na problematização das formas de produção de *street art*, nomeadamente no papel dos agentes que a promovem, e que estabelecem pontes entre mundos diferentes: entre a *street art* e o mercado da arte; entre a *street art* e as instituições; entre os artistas de *street art* e as comunidades locais, etc.

Os modos como a *street art* é produzida, nos seus contextos mais institucionais e mais individualizados e espontâneos, podem encontrar espelho na noção de Elsa Vivant de contextos *in* e *off* de produção, referindo-se precisamente ao seu nível de institucionalização: Remete o conceito de *circuito in* para as formas de produção, criação e promoção artísticas perfeitamente integradas num contexto institucional e no mundo da arte, enquanto o *circuito off* designa essas formas de produção, criação e promoção artísticas em contextos marginais, a que correspondem todo um outro tipo de dinâmicas. É claro que ambos os circuitos de encontram intimamente ligados, quer ao nível dos próprios percursos artísticos, quer ao nível de dinâmicas de apropriação e aglutinação entre si. Portanto, salienta Vivant:

«Le *in* serait programmé et le *off* opportuniste et spontané; le *in* s'enrichirait par l'existence du *off* où, par une plus grande liberté, pourraient se produire les innovations; le *off* aurait besoin du *in* pour justifier son existence, trouver une légitimité. Peu à peu, le *off* prendrait le dessus sur le *in*, voire deviendrait *in*; et dans le même temps, se développerait un *off* du *off*.» (Vivant, 2008:48)

A forma como a cidade, com os seus poderes instituídos, «domestica» o artista de *street art*, fazendo uso das imagens que ele cria para se promover a si própria, é uma questão de gestão dos espaços públicos e do seu aproveitamento comercial, numa óptica empresarial ou turística. Para abordar esta temática será útil o recurso ao trabalho de Sharon Zukin (1991), nomeadamente no seu conceito de *paisagem de poder*⁵⁵, pretendendo ilustrar a forma como as instituições que governam o espaço público (e também as que sobre ele detêm poder pela via económica) o marcam com imagens desse poder – das quais a arte pública, num sentido abrangente, é um exemplo clássico, ao qual se parece suceder alguma *street art* elaborada em contextos de produção institucionalizados. Estas *paisagens de poder* revelam microcosmos de relações sociais modeladas pelo poder, pela coerção e pela resistência colectiva (Zukin, 1991:18), aparecendo também neste sentido como uma referência central no que diz respeito à produção de *street art* nos seus diversos contextos. O que é interessante na perspectiva de Zukin é a integração na pesquisa não só do impacto dos poderes com influência estruturante na cidade, mas das formas estéticas de que essa influência se reveste:

«(...) I sought for my own work an overarching concept that conveys a sense of both disruption and integration in the world economy. Such a concept must embrace the convergence between economic structure and cultural project, representing the experience of all social classes without mistaking the basic asymmetry of economic power.» (Zukin, 1991:22).

Porém, e contrapondo a esta forma de conceber a cidade, Alain Bourdin acrescenta que a cidade é também um sistema de oportunidades: de actividades profissionais, empregos, serviços e produtos, de relações, de sentido, de comportamentos possíveis, de eventos e de estruturas de mobilidade (Bourdin, 2005:84). Neste sentido, a cidade, no conjunto de formas de produção de *street art* que apresenta, representa também um conjunto de oportunidades para os artistas, que, consoante os seus objectivos, podem, com maior ou menor sucesso ou dificuldade, tentar retirar do seu trabalho de *street art* uma mais-valia para a construção de uma carreira.

Para contextualizar teoricamente a questão da construção de uma carreira artística, foram convocadas diversas referências. No que diz especificamente respeito ao trabalho, foi importante a referência a Hannah Arendt, relacionando o trabalho com a produção do mundo físico construído e correspondendo à condição humana de pluralidade (Arendt, 2001; Witkoski, 2000). A filósofa reconhece a singularidade do trabalho artístico, no sentido em que produz peças cujo valor é arbitrário. Este aspecto foi útil na abordagem da incursão dos *street artists* no mundo da arte e respectivo mercado. Quanto à qualidade de durabilidade que Hannah Arendt ressalta do trabalho artístico, no caso da *street art* essa questão foi útil, no sentido em que essa durabilidade não é tanto uma

⁵⁵ Do inglês «landscapes of power».

característica física, mas algo tentado através do recurso a fotografias e vídeos de *street art*, que são disseminados pela internet e também por publicações e outros suportes físicos.

Em relação à carreira, foi útil a referência de Becker (1953), que associa a carreira a um compromisso com a prática, bem como de Lachmann (1988), no contexto do *graffiti*. À noção de carreira, Becker faz corresponder uma aprendizagem de significados e de técnicas, uma progressão, um processo de atribuição de sentido. A ideia de «progressão» aparece nos discursos dos *street artists*, a nível dos contextos em que desenvolvem a prática de *street art* e também a nível técnico. Por outro lado, os artistas de *street art* atribuem significados aos diferentes momentos da sua aprendizagem e formação. Deste modo, foi possível reconstituir nos seus discursos elementos de uma narrativa pessoal de um percurso artístico. De acrescentar ainda a referência a Ulf Hannerz sobre a construção de carreiras nas cidades, e do potencial que a elas está subjacente nessa construção:

«Career analysis may offer some of the most poignant insights into the different ways that urban lives can be shaped. It can show with some particular clarity what happens as a phase change in one domain reflects on others; how different segments of a person's role repertoire and network can be 'out of phase' with each other, for instance, and make contradictory demands which are only to be dealt with through more or less radical rearrangements.» (Hannerz, 1980:272)

Quanto ao trabalho artístico, foi importante a referência à obra de Natalie Heinich, particularmente no que diz respeito à questão da singularidade artística, processos de reconhecimento e de celebração das carreiras artísticas e as regras do «jogo» artístico (Heinich, 1996 e 2005). Esta autora foi uma referência importante no que refere à passagem do artista de *street art* para o mundo da arte contemporânea e respectivo mercado. Também neste aspecto o recurso bibliográfico à obra de Raymonde Moulin (1997) foi precioso, em particular na forma como a autora concebe os papéis dos diversos intervenientes no mundo da arte contemporânea, que contribuem para a sua transformação: Estado, mercado, museus, galerias – e também, evidentemente, os artistas e os movimentos artísticos. Destes, a autora traça perfis sociais e expõe os mecanismos de construção de carreiras subjacentes à sua profissionalização.

Também importante foi a referência a Pierre Bourdieu, particularmente à sua discussão sobre modos de produção e percepção artísticos (Bourdieu, 1992).

Ainda de referir a concepção de Howard Becker (2010) de «mundo da arte», que concebe a actividade artística como colectiva, com os seus diversos intervenientes e respectivos papéis. Esta perspectiva apoiou a reflexão aqui presente sobre a *street art*, constituindo essa, também, como veremos, um *mundo*.

Finalmente, é de referir a referência a Arthur C. Danto, particularmente na forma como também operacionaliza o conceito de «mundo da arte», e o processo de construção de narrativas e estilos artísticos (Danto, 1998).

∴

Conclusão: Das origens ao enquadramento teórico de um objecto de análise

Neste terceiro capítulo abordei as diferentes expressões artísticas de rua que marcaram o espaço urbano de Lisboa, desde o período pós-revolucionário até à actualidade. Fazer um percurso, ainda que breve, por estas diferentes expressões foi um momento importante na compreensão do que é a *street art* neste contexto.

Assim, em primeiro lugar, foi abordado o muralismo político do pós-25 de Abril. Esta expressão, esteticamente marcada e reconhecível, caracteriza-se pela intenção comunicacional, constituindo-se como alternativas aos meios de comunicação disponíveis e sendo produzidos por grupos políticos que à época se moviam no panorama político. Nos anos 80 o muralismo político tendeu a desaparecer, obtendo maior expressão nas paredes da cidade, a partir dos anos 90, outras expressões como as inseridas no *graffiti*, nomeadamente o *tag* e a pintura a *spray* e *stencils*.

Porém, actualmente, e num contexto de crise económica, é notado um ressurgimento da temática política nas expressões comunicacionais de rua, aspecto que também é patente em iniciativas de alguns partidos políticos, mas também na *street art*. Os referentes estéticos do muralismo político do PREC são igualmente repescados, nomeadamente num projecto de *street art*, colectivo e voluntário, cujo objectivo é celebrar os 40 anos do 25 de Abril, através de várias intervenções, decorrendo algumas em Lisboa.

Em segundo lugar, vimos como foram marcantes as experiências artísticas com a efemeridade, que marcaram o espaço público de Lisboa em diversos momentos. Desde os registos mais antigos das manifestações artísticas efémeras em Portugal, sempre conotadas com momentos particulares de celebração e de exibição de poder, até ao século XX após o 25 de Abril, em que o aspecto efémero ressurge como forma de melhor exprimir uma arte crítica, revelando um tremendo potencial de transformação social e de experimentação plástica, que foi ilustrado com vários exemplos. Foi abordada igualmente a forma como, a partir dos anos 90 do séc. XX, foi inaugurada uma lógica de evento, central no que diz respeito a muita da produção de arte no espaço público em Lisboa, e persistindo até ao momento actual. Esta lógica de evento foi ilustrada com momentos marcantes na produção cultural e artística em Lisboa como a Lisboa'94 Capital Europeia da Cultura e a Expo'98. De seguida vimos como, na passagem para o séc. XX e nos últimos anos, Lisboa tem vindo a ser palco de várias iniciativas artísticas efémera, que têm, de diferentes formas e com sucesso variável, vindo a transformar o espaço público urbano desta cidade.

Num terceiro momento deste capítulo abordei o *graffiti* no contexto português - particularmente na cidade de Lisboa. Do seu aparecimento, fruto da disseminação mundial que o fenómeno teve, desde a sua origem em Nova-Iorque, à forma como se inclui numa cultura específica, o *hip hop*, e como

contribuiu para a origem da *street art*, sendo ambas as expressões, no entanto, distintas. Foram aqui relatados diversos eventos em que práticas artísticas com origem no *graffiti* pretenderam extravasar a confinção cultural que a este está subjacente, indiciando novos contextos de produção e novas práticas. Por outro lado, deu-se destaque às diferentes expressões plásticas que foram surgindo, que conferem uma maior abrangência plástica da *street art* em relação ao *graffiti*, como, para além do *spray*, o *stencil*, *poster*, *cut-out*, *sticker*, entre outras, e a forma como estas diferentes expressões foram aparecendo pelas ruas da cidade de Lisboa. Mencionou-se o papel da internet como forma essencial de disseminação destas diferentes formas de fazer.

Na secção seguinte vimos como teve lugar a construção de um objecto de análise para a presente investigação, nomeadamente nas primeiras instâncias de observação na cidade de Lisboa que deram origem a um conjunto de questões que delinearam a problemática a que aqui se pretende dar resposta. Finalmente, na última secção deste capítulo, enquadrei teoricamente o objecto de estudo - a *street art*. Duas abordagens complementares na análise deste objecto foram aqui destacadas, nomeadamente a forma como o artista de *street art* se constrói a si mesmo com o seu trabalho, elaborando um percurso de carreira; e a compreensão do contexto das práticas de *street art*, de marcante diversidade.

No próximo capítulo veremos como se definiu uma estratégia metodológica específica para a análise e compreensão deste objecto em estudo.

4. Do enquadramento metodológico ao trabalho empírico

«Compreendi que devia libertar-me das imagens que até aqui me haviam anunciado as coisas que procurava: só então conseguiria entender a linguagem de Hipácia.»

(Italo Calvino, 1997:54)

Neste capítulo descrevo e estabeleço as opções metodológicas que guiaram o trabalho de campo e a respectiva recolha de dados, com vista a desvendar o *enigma* que está na base da discussão aqui exposta sobre o objecto da *street art* em Lisboa: quem a faz, quem a produz e quais os significados que lhe são atribuídos, bem como quais as circunstâncias biográficas, culturais e políticas que estruturam estas práticas, formando um complexo e heterogéneo mundo social.

Assim, na primeira secção deste capítulo dou conta do percurso metodológico que esta pesquisa implicou. Aqui discuto a especificidade da *street art* enquanto manifestação artística no espaço público, que, prática heterogénea e multivocal, é distinta do *graffiti*, o que implica uma abordagem específica. No âmbito desta, remeto para um texto de Magnani (1994), em que é salientada a necessidade de deslocar a análise das práticas em si para as relações que estabelecem com a cidade.

Numa perspectiva sociológica qualitativa, também influenciada pela antropologia urbana, exponho a complexidade da construção de um objecto urbanamente situado, e que, por isso, é alvo de múltiplas representações. É nesse sentido que é convocada a análise das dinâmicas identitárias e dos processos de representação social que estão ligados ao universo da *street art* no contexto particular de Lisboa.

Na segunda secção do presente capítulo clarifica-se o posicionamento da investigadora perante este objecto tão singular. É marcante o conceito de Bourdieu (2001) de *objectivação participante*, perspectiva de ruptura dos aspectos subjectivos de proximidade com o objecto, na qual é considerado simultaneamente o aspecto participativo, reintroduzindo na análise a consciência que o investigador tem da subjectividade dos seus pressupostos e preconceitos sobre o objecto. Este aspecto interliga-se com as noções de Gilberto Velho (1987 e 2003) de *familiaridade e estranhamento*, que traduzem dois momentos necessários à construção do objecto de pesquisa, e que se relacionam com o questionamento do investigador à sua própria sensação de proximidade em relação ao objecto que pretende construir.

À relação de constante movimento entre o observável, Manuel Delgado (1999) atribui, precisamente, um carácter de fluidez, o que ilustra a postura presente neste âmbito de troca constante e apoio mútuo entre essas duas componentes da pesquisa.

Organiza-se nas secções seguintes a exposição dos diferentes momentos de recolha de dados, segundo três eixos: entrevistas, imagens e percursos pela cidade. A terceira secção deste capítulo aborda o processo de recolha de testemunhos por diversos actores, tanto artistas como elementos de entidades promotoras e produtoras de *street art* em Lisboa. São igualmente expostos os diferentes elementos que

constituíram o guião de entrevista, com o intuito de compreender melhor as representações e perspectivas sobre a produção de *street art* em Lisboa, pelos seus diferentes actores.

Na secção seguinte são abordadas outras metodologias que acompanharam este percurso empírico, nomeadamente a recolha de imagens fotográficas, constituindo um considerável acervo visual sobre a *street art* neste contexto urbano, e a elaboração de um caderno de campo, inspirado pelas práticas da etnografia. Foi ainda dado destaque à *metodologia andante*, desenvolvida por João Teixeira Lopes (2008 e 2013) e de importância central neste âmbito, já que pressupõe o caminhar pela cidade como opção metodológica que permite não só observar a cidade de dentro, como despertar no investigador o pensamento reflexivo sobre o objecto, o que remete para proposta de Bourdieu da objectivação participante (2001).

É de acrescentar, ainda no que diz respeito às incursões da investigadora pela cidade à descoberta da *street art* que as suas paredes exibem, os momentos valiosos de recolha de dados e de intensa observação que representaram as várias oportunidades de presenciar a criação de *street art* ao vivo.

A recolha de dados foi ainda complementada por outros materiais, nomeadamente, páginas de *internet*, recortes de imprensa, revistas dedicadas à *street art* – físicas e online – filmes, exposições e conferências sobre o tema, entre outros, como forma de trabalhar reflexivamente o objecto, compreendendo o discurso sobre ele produzido e o mundo social que constitui.

4.1. Para uma análise sociológica da *street art*

Numa reflexão sobre a bibliografia que se debruça sobre a problemática da arte no espaço público, o investigador catalão Antoni Remesar e o arquitecto português Pedro Brandão distinguem entre dois tipos de abordagens: as que se centram no mundo da arte e as que enfatizam mais o público e menos a arte – portanto, a rua. Nenhuma delas está isenta de riscos, afirmam; nomeadamente os «excessivos critérios temáticos», as «aproximações espúrias aos temas» e um pendor de «forte carga ideológica» (Remesar e Brandão, 2010:5), pressupostos fortemente limitadores, e nos quais uma pesquisa sobre *street art* poderia incorrer.

Deste modo, um primeiro risco de uma abordagem sociológica à *street art* decorreria de assumir o objecto de pesquisa como uma extensão do *graffiti*, transplantando a literatura sobre as suas práticas e as suas características culturais para o caso corrente e assim se perdendo todo um conjunto de aspectos que aparecem como únicos e definidores da prática de *street art* que é, ao momento, bastante transversal e visível em diferentes contextos. Para prevenir incorrer nesse risco, tracei no primeiro capítulo as origens da *street art*, bem como os pontos que partilha com o *graffiti* e os que distinguem ambas as práticas. Igualmente para reforçar a especificidade da prática de *street art* em relação ao *graffiti* e a outras práticas artísticas ou expressivas de rua, expus, no terceiro capítulo, as suas origens e enquadramento para o contexto metropolitano de Lisboa.

Um outro risco possível na presente investigação decorreria de assumir que estas expressões de rua têm um carácter uniformemente subversivo e reivindicativo, se não no seu conteúdo, pelo menos no simples acto de pintar uma parede no espaço público. Se este aspecto pode ser verificável numa gama de casos, tal não acontece em todos, havendo aliás uma forte componente de negociação e de estratégia nas práticas de *street art* em contextos legais. Este aspecto será explorado e interpretado a fundo, nas suas origens e efeitos, ao longo do trabalho.

Das práticas «em si» às dinâmicas urbanas

Assim, ao procurar desenvolver uma abordagem pertinente e adequada a este objecto de estudo, surgiu uma interessante pista de trabalho durante o momento da exploração bibliográfica, nomeadamente no trabalho de José Guilherme Cantor Magnani (1994) sobre a análise das práticas esotéricas em contexto urbano brasileiro. A forma como este antropólogo abordou a questão das práticas esotéricas é semelhante à adoptei para a análise das práticas da *street art*. Esta consiste no deslocar da perspectiva das práticas em si para as relações que estabelecem com a cidade:

«A perspectiva que este texto introduz (...) desloca o foco das práticas esotéricas em si (origens, funcionalidade, causas de sua proliferação) para as relações que estabelecem com a cidade - com a paisagem, o ritmo, as instituições e a dinâmica urbanas.» (Magnani, 1994:3)

Nesse sentido, o autor optou por caracterizar as práticas esotéricas relativamente à forma como se organizam e inserem em diferentes dinâmicas urbanas, o que implicou identificar e analisar: padrões de comportamento com elas relacionados no contexto urbano; estratégias discursivas dos actores e entidades envolvidas; zonas de intersecção entre diferentes lógicas de actuação, por vezes conflituais; e os padrões de sociabilidade e estilo de vida dos actores que praticam o esoterismo e que a ele recorrem.

Para o presente objecto de estudo, desenvolveu-se uma perspectiva semelhante, centrada nas relações que a *street art* estabelece com a cidade, para o contexto metropolitano de Lisboa. Assim, neste trabalho é conferido destaque à forma como a *street art* se insere nas diferentes dinâmicas que se entrecruzam e seus diversos discursos e actores, nomeadamente: da parte das instituições, o controlo do espaço público e a promoção de uma determinada imagem de cidade, o *marketing* das cidades num contexto de competitividade turística e não só; da parte dos artistas, individual e colectivamente, a contextualização de um conjunto de práticas, e as representações e expectativas que com elas se interligam, o aspecto do trabalho, de como se elabora a construção de uma carreira artística, e o que há de estratégico nas opções que fazem a nível da colaboração com instituições, e como essa é reflexo da inserção da *street art* no mundo da arte e seus mercados.

Outra semelhança que encontrei entre a abordagem de Magnani e a presente pesquisa, é o facto de ambas as práticas aparentarem a passagem de um momento de pouca visibilidade e mesmo clandestinidade, para começarem a adquirir uma visibilidade crescente no espaço público. Se as

práticas esotéricas se dão agora a conhecer através de feiras, anúncios de cartomantes e tarólogos (Magnani, 1994), assumindo mesmo uma emergente lógica empresarial, a *street art* é também cada vez mais visível através de iniciativas legais, sendo objecto de ampla e variada exposição mediática, que a incorpora inevitavelmente no domínio do *marketing* urbano à escala global.

Perspectivas sociológicas e antropológicas sobre a cidade

Uma perspectiva antropológica urbana é aquela que pretende apresentar a experiência pessoal da cidade, assumindo a sua subjectividade. Tanto o etnógrafo como o sociólogo que assumam uma perspectiva metodológica qualitativa partilham a mesma dificuldade na construção do objecto na cidade, na diversidade e multiplicidade das dinâmicas e actores que a constroem. Esta dificuldade deriva da complexidade de um objecto que é construído por múltiplas representações, pelo que os diferentes modelos de análise partirão necessariamente da opção por um determinado nível de pesquisa sobre o qual se construa uma perspectiva sobre o objecto.

É assim já clássica a abordagem ao bairro como unidade de pesquisa (Cordeiro, 1997; Costa, 1999; Frúgoli e Sklair 2013), bem como as interacções ao nível micro dos passeios (Jacobs, 2000; Duneier, 2001; Nunes, 2012) ou dos prédios de habitação em Copacabana (Velho, 1989). Este tipo de abordagens, que privilegia a análise das dinâmicas identitárias e os processos de representação social, permite uma perspectiva transversal da realidade do contexto urbano em questão:

«(...) tratando-se de imagens tendencialmente ‘localizadas’, elas apelam, permanentemente, a referentes mais globais, o que pressupõe remeter aquelas imagens para o quadro de sinais e de significações daquele cruzamento de ‘sociedades’ e de ‘lugares’, face à cidade-metrópole de Lisboa.» (Ferreira, 2002:136)

Aqui, o contexto de pesquisa é Lisboa e o nível a que se pretende abordar as suas dinâmicas urbanas é o da produção de *street art* que nela tem lugar, com os seus actores e entidades, inserindo-se esta numa constelação de relações, discursos e estratégias cuja complexidade será exposta ao longo deste trabalho.

4.2. Posicionamento da investigadora perante o objecto

Importa agora clarificar a postura metodológica subjacente a este trabalho, e que, por crucial que seja a influência da perspectiva etnográfica – com um olhar «de perto e de dentro» (Magnani, 2002:11) - e da convocação de uma necessária multidisciplinaridade, faz dele um trabalho de cerne sociológico. Uma primeira construção do problema disciplinar e metodológico é a formulada por Gilberto Velho:

«no meu entender, uma das razões para este estado de coisas é uma certa preocupação bizantina entre o que seja uma investigação ‘sociológica’ e uma ‘antropológica’ (...). Essa preocupação em marcar áreas exclusivas ou compartimentos estanques pode dificultar muito o estudo da sociedade urbana que, pela sua complexidade, exigirá o concurso de diferentes tradições de trabalho.» (Velho, 1989:11)

O autor considera que procurar estabelecer linhas demarcadas entre o que é sociológico e o que é antropológico, numa pesquisa que tem como palco o meio urbano, é profundamente artificial, interessando essencialmente a adequação das metodologias e técnicas, e não a sua proveniência académica.

A postura geral subjacente a este trabalho remete para o que Pierre Bourdieu (2001) designou por *objectivação participante*, e que distingue da observação participante, que contempla a participação do investigador no grupo que pretende analisar, com vista ao seu melhor entendimento. A objectivação participante, segundo a formulação deste autor, propõe a ruptura dos aspectos subjectivos de proximidade com o objecto, que são precisamente os que poderão estar na base da escolha desse objecto como campo de estudo:

«A objectivação participante, sem dúvida o cume da arte sociológica, por pouco realizável que seja, só o é se se firmar numa objectivação tão completa quanto possível do interesse a objectivar, o qual está inscrito no facto da participação, e num pôr-em-suspensão desse interesse e das representações que ele induz.» (Bourdieu, 2001:58)

Esta postura neste caso implicou, por exemplo, pôr de lado qualquer apelo estético pessoal que alguma *street art* teria para a investigadora, em detrimento de outra, ficando as considerações estéticas para o âmbito da análise que delas fazem os actores envolvidos na sua produção, ou os aspectos técnicos com ela relacionados, nomeadamente as condições que permitem a um artista construir um trabalho mais ou menos elaborado. Também o facto de não ter qualquer ligação a nível de vivência com a cultura do *graffiti* e as práticas da *street art* facilitou uma abordagem deste género, já que não havia uma camada de vivência pessoal e de relações de longa data que pudesse ter de objectivar no âmbito da pesquisa, e que entrasse no âmbito da desconstrução de determinantes pessoais e da identidade da própria investigadora. Assim, é pertinente a observação de Gaston Bachelard, para quem a questão da objectivação se desenrola ao nível psicológico, com ferramentas que são as que constituem uma forma de pensar essencialmente científica:

«C'est vraiment la pensée scientifique qui permet d'étudier le plus clairement le problème psychologique de l'objectivation.» (Gaston Bachelard, 1999:18)

Sendo «objectivar (...), conferir a si mesmo os meios de reintroduzir na análise a consciência dos pressupostos e dos preconceitos, associados ao ponto de vista local e localizado daquele que constrói o espaço dos pontos de vista.» (Bourdieu, 2001:52), o desafio que esta perspectiva colocou foi a de constante ruptura com a própria tentação da investigadora em colorir a sua observação com pressupostos ideológicos sobre o papel que consideraria que a *street art* poderia ter, ou também sobre o papel que os diversos intervenientes poderiam assumir. Decerto, não se trata de eliminar qualquer ímpeto valorativo por parte da investigadora, mas de ter consciência da sua existência e objectivar o seu papel na pesquisa – isto é, na formulação de C. Wright Mills:

«Não há forma pela qual qualquer cientista social possa evitar a escolha de valores e considerá-los implícitos ao seu trabalho como um todo. Os problemas, como as questões e as preocupações, relacionam-se com as ameaças aos valores aceites sem cujo reconhecimento não podem ser formulados claramente.» (Mills, 1979:192)

Transversal a todo o trabalho da presente pesquisa foi um constante movimento de «familiarização e estranhamento», não sendo esta portanto isenta de *desafios da proximidade*, remetendo para o trabalho de Gilberto Velho (2003). Se no início da pesquisa o universo da *street art* me era desconhecido, para além de um reconhecimento visual da presença dessa forma expressiva e artística, fruto de uma vivência urbana quotidiana, os primeiros momentos da investigação foram de familiarização com este universo, para além dessa superficialidade do mero «reconhecimento».

«O que sempre vemos e encontramos pode ser familiar mas não é necessariamente conhecido e o que não vemos e encontramos pode ser exótico mas, até certo ponto, conhecido.» (Velho, 1987:126)

Pesquisando bibliografia sobre o tema, explorando websites, blogues e páginas de artistas, bem como através das primeiras entrevistas, foi sendo construída uma familiarização um pouco mais profunda sobre a *street art*, bem como sobre os discursos de quem a faz. Porém, o que começou como um processo de familiarização desenvolveu-se, nas direcções que as múltiplas questões que a observação, reflexão e a recolha de testemunhos me levaram. Foi assim necessário um movimento de distanciamento em relação a essa «familiaridade» inicial, que, como tal, vinha acompanhada de primeiras hipóteses e pressupostos que assumi numa primeira instância e que senti necessário questionar. Este aspecto, o da consciência do investigador de que o seu ponto de vista não é imparcial, é apresentado por Gilberto Velho como sendo uma característica do processo de produção de conhecimento científico sobre a sociedade:

«A “realidade” (familiar ou exótica) sempre é filtrada por determinado ponto de vista do observador, ela é percebida de maneira diferenciada. Mais uma vez não estou proclamando a falência do rigor científico no estudo da sociedade, mas a necessidade de percebê-lo enquanto objectividade relativa, mais ou menos ideológica e sempre interpretativa.» (Velho, 1987:129)

Nesta investigação, um destes pressupostos foi a impressão, num momento muito inicial deste processo de familiarização, de que a *street art* era «essencialmente» uma forma expressiva de subversão, de reclame do espaço público, de carácter sobretudo individual, anónimo e subterrâneo. Esta é uma ideia recorrente sobre o tema, e ilustra de facto um aspecto indissociável à *street art* e à sua génese. Porém, analisando a realidade de Lisboa, o problema começou a parecer francamente mais complexo. A diversidade dos actores envolvidos na sua produção acabou por revelar uma constelação de perspectivas que, interligadas, acabaram por ilustrar como a *street art*, mais do que uma intervenção de subversão anónima, pode afinal constituir também um veículo expressivo para diferentes formas de *pensar* o espaço público, e o papel que a arte pode nele ter.

Há aspectos da metodologia etnográfica – em particular a que se dedica às pesquisas em contexto urbano – que revelam formas diversas de recolha de dados na especificidade deste contexto de

pesquisa. Uma delas, e que se procurou ter em conta durante o trabalho de campo, é o que Manuel Delgado (1999) destaca do trabalho de Colette Pétonnet («L'Observation flottante»), a *observação flutuante*. Esta consiste em:

«(...) mantenerse vacante y disponible, sin fijar la atención en un objeto preciso sino dejándola 'flotar' para que las informaciones penetren sin filtro, sin aprioris, hasta que hagan su aparición puntos de referencia, convergencias, disyunciones significativas, elocuencias..., de las que el análisis antropológico pueda proceder luego a descubrir leyes subyacentes.» (Delgado, 1999:49)

A pretensão de que as informações «fluem sem filtro» não é realista, mas é um bom ponto de referência para o tom a que este texto deve aspirar. Uma das concretizações técnicas desta metodologia é a elaboração de um caderno de campo, também adoptado no âmbito desta pesquisa, com anotações várias, desde observações a questionamentos e interrogações que o terreno suscitou, mostrando assim ser um valioso recurso nos momentos de opção entre várias direcções para a pesquisa. Também as «histórias de pesquisa» (Costa, 2001) foram registadas neste caderno de campo, para a eventualidade de revelarem detalhes ou pistas de investigação importantes. A título de exemplo, uma entrada registada no caderno de campo algumas horas antes de um encontro marcado com uma dupla de *street artists*, descreve a observação de funcionários da Câmara Municipal de Lisboa a preparar os painéis da GAU na Calçada da Glória, e o ambiente físico em seu redor:

«Chego à Calçada da Glória pelas 14h35 e decido ficar pela zona e observar. Os painéis que habitualmente vejo cobertos de pinturas coloridas estão neste momento a ser pintados de branco. Tinta branca cobre os painéis e prepara-os para uma nova mostra de arte urbana. Fotografei os dois funcionários da Câmara que procediam a esta tarefa. Não deixa de ser um pouco insólito vê-los pintar os painéis de branco enquanto ao seu lado passava o eléctrico coberto de *tags* de várias cores, e estando igualmente as paredes da rua cobertas destas grafias. O gesto destes homens, que pintam de branco uns painéis montados na rua, é o de preparação de um lugar legitimado para a exibição de arte urbana. Ainda que rodeado de intervenções espontâneas e informais. Aqui é delimitado um espaço claro onde é permitido pintar, onde a arte urbana pode ser exibida – os painéis –, e um espaço onde não é legítimo intervir – as paredes, o eléctrico. Mas as marcas do acto de intervir na rua persistem, legítimas ou não, permitidas ou não. No entanto, a presença destes painéis acaba por estimular, inadvertidamente, a presença dos *tags* em seu redor. Será este um movimento de «aproximação», ainda que meramente física, a um tipo de qualidade estética e complexidade que a arte urbana presente nos painéis tem e os *tags* não mas os seus autores poderão aspirar, ou, por outro lado, um comentário adverso a esta distinção entre lugares legítimos ou ilegítimos – ou ainda, à tentativa de participação de uma entidade pública num campo que sempre foi espontâneo e da rua?» (Caderno de Campo, Lisboa, 18/03/2013)

A observação descrita neste trecho do caderno de campo deu origem a todo um conjunto de questionamentos, nomeadamente sobre esta convivência entre *street art* legítima e práticas informais ligadas ao *graffiti*, e nos efeitos que desta poderão resultar, bem como a forma como os actores que a

produzem – os *street artists* – lidam com esta aparente ambiguidade, e como concebem o papel de uma instituição como a Câmara Municipal de Lisboa na sua prática de *street art*. O desenvolvimento destas reflexões foi também possível pela inclusão no guião das entrevistas de um conjunto de questões que as permitiram explorar junto dos actores. A presente entrada descreve um momento que associa a uma introdução visual à complexidade do tema da *street art* no espaço público urbano de Lisboa, nas suas ambiguidades e na diversidade de actores envolvidos, dos artistas às entidades.

Em *Sidewalks*, a propósito da pesquisa acerca dos vendedores de rua do bairro nova-iorquino de Greenwich Village, Mitchell Duneier apontou que o que pode ser a maior vantagem da observação directa e desse modo de recolha de dados, pode também ser a sua maior desvantagem: quanto maior é o detalhe da informação que é recolhida junto dos actores, maior é o risco de essa informação se tornar distractiva em relação aos factores de âmbito mais *macro* social que, sendo menos visíveis para os actores, têm um papel preponderante nas suas vidas, práticas e representações (Duneier, 1999:10).

Se o conhecimento antropológico se estrutura em torno da micro escala do quotidiano e do contacto pessoal entre o observador e o observado (Agier, in Cordeiro, 2003:15), a uma pesquisa sociológica é também incontornável a ligação ao nível macro da realidade social, transversal ao quotidiano à escala da interacção humana, e fundamental para contextualizar as teorizações sobre os espaços urbanos concretos, não se desprendendo dessa realidade concreta:

«Une bonne manière de nous redonner la possibilité de parler de la ville consiste donc à nous placer au plus près des ‘pratiques microbiennes, singulières et plurielles’ des citoyens.» (Agier, 1999:9)

A etnografia urbana é uma perspectiva valiosa no sentido em que se propõe «descobrir estas novas modalidades de relação entre o local e o distante» (Cordeiro, 2010:120). Neste sentido, os indivíduos aparecem como «intérpretes de mapas e códigos socioculturais, enfatizando-se uma visão dinâmica da sociedade e procurando-se estabelecer pontes entre os níveis micro e macro.» (Velho, 2003:16).

Deste modo, nesta pesquisa pretendo construir a *street art* enquanto objecto segundo uma perspectiva da sociologia urbana e da arte, partindo dos discursos dos diferentes actores que estão ligados à produção desta forma expressiva e artística no contexto urbano de Lisboa – artistas, agentes mediadores, produtores, entidades e instituições -, e dos significados que lhe conferem. Sendo actualmente a produção de *street art* um mundo de crescente complexidade, é necessário ter em conta a diversidade e especificidade dos diferentes campos de actuação destes actores, bem como a forma como se relacionam entre si. Será assim possível situar a produção de *street art* na intersecção destes diversos âmbitos de actuação, desde o que remete para a iniciativa expressiva dos artistas, até ao planeamento urbano, ao marketing comercial e das cidades, e ao mundo da arte e seus mercados.

4.3. *A perspectiva de quem faz e de quem organiza: as entrevistas*

A recolha de entrevistas foi cedo determinada como peça fundamental, indissociável do aspecto qualitativo deste projecto de investigação. Dada a especificidade do contexto em estudo e a multiplicidade de actores envolvidos, considerou-se que uma pesquisa qualitativa seria a mais adequada, já que a produção de informação estatística não produziria resultados que permitissem aferir ao detalhe informação sobre as percepções, motivações e inter-relações entre os actores envolvidos e as circunstâncias de produção de *street art*. Assim, a recolha de testemunhos pessoais via situações de entrevista surgiu como opção metodológica pertinente, contemplando as idiossincrasias e vicissitudes do discurso individual de cada um, isto é, o que Idalina Conde apelidou de «modos de enunciação de si» (Conde, 1993:199). Precisamente, porque é também na forma desse discurso e na maneira de cada indivíduo o articular que se consegue perceber quais os aspectos a que atribui mais importância ou menos, ou a que confere prioridade, num processo de «inteligibilidade sociológica centrada no sujeito» (Conde, 1993:207). O próprio Goffman apontava a importância da análise do discurso durante a situação da entrevista:

«Goffman's interest in detailing the ways in which people, whether they are fully aware of it or not, strive to present a picture of themselves which is to their advantage and at the same time credible to others, who presumably feel that they have been able to form their own opinion of the evidence.» (Hannerz, 1980:205)

Privilegiou-se, portanto, a elaboração de entrevistas longas a cada um dos entrevistados, com vista a recolher informação de considerável detalhe, ao invés de optar por um maior número de entrevistas pouco detalhadas e menos ricas ao nível da qualidade da informação recolhida. O corpo de informação que estas entrevistas, semi-directivas e bastante extensas, permitiram obter foi considerável, permitindo não só esclarecer questões e desvanecer pressupostos prévios em relação à pesquisa, como determinar direcções futuras para a investigação. O guião, direccionado para a obtenção de determinado tipo de informação, permitiu abertura suficiente para que o entrevistado pudesse explorar os temas propostos da forma que preferisse, que fosse mais próxima da sua própria perspectiva. Ora esta opção metodológica ao nível da construção do guião de entrevista permitiu que o próprio discurso dos entrevistados acabasse por sugerir outros aspectos a explorar na pesquisa. A título de exemplo, durante a entrevista ao *street artist* Miguel Januário (do projecto \pm), apercebo-me no seu discurso de um aspecto que até então me havia passado despercebido: de que sendo um aspecto importante na prática de *street art* o da sua visibilidade, por vezes essa não se prenderia tanto com a quantidade de transeuntes que se deparariam fisicamente com a peça, na rua, mas com a possibilidade de imagens dessa intervenção serem acessíveis a um vasto número de pessoas, através da internet. Daqui surgiu uma reflexão sobre o papel que a fotografia das peças adquire, como forma de «preservar» o efémero,

bem como as possibilidades da sua partilha pelas redes sociais e sites na internet – aspectos que serão explorados no 9º capítulo.

Foram elaboradas entrevistas a dois conjuntos de actores: por um lado, *quem faz*, os artistas de *street art*, na sua diversidade de perfis, e por outro lado, *quem produz*, ou seja, pessoas ligadas a entidades e associações para a promoção da arte urbana, bem como ao departamento da Câmara Municipal de Lisboa que se dedica à promoção de eventos de *street art* em contextos legais (a Galeria de Arte Urbana). Cada entrevista foi gravada através de um gravador digital, com a autorização prévia do entrevistado, e o conjunto das transcrições resultou em perto de 170 páginas de informação «em bruto», cujos resultados revelaram uma considerável densidade informativa, que se evidenciou preciosa no traçar dos perfis dos artistas e das entidades promotoras de *street art*, bem como as diferentes visões sobre o espaço público e as populações – e o papel que nesse a *street art* pode assumir. Em articulação com o problema sociológico em perspectiva, os relatos dos actores que fazem e produzem *street art* em Lisboa dão corpo a um conjunto de reflexões e resultados expostos ao longo deste trabalho. Nomeadamente, e de forma sintética:

a) No 5º capítulo, são traçados os contornos dos diferentes contextos de produção de *street art* em Lisboa, através dos actores que a promovem e produzem, dando conta dos seus vários discursos e formas de conceber a cidade e o papel que nela a *street art* pode ter;

b) Uma reflexão sobre a franca diversidade dos perfis dos artistas de *street art* que intervêm nesta cidade encontra-se no 6º capítulo;

c) As representações que os artistas de *street art* tecem quanto ao acto de intervir na rua, no que tal implica em termos de adaptação de técnicas, escolha dos locais, abordagens temáticas, e integração nos diferentes contextos de produção – de que é dada conta no 7º capítulo;

d) No 8º capítulo, a forma como o trabalho dos artistas e das entidades promotoras e produtoras se interliga com as comunidades dos locais a intervir, na diversidade das perspectivas que lhe subjazem e que vão da participação directa dos cidadãos em projectos de *street art* à intervenção na morfologia do espaço público através da *street art*, como forma de propor uma reflexão sobre espaço público;

e) As percepções dos artistas e produtores sobre a natureza efémera da *street art*, e a possibilidade de esta constituir um elemento activo em discursos – ou, por outro lado, ela mesma propor esses discursos - sobre as estruturas urbanas, nomeadamente na decadência e degradação do edificado, reflexão presente no 9º capítulo deste trabalho;

f) Ainda no 9º capítulo é explorado o papel importante da virtualidade na disseminação do trabalho dos artistas de *street art*, e a forma como à «rua física» enquanto plano de intervenção artística se sobrepõe por vezes a «rua virtual»;

g) As possibilidades que à *street art* se associam, em relação à integração do trabalho dos artistas no mundo da arte e nos seus diferentes contextos expositivos são um aspecto de que é dada

conta no 10º capítulo, bem como o papel que a *street art* tem vindo a desempenhar nos mercados da arte contemporânea, motivado em parte pela singularidade de determinados perfis artísticos que têm vindo a fazer um percurso de excepção, intervindo em contextos de rua, de galeria e mesmo de museu;

h) Finalmente, em epílogo é elaborada uma reflexão sobre a emergência do turismo de *street art* nas cidades contemporâneas e a sua presença em campanhas de publicidade e *marketing* – bem com os diversos significados que tal presença assume.

Foram, assim, recolhidos relatos de um conjunto significativo de artistas, sob a forma de entrevista qualitativa na qual se procurou traçar percursos individuais na construção de uma carreira artística. Igualmente, procurou-se aferir as suas percepções sobre um fenómeno de visibilidade crescente, a *street art*, e de que forma essa visibilidade é interpretada e tomada como estratégia pelos artistas. Igualmente se procurou aferir as percepções de pessoas com actividade significativa em torno do tema da arte urbana, nomeadamente na organização de eventos, de associações, como por exemplo o Wool on Tour, Lata 65, APAURB, Projecto Crono, entre outras.

As entrevistas decorreram em diversos locais, tendo sido todas elaboradas no concelho de Lisboa, com excepção de uma, que, por indisponibilidade do entrevistado, teve lugar através de *e-mail*, respondendo a questões que enviei⁵⁶. Todas decorreram entre 2013 e 2014.

No que diz respeito à elaboração dos contactos prévios, foram obtidos de duas formas: através da internet, pesquisando páginas pessoais de artistas ou as páginas dos projectos cujos mentores interessaria contactar e posteriormente enviando um e-mail solicitando entrevista (ou telefonando); através da técnica de *snowball*, em que os próprios entrevistados me sugeriam que entrevistasse outra pessoa, dando-me o seu contacto directo.

Devo dizer que não foi difícil, através de pesquisas na internet, encontrar páginas de diversos artistas de *street art* que, actuando na área de Lisboa, eu pudesse entrevistar. Porém, obter respostas aos contactos e, sobretudo, respostas afirmativas, já foi menos simples, por diversos factores: dificuldades de agenda por parte dos artistas devido a uma extensa actividade produtiva, com viagens, exposições, etc.; ou recusa em participar por não se identificarem com o projecto – numa primeira abordagem, o que me levou a reformular a forma de abordar, gerindo cautelosamente palavras como «arte», «arte urbana», «*street art*» ou «artista», já que, como descobri ao longo de percurso de investigação, cada criador tem uma visão muito particular das palavras que escolhe usar e às quais confere significado. Em relação a este último aspecto, é também sem dúvida um dado, reflectindo os dilemas semânticos que também nas abordagens académicas a questão da *street art* suscita, como analisado em capítulo anterior, mas que fazem parte das condições estruturais de um mundo artístico e sociológico em construção.

⁵⁶ O que, não sendo a situação de entrevista ideal, foi a possível.

O guião de entrevista

Vejamos agora como foram estruturados os guiões de entrevista, tendo em conta a diversidade dos entrevistados.

Quanto ao guião de entrevista destinado aos artistas de *street art*, foi elaborado segundo três eixos gerais: 1) *percurso artístico pessoal*; 2) *processos de produção de arte no espaço público urbano* e 3) *representações e percepções sobre arte no espaço público*. Um exemplo de guião destinado aos artistas pode ser encontrado no Anexo B.

No que diz respeito à secção sobre o percurso artístico pessoal dos entrevistados, foi-lhes pedido que descrevessem esse percurso artístico, nomeadamente o ‘como começou’, que aspectos o interessaram na prática de *street art* ou que momentos de formação e aprendizagem destacam. Igualmente, foi abordada a questão das técnicas experimentadas e preferidas, bem como dos temas. Foi também proposto que explicassem em que medida criar arte no espaço público seria importante para as suas identidades artísticas.

Num segundo momento do guião, relativo aos processos de produção de arte no espaço público, foi-lhes pedido que relatassem o surgimento da ideia e/ou possibilidade de pintar na rua, os meios expressivos que a experiência implicou, as aprendizagens técnicas subjacentes, bem como os significados e possibilidades que intervir na rua acarreta. O papel dos pares, quer na aprendizagem de técnicas, quer ao nível das intervenções colaborativas, foi um dos aspectos focados. Os entrevistados foram também questionados sobre os formatos de produção de arte no espaço público que experimentaram (individualmente, em colaboração, por iniciativa de associações ou instituições, com marcas, etc.), tal como em relação à forma como avaliariam essas participações, no sentido de constituírem desafios ou possibilidades. Também os contextos expositivos em que os artistas expuseram foi uma questão colocada, tanto em relação ao tipo de espaço – galerias dedicadas à arte urbana, galerias ao ar livre, galerias «convencionais», museus, lojas, outros contextos, etc. – como aos contextos urbanos em particular, para além de Lisboa. Outra questão colocada prendia-se com a forma como o contexto da intervenção pode ter um papel de influência no próprio trabalho artístico, e de que contornos essa influência se manifestaria nesse trabalho.

Finalmente, no terceiro momento do guião de entrevista, centrado nas percepções e representações do artista sobre a *street art*, foram-lhes colocadas questões sobre a relação e evolução entre *graffiti* e *street art*, bem como respectivas especificidades e posturas éticas. Particularmente, sobre a coexistência de *street art* em contextos ilegais e espontâneos e legais e legitimados – que conflitos, oportunidades ou dilemas esta dicotomia sugeria. Outro aspecto explorado foi a questão da especificidade da *street art* em relação a outras formas de arte pública ou de intervenção artística no espaço público. Houve ainda um conjunto de questões sobre os locais específicos do espaço público urbano onde o artista de *street art* prefere intervir, e porquê, que características deverá ter e limites éticos impõe ou não às suas intervenções. Um conjunto final de questões prendeu-se com as

perspectivas de internacionalização dos artistas de *street art* que actualmente são marcantes, bem como as representações que os entrevistados manifestam sobre o trabalho dos artistas de *street art* com marcas e empresas – ao nível de oportunidades e/ou conflitos que esptas possam representar, e as suas representações sobre o aproveitamento turístico da *street art* e o *marketing* das cidades.

Necessariamente, ao conjunto de questões que revolveram em torno destes tópicos foram acrescentadas as questões sociográficas necessárias (idade, naturalidade, ocupação). É ainda de salientar que, tratando-se de entrevistas a artistas, acrescentou-se ainda questões em relação ao seu trabalho específico, quer a nível das opções plásticas concretas, quer a nível da participação em eventos ou iniciativas. Houve sempre a necessidade, naturalmente, de contextualizar a entrevista previamente, com a informação que encontrasse acerca do artista, de forma a conseguir uma imagem mais completa, específica e densamente informativa da pessoa, da sua carreira e das suas obras.

Diferentes foram os guiões das entrevistas elaboradas aos elementos de associações ou instituições que trabalhassem a área da *street art*. Neste caso não houve um guião de contornos comuns, sendo cada um especificamente direccionado para as actividades na *street art* a que os entrevistados estivessem ligados: projectos, iniciativas, perspectivas e discursos subjacentes a essas iniciativas, experiências particulares que destacaram, visões sobre o mundo da *street art* e o seu papel, sobre a sua relação com os artistas e outras instituições e projectos, entre outros aspectos. A listagem completa dos entrevistados encontra-se no Anexo A.

Finalmente, é importante acrescentar que, havendo guiões, os momentos de entrevista foram sempre fluidos, havendo inevitavelmente questões que foram acrescentadas, por se considerar pertinente aprofundar aspectos que surgiram inesperadamente, ou por vontade de clarificar outros. Se por um lado foi constante o sentido de que era necessário obter determinadas informações, sobre aspectos previamente estabelecidos, por outro lado esteve sempre presente a necessidade de não construir momentos de entrevista estanques, deixando que o próprio discurso dos entrevistados sugerisse direcções possíveis não só para a própria entrevista, como para o seu próprio discurso, como ainda para a pesquisa. Há neste processo a necessidade de atingir um certo equilíbrio, que se espera ter sido alcançado.

4.4. *Percorrer a cidade: imagens e processos de recolha*

Paralelamente às situações de entrevista, houve outros momentos de recolha de dados que também se revelaram adequados e boas opções para este contexto de investigação, no qual a cidade aparece como habitat da arte. Assim, para além da recolha audio dos momentos da entrevista, posteriormente transcrita e transformada em dados legíveis, foi igualmente importante a recolha de dados visuais⁵⁷ e a redacção de um caderno de campo⁵⁸, no qual todas as observações relevantes, pensamentos e reflexões que estas me sugerissem, interrogações e possíveis pistas de investigação futura foram registadas.

Este caderno de campo, através das anotações que nele fui registando, acabou por ser muito útil nos momentos de decisão entre direcções que a pesquisa poderia tomar, ou aspectos a abordar em detrimento de outros. O facto de nele se exprimirem questões, dilemas e pensamentos sugeridos pelo olhar sobre o campo em estudo, fez com que não se perdessem as primeiras impressões - nunca virgens, porque o olhar do investigador dificilmente o é, mas espontâneas -, suscitadas pela observação de peças de *street art* (concluídas ou a serem elaboradas), de artistas e dos outros actores, bem como das pessoas que pelas ruas se cruzam e que fabricam o espaço público em articulação com estas expressões artísticas que o pontuam.

Procurei seguir o alerta lançado por Lyn Lofland, remetendo para Choldin, relativamente a uma certa «agorafobia» que nota nos cientistas sociais, que na sua observação parecem recear o espaço como potencial variável:

«Agoraphobia is defined as a fear of open or public spaces and of crowds. To say that sociologists suffer from it is, admittedly, to take some liberties with that definition because what I actually mean to convey here is the sociologists' fear of the idea of space as a potential causal variable.» (Lofland, 1998:180)

Se aqui não houve a intenção explícita de transformar o espaço numa variável causal, há a clara percepção de que as configurações que assume revelam, como vimos em capítulo anterior, relações e dinâmicas de poder, identidade, memória e interacção entre os habitantes e transeuntes da cidade. Assim, foi clara a necessidade de fazer incursões pelas ruas da cidade com o intuito de observar as peças de *street art*, tal como momentos de intervenção, assumido que estava o espaço público como elemento central desta pesquisa.

O acto de caminhar pela cidade enquanto opção metodológica, foi por João Teixeira Lopes salientado como permitindo traçar um retrato de proximidade da cidade, na medida em que permite ao investigador observá-la *de dentro*, através dos seus sentidos:

«O retrato da cidade que pretendemos sugerir tem (...) contornos de grande proximidade: olha-se para o lado, para cima, em frente, na medida dos nossos sentidos e na largueza do gesto. Completa-se o olhar

⁵⁷ Pelo que a presença constante de uma pequena máquina fotográfica, tecnicamente pouco ambiciosa mas competente no registo, se tornou indispensável no bolso da investigadora.

⁵⁸ Marcando outra presença constante no *kit* de trabalho de campo, juntamente com o gravador digital, a máquina fotográfica, o caderno de anotações bibliográficas e o *e-reader* (feliz invenção para leitura portátil de artigos e teses em formato digital).

com os odores que brotam da atmosfera circundante e com a sensibilidade táctil de quem toca, por experiência simultaneamente pessoal e social, as esquinas da cidade.» (Lopes, 2008, 72)

Este é o cerne da *metodologia do andante* (Lopes, 2008 e 2013), para a qual o acto de andar pelas ruas da cidade convoca o pensamento reflexivo, cria «poéticas práticas do espaço» e corresponde a uma aprendizagem intensa relativamente à interacção no espaço público urbano – simultaneamente, aquele que observa integra comunidades efémeras, no encontro com os outros (op.cit.). É, assim, de realçar o enorme potencial de compreensão e interpretação obtido através da observação estimulada pela incursão do investigador pelo espaço urbano, no sentido em que lhe permite desencadear um processo analítico de elaboração de relações entre as variadas facetas do objecto que se dão ao olhar deste *sujeito andante e falante*. Remetendo ao texto de João Teixeira Lopes:

«Ora, caminhando, eis a proposta, prática e analítica, as identificações vão sendo forjadas de forma dinâmica, dialógica e multifacetada, em permanente relação e aprendizagem pela experiência – neste caso, a experiência de andar na e pela cidade, de conceber o *sujeito andante* como *sujeito falante*, que inscreve os seus passos na ordem da discussão, uma outra forma, afinal, de fazer lugar, ocupando os espaços vazios da cidadania.» (Lopes, 2008:79)⁵⁹

Por esta via, para apreender a especificidade visual deste contexto, a *street art* de Lisboa, foram necessárias várias incursões pelas ruas da cidade, na medida em que desvendam aspectos desta cidade, que se mostra assim ao olhar do investigador segundo a perspectiva que aborda, num processo visualmente elucidativo. A questão do percurso, elucidada no referido texto de João Teixeira Lopes (2008), é também abordada por diversos autores, concretamente para o contexto de Lisboa. É o caso de António Firmino da Costa que, ao investigar o tecido específico do bairro de Alfama, revelador de dinâmicas sociais, refere também a sua visibilidade do exterior, nomeadamente concretizada através de visitas escolares, festivas ou turísticas, sendo estas últimas, quando organizadas por operadores turísticos, caracteristicamente orientadas sobre um percurso ‘histórico’ que se inicia nos miradouros das Portas do Sol ou de Santa Luzia, pelo bairro adentro até ao Largo do Chafariz de Dentro (Costa, 1999:52). Ou, num registo mais urbanístico, João Pedro Silva Nunes, na sua abordagem ao bairro Olivais Sul, nomeadamente na forma como o percurso que fez no autocarro 21 lhe permitiu a visualização de vários momentos da construção e planeamento da cidade de Lisboa, que se sobrepõem (Nunes, 2003:104). Ou ainda José Machado Pais, e as reflexões que a observação dos outdoors, em artérias de tráfego automóvel paralisado, lhe sugerem (Pais, 2009).

Para esta investigação, a elaboração de percursos pela cidade foi uma *opção necessária*. Andar a pé, para observar peças de cuja existência já estava informada - por ter visto imagens na internet ou em revistas e jornais, nalguns casos – ou para «descobrir» intervenções de cuja existência desconhecia, foi central num trabalho de pesquisa que se situa no seio desta problemática. Não houve uma intenção de

⁵⁹ Itálicos do autor.

seguir uma lógica de aleatoriedade, mas de tentar, ainda que não exaustivamente, cobrir várias zonas da cidade de Lisboa, seja por via da informação recolhida previamente, seja por exploração.

Destas incursões resultaram centenas de fotografias que, se não documentam exaustiva e extensivamente a realidade da produção de *street art* em Lisboa, traçam um retrato da sua diversidade expressiva e de uso, constituindo boa parte do corpo de dados visuais em que esta investigação também se apoia.

Ver fazer

Em articulação com o trabalho de recolha e análise de relatos de entrevista, e com a metodologia andante, interessava *ver fazer*. Assim, destacam-se os vários momentos em que pude assistir à elaboração de pinturas, nomeadamente em contextos programados, legais. Estes momentos deram-se ou por mero acaso, em duas situações em que passava em determinados locais e reparei que estavam a acontecer intervenções, ou porque estavam agendadas e, previamente informada⁶⁰, fui assistir; ou ainda porque me foi indicado por artistas entrevistados de que iriam intervir, para eu poder assistir. Estes momentos foram naturalmente plenos de informações sobre a forma de trabalhar no espaço público, o uso específico das técnicas (nos casos presenciados, *spray*), a forma de transpor um desenho feito em papel para uma parede, e também, igualmente interessante, as interações e *sociabilidades momentâneas* que se formam entre os transeuntes e observadores, motivadas pela situação concreta da intervenção. Aqui noto o quão importante é o espaço imediatamente circundante ao da intervenção, que pode ser transformado temporariamente (através da colocação de grades ou fitas que delimitam o «espaço da intervenção» do «espaço da observação»), e que desta forma contribuem para criar situações de público que observa o que é, essencialmente, uma performance – independentemente de o artista ter ou não esse intuito.

Igualmente surpreendente e rica foi a constatação de que estes momentos por vezes atraem alguma atenção mediática, notando-se a presença de fotógrafos⁶¹ e também de entrevistadores para revistas. Num momento em particular, senti a investigadora que integrava então uma pequena multidão de observadores de um momento de criação de *street art*, ainda que os olhares fossem diferentemente guiados - o que evidentemente sugere reflexões sobre a multidimensionalidade de um objecto que tanto assume formas de intervenção expressivas e artísticas de carácter anónimo e espontâneo, como de carácter performativo, totalmente exposto ao olhar de quem passa e ao registo mediático.

⁶⁰ É de salientar a importância que as redes sociais e a internet têm na obtenção deste tipo de informação, nomeadamente através de *newsletters* e páginas de *facebook* dedicadas à programação de *street art* – as dos próprios programadores e as das entidades e associações a elas ligadas. Não teria de todo sido possível apreender a quantidade de eventos e intervenções de *street art* que acontecem pela cidade de Lisboa se não fosse a atenção que foi direccionada à actividade dessas entidades através das redes sociais.

⁶¹ Com equipamento cuja dimensão e complexidade apontam para alguma profissionalização, ou intenção nesse sentido.

É no entanto irresistível convocar a noção de Goffman de *encontro*, particularmente do «encontro focado» (*focus gathering*), no qual os participantes estão organizados de forma a manterem entre si um enfoque partilhado da sua atenção (Goffman, 2011). Este aspecto foi explorado por João Pedro Silva Nunes no âmbito das dinâmicas de sociabilidade e de interacção que se criam em torno de um grupo de jogadores de cartas em espaço público urbano, e que envolvem os que assistem, os que passam e os que simultaneamente usufruem de outra forma desse espaço público:

«Entre les joueurs et l'assistance, les commerçants et les passants, s'établissent des échanges et des usages quotidiens de la rue qui transforment l'espace et le sens qui lui est conféré.» (Nunes, 2012:161)

É central a noção de que estes momentos de atenção focada numa actividade que se desenrola no espaço público contribuem para o transformar, sendo também convocada no contexto desta pesquisa, relativamente às intervenções de *street art* que, por se desenrolarem em contextos legitimados – e portanto legais – permitem um público e consequentes situações de interacção e sociabilidades. Estes momentos deram assim origem a todo um conjunto de reflexões e direcções de pesquisa interessantes, que serão abordadas no capítulo 7.

4.5. Materiais complementares

Como referido, um dos aspectos que se revelou essencial no desenrolar desta pesquisa foi a atenção não só às páginas de internet relacionadas com os artistas, mas também às entidades que organizam iniciativas de *street art* pela cidade de Lisboa. Esta atenção permitiu estar a par de uma quantidade considerável de eventos e iniciativas, inaugurações de exposições ou novas intervenções nas paredes da cidade. A intensa actividade em torno da *street art* em Lisboa revela que este é um campo particularmente dinâmico na época da pesquisa, demonstrando o intenso labor em redor deste tipo de actividades.

No que diz respeito concretamente aos *websites*, num primeiro momento de familiarização com a *street art* e com os artistas internacionais que a fazem, foi particularmente rica a consulta de sites que mostram o que se faz de *street art* a nível mundial, e quem a faz, nomeadamente: Unurth, Wooster Collective, Street art News, Global Street art e Fat Cap, entre outros⁶². Paralelamente, também a consulta de revistas que se debruçam especificamente sobre o tema foi fundamental. Em particular: Juxtapoz (não aborda exclusivamente a *street art*, tendo artigos sobre outros temas, como música, arte num sentido mais geral, cinema, etc.), LSD – London Street art Design, Graffiti art Magazine, VNA – Very Nearly Almost e TASJ – The Art Street Journal, estando as duas primeiras disponíveis em versão

⁶² Unurth: www.unurth.com; Wooster Collective: www.woostercollective.com; Street art News: www.streetartnews.net; Global Street art : <http://globalstreetart.com>; Fat Cap: www.fatcap.com.

online e as três últimas em versão papel⁶³. Igualmente foram recolhidas de 2010 a 2013 diversas notícias sobre *street art* a um nível internacional, de imprensa estrangeira (particularmente online e sobretudo em língua inglesa). Estas revolvem em torno de temáticas como «Rankings de cidades para se ver *street art*» (com 13 artigos), «Banksy» (13 artigos), «Artistas e intervenções pelo mundo» (14 artigos) e «Arte no espaço público» (16 artigos).

Neste sentido, são de realçar os que se debruçam sobre o tema ‘rankings de cidades para ver *street art*’, aspecto que será desconstruído em capítulo próprio, sobre como à *street art* pode ser associado um papel em construções mediáticas no âmbito do *marketing* das cidades.

Também é de realçar o apanhado de notícias sobre Banksy, no sentido em que contribui para ilustrar de que forma uma certa habilidade mediática ajudou a elaborar a carreira de um artista em particular, também abordada em capítulo seguinte deste trabalho.

Quanto à recolha de referências a partir de fontes portuguesas, em primeiro lugar, e no momento de uma primeira familiarização com a realidade da produção e da prática de *street art* em Portugal, foi importante a exploração de alguns *websites*, nomeadamente: *Book a Street artist*⁶⁴ (site que agrega informação sobre vários artistas, estabelecendo pontes entre eles e oportunidades de trabalho comercial – aspecto explorado no capítulo «*Street Art, Mercado e Mundos da Arte*»), o *Street Art Project* do Google⁶⁵, inicialmente visitado com o objectivo de aceder a panorâmicas de *street art* de outras cidades pelo mundo, tendo entretanto passado a incluir vários projectos na cidade de Lisboa desde 2014. Paralelamente, foi necessária e fundamental a consulta dos *websites* dedicados aos diversos projectos e entidades organizadoras de *street art* em Portugal, nomeadamente: Galeria de Arte Urbana⁶⁶, Wool on Tour e Lata 65⁶⁷, Associação Portuguesa de Arte Urbana⁶⁸, Projecto CRONO⁶⁹, Ébano Collective⁷⁰, GRRAU (Grafismo, Reabilitação e Renovação pela Arte Urbana)⁷¹ e Galeria Underdogs⁷². Sobre todas estas entidades nos debruçaremos em capítulos próprios.

Igualmente importantes, também para a exploração dos primeiros contactos com artistas, foram as suas páginas pessoais, onde partilham o seu trabalho e eventualmente pequenas biografias. Estas incluem *websites* de domínio próprio e também páginas de *tumblr*, *flickr*, *vimeo*, *youtube*, *facebook*, *blogspot*, *twitter*, *behance*, entre outras⁷³.

⁶³ Juxtapoz: www.juxtapoz.com; London Street art Design – LSD Magazine: <http://londonstreetartdesign.co.uk>.

⁶⁴ Book a Street artist: <http://bookastreetartist.com/>

⁶⁵ Street Art Project, Google: <https://streetart.withgoogle.com/en/#home>

⁶⁶ Galeria de Arte Urbana (GAU): <https://www.facebook.com/galeriadearteurbana>

⁶⁷ Ambos com base em Lisboa e referenciados no *website* do projecto Wool que, sendo sediado na Covilhã, sai do contexto desta pesquisa: <http://www.woolfest.org/>

⁶⁸ Associação Portuguesa de Arte Urbana (APAURB):

<https://www.facebook.com/pages/APAURB/118261905010840>

⁶⁹ Através da página do Cargo Collective: <http://cargocollective.com/CRONO>

⁷⁰ Ébano Collective: <http://www.ebanocollective.org/>

⁷¹ GRRAU: <http://grrau.blogspot.pt/>

⁷² Underdogs: <http://www.under-dogs.net/>

⁷³ Listam-se as referentes aos artistas entrevistados em secção específica na bibliografia.

A este conjunto de referências acresce outro tipo de *websites* consultados, com o intuito tanto de familiarização com o objecto em momentos iniciais de pesquisa (nomeadamente blogues dedicados ao *graffiti* e *street art* em Lisboa, feitos sobretudo por fãs), como de procura de referências específicas (como *websites* de empresas ligadas ao turismo de *street art*, lojas de venda de material, etc.)⁷⁴.

Finalmente, importa ainda referir a atenção conferida à imprensa nacional no que se refere a notícias sobre a *street art*, quer online quer em papel. Foi uma forma prática não só de tomar consciência do impacto deste tema nos media, como das diversas iniciativas e polémicas que suscita. Em seguida, lista-se no Quadro 1 o número de referências que, não exaustivamente – porque, sublinho, não era esse o objectivo do trabalho, apenas facilitar a recolha de dados-, foram recolhidas entre Janeiro de 2010 e Julho de 2014, a partir de publicações quer online quer impressas.

	<i>Internet</i>	<i>Imprensa em papel</i>
Lisboa vista 'de fora'	11	0
Eventos e intervenções em Lisboa	48	46
Eventos em Portugal, fora da Grande Lisboa	10	4
Artistas - entrevistas e artigos	10	9
Aspectos legais - notícias e artigos de opinião	7	2
<i>Street art</i> e publicidade	9	5
Intervenções de artistas portugueses no estrangeiro	7	1
Arte no espaço público	0	6

Quadro 1 – Número de notícias recolhidas de fontes portuguesas (internet e imprensa em papel), por temática.

Uma breve observação deste quadro permite desde já notar a recorrência das referências que dizem respeito a iniciativas de *street art* em Lisboa, eventos e iniciativas, ilustrando a profunda actividade que é vivida neste âmbito. Por outro lado, é também claro que o tema é multidimensional, notando-se as fissuras e categorizações que atravessam o mundo da *street art* e a arte pública.

A familiarização com a *street art* implicou o acesso a um património de produção que extravasa o registo escrito. Assim, outra forma complementar de obter informações sobre as práticas do *graffiti* e *street art* e a sua história foi o visionamento de filmes, sobretudo documentários. Destes, é de destacar o português *Referência, volume1*,⁷⁵ e os internacionais *Bomb it*, *Exit through the gift shop*, *Infamy*, *Piece by Piece* e o clássico *Style Wars*⁷⁶. A estes juntam-se alguns filmes de ficção que, pelo contexto em que foram elaborados e pela participação de figuras com um papel real no *graffiti* de Nova Iorque,

⁷⁴ Remetem-se essas referências para secção própria na bibliografia.

⁷⁵ Hazardo & Rasputini, *Lx Vision City Tour in Colour*, 2003.

⁷⁶ *Bomb it*, Jon Reiss, Antidote Films, 2007; *Exit through the gift shop*, Banksy, Paranoid Pictures, 2010; *Infamy*, Doug Pray, 1171 Production Group, 2005; *Piece by Piece*, Nic Hill, Underdog Pictures, 2005; *Style Wars*, Tony Silver, Public Art Films, 1983.

são de destacar. Nomeadamente, *Downtown 81*, com Basquiat, e *Wild Style*, com Lee Quiñones⁷⁷. A estas referências somam-se ainda o visionamento de diversos filmes de ficção sobre *graffiti* e *street art*, os quais, sem constituírem documentos de análise, puderam de alguma forma ajudar na imersão no objecto de trabalho desta pesquisa⁷⁸.

A presença no campo foi complementada com várias ocasiões expositivas, nomeadamente exposições de artistas de *street art* em contexto de galeria e museu, para além de galerias e exposições ao ar livre, em contexto de rua. Essas ocasiões foram diversas e encontram-se devidamente elencadas em secção própria da bibliografia, sendo convocadas ao longo do texto quando oportuno.

Finalmente, é de acrescentar o papel que, durante a elaboração de uma pesquisa extensa, tem a reflexividade e a discussão sobre a *street art*, pelo que foi valiosa a participação em conferências, quer na qualidade de oradora quer de espectadora e em contextos nacionais e internacionais⁷⁹, pela partilha de ideias que fomenta, a oportunidade de conhecer outros autores e trabalhos nesta área ou em temas próximos, ou ainda a possibilidade de apreender ou simplesmente tomar conhecimento de aspectos da realidade em estudo que poderiam não estar previamente presentes na percepção da investigadora. Ilustrando a densa actividade que em torno da *street art* em Lisboa tem tido lugar, é de destacar a organização⁸⁰ nesta cidade da primeira conferência internacional especificamente dedicada à abordagem académica do tema da *street art*, e na qual pude participar com a apresentação do presente trabalho, à altura ainda em progresso.

⁷⁷ *Downtown 81*, Edo Bretoglio, New York Beat Films, 1981; *Wild Style*, Charlie Ahearn, Wild Style, 1983.

⁷⁸ Por exemplo: *Bomb the System*, Adam Bhala Lough, Bomb the System, 2002; *Quality of Life*, Benjamin Morgan, Quality of Life Film LLC, 2004; *The Wackness*, Jonathan Levine, Occupant Entertainment, 2008; *Wholetrain*, Florian Gaag, Aerodynamic Films, 2006.

⁷⁹ Referenciam-se estas participações em secção própria.

⁸⁰ Por Pedro Soares Neves e Daniela Simões, na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa: *Lisbon Street art and Urban Creativity*, Lisboa, 3 a 5 de Julho de 2014.

∴

Conclusão: para a construção de um objecto

Como forma de concluir este capítulo, podemos afirmar que aqui, como em qualquer investigação sociológica, pressupõe-se o «comando conceptual e problematizador da teoria, e o objectivo de conduzir em permanência, como um dos seus principais resultados, ao questionamento, reelaboração ou produção de teoria.» (Costa, 1999:7). Deste modo, o papel da socióloga no momento de levar a sua pesquisa para o terreno é o de observar as circunstâncias, pessoas, lugares e símbolos que contextualizam e interagem com o objecto de pesquisa (Costa, 2001). Porém, e como alerta José Guilherme Cantor Magnani referindo-se à etnografia, nesta observação não se pretende o acumular de detalhes, mas conseguir extrair dos dados informações relevantes:

«Não é a obsessão pelo acúmulo de detalhes que caracteriza a etnografia, mas a atenção que se lhes dá: em algum momento os fragmentos podem arranjar-se num todo que oferece a pista para um novo entendimento (...)» (Magnani, 2007:74)

Os processos de familiaridade e estranhamento relativamente ao objecto em estudo, na esteira do trabalho de Gilberto Velho (1987 e 2003) foram constantes durante o trabalho de pesquisa, implicando um constante questionamento das próprias percepções da investigadora sobre um tema que, à medida que se ia tornando mais «familiar», se complexificava, implicando um constante movimento de ruptura com essas percepções de familiaridade com vista ao aprofundamento da construção do objecto. A *street art* envolve um conjunto de circuitos, tendo-se procurado aqui abordar os seus diferentes protagonistas, que, na sua diversidade de perfis, constituem elementos-chave na produção e prática de *street art* em Lisboa. Assim, na elaboração desta investigação, não houve a opção específica de privilegiar um ponto de vista – dos artistas, dos produtores ou das instituições – sobre os outros, optando-se ao invés por traçar um mapa ou uma topografia não só das percepções e representações de cada um mas também das interações entre os diferentes actores ou conjuntos de actores envolvidos, com vista a, partindo da complexidade dessas inter-relações, ilustrar o processo de construção de espaço público através da produção de *street art*, no contexto de Lisboa, chegando a uma topologia.

Em seguida, abordo uma expressão de arte no espaço público através do ponto de vista da cidade, por intermédio desses diferentes actores, mas também da própria arte que é criada no seu espaço público, que ilustra apropriações, usos do espaço, processos de transgressão e de legitimação e dinâmicas de identidade e memória. A arte na cidade só cria lugar quando está presente num espaço público; por outro lado e relembrando as palavras de Ricardo Campos, «o espaço de transgressão é, também um espaço de ordem e integração» (Campos, 2009:147), pelo que a transgressão no espaço público também é o que lhe confere esse carácter público, contribuindo, igualmente, para o reforço dos limites do que é legítimo ou não – e também nesse sentido a *street art* é expressiva.

É para os contextos do *fazer*, da produção e das práticas na relação que estabelecem com a cidade, que este trabalho se dirige, no capítulo seguinte.

PARTE II:
Contextos e Práticas

5. Contextos de Produção

Neste capítulo debruçamo-nos sobre as formas de produção de *street art* em contextos legitimados – portanto, legais. As práticas de carácter mais individual e espontâneo serão apreendidas e interpretadas no capítulo seguinte, dedicado aos perfis dos próprios criadores.

Os diferentes contextos de produção da *street art* em Lisboa mostram que este mundo social se estrutura segundo diferentes lógicas de produção, com a respectiva diferenciação semântica: «projectos», «eventos», «festivais», «galerias», «workshops», ou ainda o menos específico «iniciativa». Indica Alain Bourdin que, precisamente, o aparecimento de vários agrupamentos de actores com interesse numa área específica é um momento típico do início de um sistema de acção que procura estabilidade. Pois,

«Lorsque le substrat – la société locale – perd sa stabilité, les systèmes d'action ne peuvent plus fonctionner de la même façon et l'on voit apparaître les coalitions, en particulier des coalitions de projets, typiques des nouveaux modèles d'organisation de l'action qui s'imposent aujourd'hui. La coalition est une manière de faire fonctionner des systèmes d'acteurs instables, tout comme le renforcement des fonctions de médiation, également très typique des évolutions actuelles.» (Bourdin, 2005:185)

A estas lógicas de acção, como se verá, estão subjacentes diferentes objectivos, como a divulgação, a promoção, a vendabilidade, a partilha, e também a intenção consciente de, por um lado, dar a conhecer aspectos da história da cidade, e, por outro, de promover determinados usos do seu espaço. A cada lógica de produção correspondem metodologias implícitas que interessa analisar. O ponto de partida é o de que a diferentes formas de produção de *street art* subjazem modos específicos de construção de espaço público – ou intenções nesse sentido – pelos diferentes actores ou grupos de actores envolvidos neste tipo de actividades. Por vezes, o contraste entre diferentes formas de conceber o espaço público origina situações de conflito – o mundo da *street art* não é excepção -, que ilustram precisamente a complexidade das dinâmicas urbanas.

Neste sentido, é pertinente a distinção entre os significados de uma prática legal e ilegal que Ricardo Campos, referindo-se ao *graffiti*, estabelece:

«A ilegalidade torna-se então, sinónimo de transgressão e subversão, enquanto a legalidade se converte, cada vez mais, em gesto artístico.» (Campos, 2010:121)

Para o nosso contexto de investigação, a *street art*, a tensão entre estes dois pólos foi constatada no discurso de vários artistas, como adiante se verá em detalhe. Porém, é de ressaltar que, por enquanto, a questão não aparece com contornos tão claros como no caso da prática de *graffiti*. Na *street art*, cujas práticas se observaram em Lisboa, a questão do que é legítimo - mas também do que é desejável, estratégico ou genuíno - é tão fluida quanto são diferentes os discursos dos diferentes artistas, reflectindo o seu posicionamento específico e a sua estratégia pessoal. Tais estratégias situam-se face às iniciativas institucionais, em relação às suas percepções do que é a sua actividade de *street art* e da forma como a situam – ou não - em relação à construção de um percurso artístico pessoal.

Em «Da rua para o mundo: Configurações do *graffiti* e do *parkour* e campos de possibilidades urbanas», Lúcia Ferro (2011) abordou a possibilidade de os contextos de produção de expressões artísticas e expressivas no espaço público se situarem em cenários institucionais, no que designou por *práticas institucionalizadas*. Estas práticas, no âmbito do seu estudo sobre o *graffiti* e o *parkour*, terão para a abordagem sociológica da *street art* igual relevância e significado. Essas práticas passam por «agências de consagração», que medeiam o «processo do seu reconhecimento institucional como prática cultural e artística» (Ferro, 2011:36). Traçar os contornos dessas agências de consagração – porque se assume, da observação que se analisa e interpreta nas secções seguintes, que se trata de várias – não se revelou uma tarefa simples, dada a multiplicidade de actores e de grupos, correspondendo a cada um uma forma muito particular de idealizar o que é o espaço público, o que é a *street art*, e qual a relação que se pode gerar entre ambos e as populações urbanas.

Ainda relativamente às iniciativas institucionais que enquadram as práticas institucionalizadas, Ricardo Campos, debruçando-se sobre o *graffiti*, associa-as a «estratégias de domesticação» (Campos, 2010:140), por pretenderem estabelecer um contraponto à prática de *tagging* com consequências visuais problemáticas para os espaços públicos. Esta leitura é adequada e esclarecedora no âmbito da análise aos primeiros passos de uma Galeria de Arte Urbana que nasceu com o objectivo de concentrar práticas livres nos *placards* de mdf em vez de nas paredes do Bairro Alto, solução artificial, que poderá ser interpretada como consistindo numa proposta de simulação das práticas de *graffiti* e *street art* (veja-se a Figura 5.1, que ilustra o processo de preparação da superfície dos referidos placards, com vista a novas intervenções).



Figura 5.1 – Funcionário pinta de branco um dos painéis da GAU da Calçada da Glória, preparando-o para a próxima mostra. Foto de Ágata Sequeira.

Porém, a emergência e institucionalização da GAU, bem como de todas as outras entidades que promovem e produzem *street art* fez com que este contexto de produção se alargasse de tal maneira que já não nos encontramos perante simples «estratégias de domesticação», mas de *estratégias de produção e construção do espaço público* propriamente dito, para as quais a *street art* não só se reveste de potencialidades como, inevitavelmente, revela tensões de poder. Como bem salientou Sharon Zukin, esta criação de contextos de produção decorre de transformações mais amplas na cidade e na economia urbana:

«Artists also represent the claims of a service economy to cultural hegemony. Their visibility in forms of the built environment, in public art, art galleries, museums and studios, emphasizes the moral distance from old, dirty uses of space in a manufacturing economy. (...) The display of art, for public improvement or private gain, represents an abstraction of economic and social power.» (Zukin, 1996:82)

Portanto, aos significados possíveis da *street art* produzida nestes contextos institucionais pode também acrescer o de consistir numa abstracção do poder - nomeadamente da entidade municipal em questão - sendo que a disseminação de imagens mediáticas destas peças⁸¹ e o seu impacto visual evidente parecem contribuir para tal.

Com a conjugação desta diversidade de actores e produtores, a *street art*, mais do que entrar no *campo da simulação de si*, parece pretender assumir um âmbito maior, por vezes um claro papel de *arte pública* – quer nos significados que, como vimos, a expressão tem de produção de espaço público e de envolvimento dos cidadãos com a cidade, quer nos questionamentos que levanta. Entre eles merece destaque a referida «abstracção» do poder económico e social, que assim se transforma na paisagem urbana. Este processo nunca é linear e isento de riscos, nomeadamente por quanto a *street art* poder ser instrumentalizada na questão da renovação e da reabilitação urbanas, mas há exemplos de práticas interessantes, como algumas iniciativas da GAU, o Projecto CRONO e a intervenção do EBANOC collective no bairro da Graça, as iniciativas participativas da APAURB, ou ainda os workshops LATA 65 e as intervenções no Wool on Tour.

Daí que à multiplicidade de actores que promovem eventos de produção de *street art* corresponda necessariamente uma diversidade de visões, por vezes conflituais, que transparecem sobre o espaço público urbano, e sobre os papéis que as instituições assumem, e as estratégias alternativas que por vezes as entidades adoptam, no sentido de levar a cabo um projecto. Ainda, o facto de se viver em Lisboa, entre 2008 e a actualidade, um momento de intensa popularidade da *street art* e da sua produção, pode causar efeitos de competição pelo espaço público lisboeta, que reflectem as diferentes dinâmicas das entidades e actores com interesses na produção, e os respectivos efeitos dessas visões particulares sobre o que o espaço público deveria ser.

⁸¹ Nomeadamente na imprensa de âmbito local (como a revista de tempos livres ‘*Time Out*’ de Lisboa), nacional (na qual a presença de peças de *street art* em Lisboa são igualmente presença assídua – veja-se na bibliografia a extensa recolha de artigos que a referenciam) e municipal (no próprio boletim da GAU).

Ora, num contexto de produção como este, marcado pela proximidade da *street art* a outros universos, a própria designação das práticas acaba por ser problemática, no sentido em que recorre a tantos dos instrumentos e critérios de classificação de outras formas de arte no espaço público. Uma arte pública que manifeste linguagens e referentes estéticos da *street art* e seja criada por artistas que provêm desse meio, mas que tenha intenções que claramente extravasam os seus contextos iniciais de produção, pode ainda chamar-se de *street art*?

De forma discutível e também instrumental, mas não sem algumas reservas, opta-se aqui por responder afirmativamente, privilegiando na designação os referentes estéticos identificáveis e os percursos individuais de quem produz.

Assim, este capítulo organiza o percurso pelas diversas iniciativas que têm vindo a enquadrar uma parte significativa da produção de *street art* em Lisboa nos últimos anos, desde as experiências iniciais, nas quais uma intenção expositiva se pareceu configurar, à integração no âmbito institucional, passando por outras iniciativas em diversos formatos, por entidades e projectos variados que se situam por relação com a *street art* e com a sua emergência enquanto mundo social.

5.1. Experiências iniciais

O Bairro Alto é uma das zonas mais emblemáticas de Lisboa. Zona histórica, parece transformar-se do dia para a noite, transitando de uma zona de pequeno comércio «tradicional» e lojas de moda e design, para uma zona de diversão nocturna, onde os bares e os restaurantes se multiplicam. O contraste entre estas duas *vidas* do Bairro Alto não é isento de conflitos, sendo este aspecto recorrente nos discursos que expressam os aspectos negativos desta dualidade, como a profusão de *tags* que as paredes deste bairro exibem. Percorrendo as ruas do Bairro Alto, não podemos deixar de contemplar as suas paredes, sabendo que estão na origem da sucessão de eventos que precedem a actual conjuntura da *street art* na cidade de Lisboa. Tracemos, portanto, essa história recente.

Quando situámos os eventos que foram significativos para a forma como a *street art* se popularizou em Lisboa⁸², destacámos a *Visual Street Performance*. Esta iniciativa marcou o início de uma forma mais conceptual de pensar o *graffiti* e a *street art*, explorando as suas possibilidades expositivas, numa tentativa de sair dos limites culturais ou mesmo geográficos que apareciam associados às suas práticas, e de, simultaneamente, lhes conferir um tipo de visibilidade distinta, destinada a um tipo de público mais abrangente.

Nota-se aqui um intuito de «explicar», ou de «mostrar» que o *graffiti* não tem de ser conotado somente com *tags* e vandalismo, sendo também uma forma artística urbana bastante *rica* na sua expressividade, que procura então, naquele momento, algum reconhecimento *enquanto tal*, no espaço público. Este tipo de discurso é o que subjaz, por exemplo, à elaboração do documentário *Referência, Volume 1*, que

⁸² Ver capítulo 3.3.: «Expressões artísticas espontâneas: do *graffiti* à *street art* em Lisboa».

expressa ou veicula a ideia de «desmistificar», «explicar» e «mostrar» o *graffiti* à população em geral, para além dos iniciados. Esta necessidade terá provavelmente partido da própria vontade dos *writers* e *street artists*, que pretendiam tornar mais amplo o âmbito da sua acção através de iniciativas legais onde pudessem mostrar as suas capacidades técnicas e artísticas sem os constrangimentos típicos da prática *espontânea* e ilegal. Por outro lado, o intuito de alguns *writers* de direccionar a prática do *graffiti* para propósitos de âmbito social é também evidente a partir das iniciativas VSP. Portanto, a exploração de novas formas de *graffiti* e *street art* deriva também, em certa medida, da vontade de vários *writers* e *street artists* de explorar não só uma dimensão mais estética, técnica e artística do *graffiti*, como as suas potencialidades de intervenção social, nomeadamente a nível da requalificação e reabilitação dos espaços públicos urbanos, ainda que mantenha, paralelamente, a dimensão associada à procura de reconhecimento entre os pares pela visibilidade do nome e ao desafio de intervir em locais «difíceis»⁸³.

Surge assim a VSP, exprimindo a intenção de concretizar a exploração dessas duas dimensões, no seguimento das exposições que a LEG Crew havia organizado no Seixal e em Vila Fraca de Xira (Ferro, 2011). A primeira edição da VSP teve lugar em 2005 no espaço «Interpress», tal como a segunda, em 2006. A edição de 2007 ocorreu no espaço da Fábrica Braço de Prata, antiga fábrica de armamento que agora acolhe actividades de índole cultural e artística. Em 2008 teve lugar a quarta edição da Visual Street Performance, desta vez num espaço cedido pela Câmara Municipal de Lisboa, o edifício «A Capital» no Bairro Alto, que, para além do extinto jornal, havia também sido ocupado pela companhia de teatro Artistas Unidos. Esta cedência de espaço pela CML - em pleno Bairro Alto e em zona de proibição total da prática de *graffiti*, recorde-se - constituiu na verdade o primeiro passo da instituição no sentido de uma posição de abertura em relação às potencialidades do *graffiti* e da *street art*. Confirmação deste movimento foi dada na quinta edição, que teve lugar também em Lisboa mas desta vez na Rua das Gaivotas, inaugurando-se também o projecto no Porto, na Rua da Fábrica Social, onde ocorreu também a sexta edição, em 2010.

Estas iniciativas acolheram não apenas a elaboração de pinturas ao vivo e sua exibição, mas também a intervenção em zonas degradadas quer na Grande Lisboa quer no Grande Porto, e uma exposição de fotos que documentam essas intervenções. A propósito desta última vertente da VSP, Lúcia Ferro, na observação que fez, designa por *papel de mediação*, que os *writers* envolvidos assumem em relação às populações dessas zonas urbanas deprimidas, numa lógica de partilha e comunicação, e com um sentido prático:

«Falo de um papel activo de mediação nos meios urbanos em que os *writers* intervêm. Quero com isto dizer que são os actores que procuram os seus próprios meios de autofinanciamento para tornarem estes projectos possíveis. (...) Percebe-se assim que existem subgrupos de *writers* que vêem no *graffiti* um meio de luta contra a desigualdade social, colocando as ferramentas artísticas ao dispor dos protagonistas urbanos mais desfavorecidos em termos sociais e económicos.» (Ferro, 2011:300)

⁸³ De acesso complicado, exigentes a nível físico.

As VSP tiveram não só um papel de relevo na criação de novas dinâmicas em relação à *street art* e ao *graffiti*, como de gerar interesse pelo potencial destas práticas, por agentes, como a CML, que até então ignoravam essas potencialidades. No relato que Pedro Soares Neves fez, aquando da entrevista concedida à autora, ressalta o aspecto inovador destas iniciativas, bem como o momento em que o próprio nelas começou a participar:

«[Os organizadores] geraram esse evento, o Visual Street Performance, e estavam-no a desenvolver depois com interesses muito divergentes, mesmo dentro do próprio grupo de pessoas que estavam a organizar esse evento, mas a toada conjunta do que acontecia era que se estava a afirmar que existia um evento relacionado com *graffiti* e *street art*, o que na altura era inédito. Nunca tinha acontecido. E anualmente estava a acontecer, estava [já] na terceira edição em 2008, [que] foi no Braço de Prata, e [aí] eu cruzei-me com essas pessoas – algumas novas, completamente, e outras que vinham do passado, portanto que eu já tinha contactado nos anos 90.» (Pedro Soares Neves, Arquitecto; Programação e criação de projectos de arte urbana, mediação; *writer/street artist*, 2013)

Para Pedro Soares Neves, a participação nas VSP é então resultado de um estabelecer de contactos com novos intervenientes, bem como outros com que se havia cruzado aquando da sua própria experiência enquanto *writer*, no universo do *graffiti*.

Essa participação nas VSP, e a constatação da tensão que as paredes do Bairro Alto deixavam transparecer, fez com que Pedro Soares Neves, tendo ainda acumulado experiência de âmbito académico em metodologias de participação no espaço público, procurasse organizar um encontro para, precisamente, se discutir o futuro das paredes do Bairro Alto. Nas suas palavras:

«Isso despoletou uma sequência de acontecimentos – a minha ausência de Lisboa resultou de um percurso académico que não estava nada relacionado com a prática, digamos assim, e vim com uma grande vontade e uma grande necessidade de ir para o campo fazer qualquer coisa, e vim desenvolver um projecto (em Roma estudava Metodologias de Participação no Espaço Público), e comecei a aplicar essas metodologias de participação no espaço público no Bairro Alto. Na altura da pré-limpeza, digamos assim, na altura havia camadas e camadas de 30 anos de *tags* e *street art*, etc., que tornavam aquele espaço muito tenso e contrastante em termos de usos, não é? Como senti que essa tensão existia, para já tentar tabelar um bocado com as pessoas deste grupo da VSP, organizei uma proposta civil de encontro para discutir certos temas relacionados com o futuro das paredes do Bairro Alto.» (Pedro Soares Neves, Arquitecto; Programação e criação de projectos de arte urbana, mediação; *writer/street artist*, 2013)

Este encontro, a que foi dado o nome de «O Futuro das Paredes do Bairro Alto», e cuja organização incluía não só Pedro Soares Neves como Lígia Ferro, teve lugar na Galeria ZDB, entre 4 e 6 de Julho de 2008. Pensado como forma de, através do diálogo e do encontro entre os diversos actores envolvidos, se encontrar soluções para o estado das paredes deste bairro emblemático de Lisboa, cuja intensa profusão de *tags* se relacionaria com o sentimento de desconforto que o espaço parecia assim

transmitir, este encontro contou com a presença de elementos da CML, Junta de Freguesia da Encarnação, Associação de Comerciantes do Bairro Alto, um representante de uma marca de *sprays*, jornalistas, artistas plásticos, arquitectos e *writers*, bem como residentes no bairro (Ferro, 2011:210). A descrição detalhada deste encontro pode ser encontrada no trabalho citado de Lígia Ferro, cabendo aqui sublinhar que foi neste encontro que o representante da CML anunciou a intenção de implementar um plano de limpeza das paredes do Bairro Alto, ignorando a intenção de estabelecer um momento de discussão colectiva inerente a este encontro. Esse plano teria lugar entre esse ano, 2008, e o seguinte, consistindo na aplicação de películas anti-*graffiti* e removendo os que aparecessem, ficando ainda expressa a intenção de fornecer *kits* de pintura e manutenção aos moradores do bairro (Ferro, 2011:212).

Pedro Soares Neves considerou ter sido este um momento importante no início de uma prática de diálogo entre criadores de *graffiti* e *street art* e a instituição camarária, estando este encontro e o apoio que a CML deu – traduzido na cedência do edifício que acolheu a VSP do mesmo ano - na génese da criação da Galeria de Arte Urbana:

«E esse momento foi paradigmático, porque a Câmara foi numa perspectiva de apresentar uma proposta fechada – aquilo era um encontro participado, a ideia era auscultar os cidadãos... - eles levaram muito para trás, as pessoas da Câmara, e levaram sobretudo um recado de inclusão do que foi discutido naquela sessão, de inclusão das vozes dos utilizadores do espaço do Bairro Alto. Nomeadamente das vozes de quem fazia *graffiti*. E isso abriu caminho para a criação da Galeria de Arte Urbana e para um conjunto de acontecimentos que depois se sucederam à abertura da Galeria de Arte Urbana.» (Pedro Soares Neves, Arquitecto; Programação e criação de projectos de arte urbana, mediação; *writer/street artist*, 2013)

Assim, o encontro «O Futuro das Paredes do Bairro Alto» consistiu numa oportunidade de troca de perspectivas entre os diversos participantes, daí resultando que os próprios representantes da CML tivessem constatado a importância da inclusão das vozes dos praticantes no que diz respeito à forma de gerir a profusão de *graffiti* e de *street art* no espaço público urbano. Daqui terão igualmente sido estabelecidos contactos entre os vários interlocutores, o que terá posteriormente facilitado a troca de perspectivas e ideias para o desenhar dos contornos do que viria a ser a Galeria de Arte Urbana.

Vejamos agora como surgiu e se desenvolveu essa estrutura da CML, e quais as iniciativas em que se tem desdobrado, da sua criação até ao momento presente. Ao reconstruirmos a génese da GAU e situarmos a sua esfera de iniciativa, recortaremos uma experiência de inclusão de práticas de *street art* no âmbito institucional, da qual nasceu um conjunto de dinâmicas. Estas remetem não só ao que diz respeito a novas possibilidades que às suas práticas os artistas poderiam associar, como também a todo um conjunto de oportunidades para o campo de actuação de outras entidades interessadas na produção e promoção de *street art* em Lisboa, no que, na verdade, constituiu o início de um período de abertura

a estas práticas, e de atenção institucional ao seu potencial para a construção de uma imagem da cidade.

5.2. A Galeria de Arte Urbana

Na parte superior da Calçada da Glória, acompanhando o trajecto do turístico elevador que, frequentemente coberto de *tags*, sobe dos Restauradores até à Rua de S. Pedro de Alcântara, é visível o conjunto de painéis que aí foram colocados, bem como no Largo do Oliveirinha. Deixando-se fotografar pelos turistas que fazem o trajecto de eléctrico ou que por ele aguardam, estes painéis de mdf exibem intervenções de artistas de *street art* portugueses, que, mediante participação em concurso promovido pela Galeria de Arte Urbana para as Mostras de Arte Urbana que organiza, foram autorizados a criar peças para estas estruturas (Figura 5.2). São assim estas as primeiras estruturas de Lisboa pensadas para intervenções legais de *street art* e *graffiti*. Vejamos como nasceu a ideia da sua colocação, bem como o surgimento da estrutura institucional para a *street art* em Lisboa, a GAU.



Figura 5.2 – Calçada da Glória e painéis da GAU. Foto de Ágata Sequeira.

Como vimos, é no seguimento de iniciativas que pretendem, por um lado, mostrar uma visão do *graffiti* e *street art* que não se prende com o vandalismo, mas inclusive com iniciativas de carácter social - através das *Visual Street Performance* – e, por outro, de incentivo ao diálogo aberto entre os diferentes actores envolvidos - com o encontro *O Futuro das Paredes do Bairro Alto* -, que é criado um gabinete da Câmara Municipal de Lisboa dedicado a estas formas de expressão urbana, a Galeria de Arte Urbana.

Esta estrutura é criada no final de 2008 e, no seu início, a sua intervenção consistia apenas no conjunto de painéis que foram instalados na Calçada da Glória, e pouco depois, também, no Largo da Oliveirinha, como espaço para pinturas livres, sem necessidade de autorização, pretendendo-se que constituísse uma alternativa à prática do *graffiti* e do *tag* no Bairro Alto, tidas como indesejadas, particularmente na sequência dos planos de limpeza das paredes para este bairro de Lisboa. Miguel Carrelo, técnico superior da CML que integra a equipa da GAU, em entrevista à autora, reconstitui a lógica da criação desta Galeria:

«O Bairro Alto... pensou-se que seria importante arranjar um espaço alternativo, que ficasse ali perto e que desse resposta a quem interviesse nas paredes do Bairro Alto. Na sequência dessa operação instalaram-se, primeiro, cinco painéis, na Calçada da Glória, no topo do elevador; painéis tipo *outdoor* onde supostamente as pessoas podiam pintar livremente. O que aconteceu foi que, depois da 1ª fase, a Câmara ficou um pouco sem saber o que fazer aos painéis, como gerir a situação. [Então], foi proposto ao departamento de património cultural, de que a GAU faz parte, que ficasse com essa incumbência. E é, portanto, assim neste contexto que surge a Galeria de Arte Urbana que, originalmente, começou por ser apenas aquele conjunto de cinco painéis, que posteriormente foi alargado para mais painéis do mesmo local.» (Miguel Carrelo, Técnico Superior da CML; Departamento de Património Cultural / Galeria de Arte Urbana, 2013)

A Galeria de Arte Urbana começou por integrar a vereação do urbanismo, tendo posteriormente passado para a vereação da cultura. Pedro Soares Neves teve também um papel de mediação aquando da criação da GAU, e nos primeiros momentos da sua actuação, sendo deste interveniente a projecção dos painéis da Calçada da Glória.

Aquando da sua criação, os intuitos da GAU eram a «preservação do património e de prevenção do vandalismo». Com a sua evolução, esses propósitos alargaram-se para o domínio do espaço público: para o «tornar mais democrático e fomentar um reconhecimento da arte urbana e demarcá-la, junto às populações, do simples acto de vandalismo.»⁸⁴.

A GAU tem vindo a promover diversas iniciativas, quer organizando-as, quer apoiando iniciativas originárias e organizadas por outras entidades. As actividades da galeria começaram pela organização de duas mostras anuais. Estas tiveram lugar nos painéis da Calçada da Glória e Largo da Oliveirinha, que foram objecto da intervenção de diversos *street artists*. A selecção dos artistas a intervir funcionou numa das mostras por convite directo da GAU aos artistas, sendo que na outra mostra deu-se a abertura de um concurso onde qualquer pessoa se poderia candidatar, sendo feita uma selecção dos que poderiam pintar um painel. Passados anos, este formato do concurso livre para os painéis do Largo da Oliveirinha e Calçada da Glória ainda se mantém.

⁸⁴ Palavras de Sílvia Câmara, técnica responsável pela GAU, no contexto da sua comunicação «A GAU como plataforma municipal para a arte urbana», no âmbito da conferência *Do Graffiti: Passado e Presente de uma Expressão de Risco*, a 26 de Setembro de 2013 na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Entretanto, foram criadas outras iniciativas ao abrigo da actuação da GAU. Uma dessas linhas é a campanha «Reciclar o Olhar» (Figuras 5.3 e 5.4), que vai neste momento na sua 8ª edição⁸⁵, e que consiste na pintura de vidrões, à qual qualquer cidadão pode concorrer – excepcionalmente, a 1ª fase do projecto funcionou por convite directo da GAU a artistas de *street art*. Outros projectos em que a GAU participa são no âmbito de parcerias, como o «Rostos do Muro Azul», que consiste na pintura das várias secções do muro do Hospital Júlio de Matos, e que é o resultado de uma parceria com a associação P28⁸⁶/Hospital Júlio de Matos e a GAU; também o Projecto CRONO⁸⁷, imagem emblemática da *street art* na cidade de Lisboa e que em muito contribuiu para a visibilidade das actividades a ela ligadas na cidade, é o fruto de uma parceria entre a GAU e a associação Azáfama Cidadina⁸⁸.



Figuras 5.3 e 5.4 – Intervenções em vidrões, no âmbito da campanha Reciclar o Olhar. Fotos de Ágata Sequeira.

Enquanto organismo da Câmara Municipal de Lisboa, a GAU integra o Departamento de Património Cultural da Câmara. Está, assim, numa posição privilegiada de facilitar os contactos institucionais e processos burocráticos necessários para a obtenção de autorizações para intervenção nas fachadas, e nesse sentido acaba por ser recorrente o contacto dos artistas e promotores com esta entidade para a

⁸⁵ Tendo sido realizada entre os dias 10 e 13 de Julho de 2014.

⁸⁶ A «P28 – Associação para o Desenvolvimento Criativo e Artístico» assume-se como intermediária entre público e artistas, tendo como intuito a procura de espaços para exposições, reuniões e eventos. Veja-se a sua página de Facebook no seguinte endereço: <https://pt-pt.facebook.com/Pvinteito>

⁸⁷ CRONO foi um projecto de «curadoria urbana» que, entre 2010 e 2011, pretendeu construir um roteiro de arte urbana por Lisboa, com intervenções de *street artists* internacionais e nacionais. O *website* do projecto é o seguinte: <http://cargocollective.com/Crono/Manifesto>

⁸⁸ A Azáfama Cidadina - Associação foi criada com o intuito de formalizar e promover o desenvolvimento do Projecto CRONO.

elaboração de peças em grande escala. É o caso da galeria Underdogs, que, nas situações em que pretende organizar pinturas de murais ao ar livre em Lisboa, por parte de artistas de *street art* – nacionais e estrangeiros – entra em contacto com este organismo para obter as devidas autorizações e apoio logístico. Tal foi o que aconteceu, também, aquando da intervenção do duo de artistas ucranianos INTERESNI KAZKI na Praceta Olegário Mariano.

Mas a acção da GAU também abrange parcerias com entidades comerciais, para as quais a *street art* aparece como instrumento de campanhas de *marketing*, tais como: o projecto ‘GO Arte Urbana’, entre a GAU e a Citroën, que incluiu a pintura de carros da marca por *street artists* como Vanessa Teodoro ou Pariz 1; ‘Os Lusíadas’, parceria entre a GAU e a revista Visão, que consistiu na pintura de um muro na Avenida da Índia, alusivo a *Os Lusíadas* e elaborado pelo ARM Collective (Gonçalo Mar e RAM), imagens do qual serviram depois para ilustrar uma edição em dez volumes da obra, lançada pela revista em questão; e ainda uma colaboração entre a GAU e a marca de rum Pampero, da qual nasceram várias intervenções pela cidade, nomeadamente na Avenida Infante D. Henrique, por Vanessa Teodoro, Tamara Alves, Smile e José Carvalho, ou na Praça Duque de Saldanha, por Leonor Moraes e Paulo Arraiano.

Portanto, o âmbito da actuação da GAU é amplo, indo desde a aparentemente simples concessão de autorização para uma intervenção numa fachada, por parte de um *street artist* ou de um colectivo, à própria organização dos concursos. Sobre o seu funcionamento, Miguel Carrelo esclarece a metodologia de acção:

«Portanto, do ponto de vista metodológico, sempre que lançamos um projecto sabemos que vai ter várias fases. Normalmente na primeira fase fazemos curadoria e escolhemos os artistas. Isso assegura-nos alguma qualidade para o arranque do projecto. Depois então nas fases subsequentes nós lançamos concurso. Nos vidrões, [...] é um caso específico porque não impomos nenhuma espécie de critério artístico, digamos assim. Portanto aceitamos qualquer proposta. Nos outros concursos... estou a pensar que lançámos até agora não sei se 2 ou 3, sim, exactamente, o que nós basicamente pedimos é que as pessoas nos enviem – nós queremos o programa – e dizemos às pessoas que nos enviem uma maquete daquilo que pretendem fazer e depois também temos algum cuidado com a análise daquilo que é o currículo da pessoa em termos da intervenção no espaço público para perceber se tem experiência e capacidade para reproduzir a maquete que nos enviou e a transpor na realidade da cidade.» (Miguel Carrelo, Técnico Superior da CML; Departamento de Património Cultural / Galeria de Arte Urbana, 2013)

É no seu discurso notória a atenção que é conferida à qualidade plástica dos trabalhos e aos curricula dos artistas, durante o processo de selecção entre os participantes dos concursos da GAU, assinalando a presença de uma orientação artística para essa selecção, bem como para a certificação de que os artistas seleccionados dispõem das capacidades técnicas para desenvolver os seus projectos à escala a que estes são propostos.

Ainda quanto aos moldes dos concursos, e tendo em conta a observação das diversas iniciativas em que a GAU participa, é de referir que acabam por ser na sua quase totalidade pinturas (em *spray* ou com uso de outras técnicas) em detrimento de outras técnicas expressivas associadas à *street art*, como o *stencil* ou o *poster*. Esta opção pode indiciar um certo conservadorismo formal no que refere às técnicas privilegiadas nos trabalhos feitos em colaboração com a GAU.

No que diz respeito aos critérios segundo os quais a GAU escolhe ou autoriza os locais do espaço público a serem alvo de intervenções de *street art*, para além das placas instaladas na Calçada da Glória/Largo da Oliveirinha, esta opta tendencialmente ou por elementos do mobiliário urbano, como caixas eléctricas ou os já mencionados vidrões, ou, sobretudo, por «estruturas físicas» já degradadas, não com a intenção de «disfarçar» a sua condição e o que representa de potencialmente negativo para a imagem da cidade – refere Miguel Carrelo - mas de encontrar forma de valorizar o espaço em questão, associando-se ao aspecto da efemeridade da *street art* a efemeridade da situação de degradação em particular:

«Temos muito cuidado em relação a esse ponto. (...) Em termos de escolha de locais, o que é que nós procuramos, normalmente? Procuramos que não se confunda a intervenção de arte pública com o disfarçar de situações, por exemplo: no que acontece com edifícios de rua que são situações de alguma degradação urbana. Embora acabemos por, preferencialmente, direccionar os nossos projectos para edifícios devolutos, muros em mau estado... portanto, onde aquilo que são espaços que anteriormente em nada dignificavam a paisagem urbana passem a ter uma componente de valorização... [...] Essa é outra das coisas que também estamos agora a organizar e a estruturar, no ponto de vista conceptual, é o respeito pelos materiais; é completamente diferente pintar em reboco do que pintar em pedra ou em madeira, quer do ponto de vista da manutenção, da facilidade de manutenção e dos custos que lhe estão associados, a observação de respeito por aquilo que é o património. [...] Andamos à volta destes temas... por um lado, não queremos desviar a atenção das pessoas para aquilo que é a degradação do edificado em Lisboa. A ideia não é essa. É apenas aproveitar suportes que sabemos, mais cedo ou mais tarde, acabarão por ser recuperados e, portanto, este carácter efémero da arte pública ou da arte urbana não compromete. Por outro lado também dos objectos, e neste caso estou a pensar no mobiliário urbano de que os vidrões são um bom exemplo, mas não é o único.» (Miguel Carrelo, Técnico Superior da CML; Departamento de Património Cultural / Galeria de Arte Urbana, 2013)

Esse intuito de valorização do espaço a intervir é também expresso no facto de a GAU promover intervenções que «respeitem» as características das superfícies a intervir, sendo a lógica subjacente à sua actuação a de valorizar temporariamente com intervenções de *street art* espaços degradados, até ao momento de uma sua eventual futura recuperação.

O facto de ser tão recente a actuação da entidade municipal no âmbito da *street art* é patente no discurso que acompanha as iniciativas da GAU, em que o aspecto da experimentação que está na base dos projectos que esta entidade apoia e promove – e subsequente condução de uma actuação

institucional com base no sucesso dessas experiências – é central. Esta *reflexividade* institucional (Giddens, 2002) abrange também o aspecto infra-estrutural do espaço público e da gestão do habitat patrimonial da cidade, sendo que no discurso que esta entidade sobre si mesma produz é marcante a referência à ligação entre os projectos de *street art* e a vontade institucional de (re)qualificar os espaços públicos urbanos degradados.

Para além das actividades relacionadas com intervenções artísticas propriamente ditas, a GAU também se tem envolvido em projectos editoriais, nomeadamente com a publicação do livro que comemora os seus 3 anos de actividade (AAVV, 2012) e com o apoio à publicação do livro do antropólogo Ricardo Campos sobre o *graffiti* (Campos, 2010). De mencionar ainda o lançamento periódico da revista da Galeria de Arte Urbana, em versão papel e podendo também ser consultada online⁸⁹. Em suma, as actividades da GAU vão da gestão à criação de instrumentos de representação e de circulação de obras e de projectos, a nível nacional e internacional.

A este trabalho de difusão de arte urbana e de reflexão, acresce um trabalho importante: a inventariação – um traço de especialização na organização cultural e nos seus pressupostos de acumulação e sistematização que o Departamento de Património Cultural da CML tem vindo a fazer. De notar, assim, o trabalho de inventariação das peças de *street art* em Lisboa, levado a cabo por Joana Subtil.

Entre os critérios para escolha dos locais e a realização dos concursos, é notório que está subjacente à actuação da GAU uma visão sobre a *street art*, no papel que pode ter para a cidade de Lisboa. Esta visão contempla a *street art* como um «vector de afirmação da cidade no panorama de competitividade da rede urbana» (Miguel Carrelo, em entrevista, 2013), ideia que aliás é reforçada no momento da entrevista a Miguel Carrelo, pelo interesse que este técnico municipal indica que esta experiência tem suscitado em instituições congéneres de outros países, nomeadamente Equador, Turquia, Itália, Alemanha, entre outros. Porém, acrescenta Miguel Carrelo que a GAU não pretende concentrar toda a *street art* nas zonas centrais da cidade, com maior visibilidade, havendo igualmente a intenção de intervir em zonas mais periféricas: «Implica não fazer isto só no centro, nem só para os turistas. A periferia também tem direito à arte urbana, é uma questão de equidade.» (Miguel Carrelo, em entrevista, 2013).

Quanto às dificuldades que foram sentidas por parte da GAU, na implementação da sua actividade, em particular em momentos iniciais, Miguel Carrelo recorda sobretudo a estranheza inicial que o projecto causou tanto aos artistas como aos próprios funcionários da CML. Essa e outras dificuldades na construção de uma instituição são relatadas da seguinte forma por Miguel Carrelo:

«Tem sido difícil. Sim, mais difícil inicialmente, porque [a GAU] gerou uma série de questões que não existiam anteriormente, pelo menos em Lisboa, quer da parte dos artistas, não é, que estavam habituados

⁸⁹ Seguindo o link <http://issuu.com/galeriadearteurbana>.

a actuar num clima subversivo, digamos assim, e, de repente, são confrontados com uma instituição que quer enquadrar o seu trabalho, fazê-lo de forma institucional, legal e, portanto, isso cria sentimentos ambivalentes na maior parte das pessoas [e] dos artistas. ‘Como é que é agora? Como é que eu me posiciono?’ Reparámos isso... Foi muito notório nas primeiras fases, nomeadamente quando os convidávamos para intervir na Calçada da Glória: ‘Então, mas eu agora estou a colaborar com aqueles que anteriormente eram meus inimigos?’. Portanto, gerou mesmo alguma desconfiança por parte de outros serviços municipais com os quais nós temos necessariamente de nos articular. Estou a pensar nas Limpezas Urbanas, que antes faziam a limpeza de tudo o que era *graffitis* na cidade e, de repente, aparece um serviço ligado à Cultura que promove este tipo de discurso. Portanto, não foi fácil. Eu diria que hoje em dia essa batalha está basicamente ganha. (...) Perfeitamente consolidado. Já somos procurados por outros serviços do município a sugerirem locais para intervirmos, por particulares: ‘Porque não fazer uma coisa no meu edifício?’ ou ‘Também queremos fazer.’, por proposta da população.» (Miguel Carrelo, Técnico Superior da CML; Departamento de Património Cultural / Galeria de Arte Urbana, 2013)

Tudo indica, portanto, que essas dificuldades se encontram superadas, havendo uma aproximação quer de outras entidades locais quer de particulares no sentido de haver outras intervenções de *street art* em contextos que eles próprios sugerem. A iniciativa do muro da Penha de França terá sido resultado de um destes contactos, nomeadamente da Junta de Freguesia da Penha de França à GAU, propondo um concurso para a pintura de um muro na área - concurso esse que acabou por atribuir a Leonor Brilhar a tarefa de intervir naquele espaço, com a pintura de um mural representando a «lenda do lagarto da Penha de França» (intervenção ilustrada na Figura 5.5).

Inevitavelmente, um projecto com um poder de aglutinação de práticas legitimadas no âmbito da *street art* tão significativo como a GAU sugere considerações valorativas por parte dos outros actores envolvidos, tanto artistas como elementos de entidades promotoras e produtoras de projectos de *street art* em Lisboa.



Figura 5.5 – Intervenção de Leonor Brilha, na freguesia lisboeta de Penha de França. Foto de Ágata Sequeira.

No que diz respeito às críticas aos seus modos de actuação, recolhidas no âmbito de diversas entrevistas a outros actores envolvidos na produção de *street art* em Lisboa, inclui-se a questão da relação entre a actuação da GAU e um possível «aproveitamento político» a que essa actividade não fica imune, nomeadamente pela presença do próprio presidente da CML em inaugurações de mostras de arte urbana, por exemplo, e à qual poderia corresponder um afastamento de *writers* e *street artists*, precisamente as pessoas que, desde o início do projecto, a GAU pretendia atrair nas actividades que promove, com o intuito de diminuir práticas tidas por problemáticas, como o *tagging*. Por outro lado, surgiu também no contexto das entrevistas uma crítica à forma como os projectos da GAU não serão precedidos de uma necessária contextualização junto das populações locais, que lhes explique em que é que consistem as intervenções, quem são os artistas, e que permita o estabelecimento de relações entre as populações locais, a *street art* que é feita no âmbito destes projectos, e a própria cidade. Finalmente, um outro conjunto de críticas que surgiram no contexto das entrevistas prende-se com a ideia de, em situações em que o apoio da GAU consiste essencialmente na obtenção mais rápida e eficaz de autorizações para as intervenções, não ficar por vezes claro que essa foi a medida do seu apoio, não penetrando no campo da autoria do projecto, o que poderá ser entendido como uma apropriação indevida num campo em que os actores e as entidades envolvidas são múltiplos.

Não obstante, relativamente às considerações valorativas positivas que são tecidas por diversos entrevistados em relação à actuação da GAU, destaca-se o proporcionar aos artistas intervenções em contextos que lhes conferem uma apreciada visibilidade, bem como, para os que têm um corpo de trabalho sobretudo de galeria e que decidem concorrer às iniciativas da GAU, a possibilidade de

poderem experimentar a prática artística no espaço público, com tudo o que isso implica de satisfação de um desejo de experimentação. Por outro lado, é também reconhecida a capacidade da GAU em agilizar os processos de obtenção de autorizações para intervenções, bem como de, nos concursos, constituir um júri diverso, de várias áreas, e portanto valorizado como idóneo. Foi ainda realçado que a quantidade de *street art* que a GAU incentiva, através dos seus concursos e campanhas, muda para melhor a imagem da cidade, bem como a forma como a população em geral encara as práticas do *graffiti* e da *street art*.

Recorremos ao trabalho de Luiz Menor Ruiz, que apresenta⁹⁰ uma tipologia que construiu sobre as políticas públicas e a sua posição em relação à *street art*. Consistiam estas em: «nenhuma»; «zero tolerância» (dando o exemplo de Estocolmo); «esquizóide» (entre a criminalização e a promoção, exemplificando com Barcelona) e «participatória». Nesta última, ilustra com o caso de Lisboa, e concretamente com a actuação da GAU, na medida em que estabelece processos colaborativos com artistas e outros agentes, procurando canalizar as intervenções artísticas desreguladas para um cenário de práticas legitimadas e em locais autorizados. Designar como *participatória* a actuação da CML através da GAU, no que diz respeito à *street art* que na cidade de Lisboa é exposta e elaborada, parece ser de facto adequado, no sentido em que há efectivamente concursos, e é uma entidade que surge e constrói a sua posição assumindo um papel «facilitador» de projectos de *street art* propostos por outras entidades.

É ainda de referir que a actuação da GAU não é isenta de efeitos, nas consequências que tem para a constituição do sistema da *street art* que é produzida em Lisboa, e em particular para os artistas que a ela se dedicam. Um dos efeitos da criação desta estrutura institucional de apoio à *street art* em Lisboa é a possibilidade de criação de parcerias com outras associações, possibilitando a criação de projectos de *street art* a uma escala, até à data e para este contexto urbano, inédita. Tal é o caso do projecto CRONO, que será de seguida analisado.

⁹⁰ No âmbito da sua comunicação «Street art and urban space – a problem or an opportunity for local governments? Barcelona as a case study.», na conferência *Lisbon Art and Urban Creativity: International Conference*, que teve lugar nos dias 3, 4 e 5 de Julho de 2014, na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

5.3. *Projecto CRONO*

O projecto CRONO é reconhecível não só ao nível do impacto visual que teve para o espaço público da cidade, como pelo impacto mediático, que ainda tem⁹¹. Uma breve pesquisa de imagens no *Google* com as palavras-chave «Lisbon *street art*» permite ter uma *imediata* noção do impacto do projecto CRONO na construção do que, muitas vezes, é o primeiro contacto visual que qualquer pessoa no mundo tem em relação à *street art* que se faz em Lisboa. De facto, através dessa pesquisa, é considerável a quantidade de imagens que surge dos prédios da Avenida Fontes Pereira de Melo intervencionados por um conjunto de artistas internacionalmente reconhecidos. Estas são imagens de uma acção que decorreu em 2010 no âmbito do projecto CRONO, que comportou ainda diversas outras intervenções pela cidade. Pretendendo estas intervenções nos prédios devolutos assinalar situações *expectantes* no espaço público, não podemos evitar questionarmo-nos se a permanência deste conjunto de edifícios em particular, ainda, em 2014, aguardando requalificação, se deve à popularidade mediática das imagens que deles se produziram. Começemos, no entanto, por enquadrar este projecto de *street art*, reflectindo de seguida sobre as suas implicações em relação ao espaço público urbano de Lisboa.

Esta iniciativa partiu de Pedro Soares Neves, Alexandre Farto e Angelo Milano (comissário do FAME festival, de Itália), que para essa iniciativa fundaram a ACA – Azáfama Cidadina Associação. Estabelecendo parceria com a CML através da GAU, diz-nos Miguel Moore acerca do CRONO que este parte de uma perspectiva que concebe

«(...) a cidade como um organismo vivo com a sua própria dinâmica, um espaço que segue o seu próprio processo de criação, crescimento e mutação de forma espontânea e natural, e com o objectivo de estreitar a ligação entre a cidade e artistas urbanos e valorizar o papel de Lisboa dentro do actual panorama internacional de arte pública (...).» (Moore, 2011)⁹²

Consistiu este projecto em quatro momentos, associados às quatro estações do ano, compreendendo o Verão (1º momento) as intervenções de Os Gêmeos (Brasil), Sam3 (Espanha) e Blu (Itália)⁹³; o Outono (2º momento), os trabalhos de Erica Ilcane (Itália), Lucy McLaughlan (Reino Unido) e ARM Collective (Portugal); Inverno (3º momento), com intervenções de Brad Downey (EUA), Momo (EUA) e Vhils (Portugal – Figura 5.6); e a Primavera (4º momento), com a participação de Akay (Suécia) e Boris Hoppek (Alemanha).

⁹¹ Aparecendo frequentemente fotografias das pinturas nos prédios da Avenida Fontes Pereira de Melo como ilustração para a *street art* de Lisboa, quando abordada em notícias superficiais sobre ‘cidades para ver *street art*’.

⁹² O documento *CRONO: Um roteiro de arte urbana em Lisboa – 12 meses, 4 estações, 16 artistas*, com texto de Miguel Moore, também pode ser acedido a partir do link http://issuu.com/unidade/docs/crono_lisboa_2010-2011/

⁹³ Imagens das intervenções estão disponíveis no seguinte link: <https://www.google.com/culturalinstitute/exhibit/crono/OQ5uIQQ4?hl=pt-PT>



Figura 5.6 – Intervenção de Vhils, no âmbito do projecto CRONO. Foto de Ágata Sequeira.

Com estes quatro momentos que o constituíram, o projecto CRONO pretendeu contribuir para o estabelecimento de pontes de diálogo entre os poderes que governam o espaço público, os artistas que nele intervêm e a sua prática artística específica, as pessoas que habitam e usam o espaço urbano e a forma como as suas estruturas são pensadas, vividas, geridas ou abandonadas. Neste sentido, podemos dizer que o conjunto de intervenções que foram realizadas em prédios devolutos foi dos mais expressivos a nível dos efeitos que a *street art* pode estimular, particularmente no que diz respeito aos debates que pode gerar sobre o uso do espaço público, em especial no que se refere às suas *estruturas expectantes* e aos poderes e interesses económicos que são determinantes no traçar do seu destino⁹⁴. Ainda no que diz respeito às intervenções do projecto CRONO que tiveram lugar em prédios devolutos, a monumentalidade que essas intervenções assumiram poderia incorrer no risco de estas serem interpretadas como uma operação cosmética⁹⁵ para o problema dos prédios devolutos em Lisboa

⁹⁴ No capítulo 8.3 «Da *street art* à arte pública? Pistas para uma reflexão» esta questão será abordada em maior profundidade.

⁹⁵ Como, aliás, foram consideradas, nomeadamente no artigo de John Chamberlain, de 4 de Fevereiro de 2011 «Don't let urban art cover up neglect of Lisbon's crumbling heritage» do jornal The Guardian, e no qual se pode ler que : «However attractive to the art buff roaming around Europe, Lisbon highlights a disturbing practice of trying to disguise urban eyesores with alternative art – a pervasive form of official neglect.».

e para todas as questões políticas e económicas que ditam essa extensa realidade de prédios abandonados, fechados e aparentemente sem outro destino que não o ocuparem o espaço urbano e fabricarem um espaço público *em limbo*, não tendo qualquer uso, particularmente numa cidade com um problema de habitação.

Porém, e como explicou Pedro Soares Neves na qualidade de organizador do projecto, a questão, no equacionar das intervenções para esses prédios, não se colocou tanto em relação ao problema da habitação, mas ao da permanência dessas estruturas físicas, por vezes em lugares centrais, desqualificadas e deprimidas no espaço público, tendo as intervenções artísticas o objectivo de sensibilizar para essa questão sinalizando-a, e jogando inteligentemente com o que sempre apareceu como um cenário no qual a *street art* e o *graffiti* surgem como tendo uma especial atracção: a ruína, a construção degradada, algo que remete para o problema da *street art* face à efemeridade e à impermanência no edificado das grandes cidades. Nas suas palavras, o problema assume contornos de reflexão filosófica e estética sobre a cidade:

«[A intervenção] tem a ver com a problemática da decadência e com o esteticamente deprimido. E com a mais-valia que pode ser a vontade de cada um e a iniciativa altruísta de cada um em ajudar que todos estejamos num ambiente mais qualificado esteticamente. E era um bocado isto que estava subjacente, para além daquelas questões que eu já referi, ligadas à sustentabilidade, [à] inclusão dos projectos [etc.] mas isso já é uma sensibilização ao nível dos arquitectos. Depois tem uma sensibilização mais ao nível da população em geral. Ou seja, [a intervenção] não tinha a ver com os edifícios devolutos mas tinha a ver com as partes esteticamente deprimidas da cidade. Que depois [...] às tantas gerou-se uma certa confusão que foi – e era o risco, nós sabíamos que corríamos esse risco – de sermos acusados de estar a ‘mascarar’, ou a fazer uma maquilhagem, de um problema que tem que estar visível e que não tem que ter maquilhagem nenhuma, que tem que se resolver de fundo. E nesse sentido o projecto, na realidade, foi estruturado quando as intervenções eram feitas em edifícios devolutos [...] a ser alvo de reabilitação ao mais breve trecho. Ou seja, a ideia era que, de alguma forma, a intervenção sinalizasse a alteração que iria ocorrer.» (Pedro Soares Neves, Arquitecto; Programação e criação de projectos de arte urbana, mediação; *writer/street artist*, 2013)

Assim, e respondendo às críticas que consideraram que esta seria uma forma de «disfarçar» o problema dos prédios devolutos em Lisboa, Pedro Soares Neves indica que o que se pretendeu com as intervenções do projecto CRONO nos prédios devolutos era tão-simplesmente a sinalização desse problema, através da pintura das suas fachadas por artistas de *street art*. Deste modo a necessidade de recuperação - ou demolição e nova construção - destes edifícios tornar-se-ia ainda mais evidente com esta sinalização visual.

As iniciativas do projecto CRONO inscrevem-se com nitidez no que Patricia Philips salientou relativamente à importância do seu carácter temporário:

«(...) the temporary is important because it represents a provocative opportunity to be maverick, or to be focused, or to be urgent about immediate issues in ways that can endure and resonate.» (Phillips, 1998:98)

É precisamente este aspecto de *urgência* que parece ressaltar destas intervenções, relativamente à situação dos edifícios onde foram feitas. No projecto CRONO, o carácter efémero das intervenções pretendia assinalar a desejável efemeridade da situação dos prédios devolutos. E na verdade foi o que aconteceu, com a demolição (e consequente renovação do espaço) de alguns dos prédios intervencionados – nomeadamente na Avenida Almirante Reis e na Avenida da Liberdade -, sendo que noutros isso não se verificou – como é o caso dos edifícios da Av. Fontes Pereira de Melo, que ainda *continuam lá*, devolutos, pintados por Os Gêmeos, Lucy McLauchlan, Erica Kane, Blu e Sam3, mas já grafitados por cima, com a Figura 5.7, a título ilustrativo, nos mostra.



Figura 5.7 – Intervenção em prédio, no âmbito do projecto CRONO, por Os Gêmeos. Foto de Ágata Sequeira.

Numa leitura mais especializada das intervenções, podemos considerar, como Phillips, que a arte pública contemporânea é sobretudo uma arte que *ocupa*, ao invés de procurar consensos ou estímulos:

«(...) public art doesn't generally please or placate, or provide any insistent stimulation; instead, public art today, for the most part, occupies.» (Phillips, 1998:96)

Desta forma ressalta que nestas intervenções do projecto CRONO parece haver uma evidente *ocupação* dos prédios devolutos - não sendo esta uma ocupação do seu espaço físico e interior, antes uma *ocupação visual* das suas fachadas, de uma forma que os torna visualmente incontornáveis para

os habitantes da cidade e fabricando uma paisagem. Desta forma também incontornável é o surgimento do debate não somente sobre o significado das intervenções, mas sobre o próprio estado destes prédios – e de muitos outros na mesma situação em Lisboa – e sobre os poderes económicos e políticos que estão na base da existência e permanência deste tipo de situações.

Estamos, assim, perante um exemplo da forma como à arte pública, e à *street art* em particular, se pode associar o estímulo a todo um conjunto de questões pertinentes sobre a forma como são geridos os espaços públicos das cidades, bem como que alternativas podem ser propostas às situações em que as suas estruturas parecem existir num *limbo entre usos*.

Vejamos agora de seguida que outros contextos de produção de *street art* têm vindo a ser desenvolvidos em Lisboa, e que questionamentos e propostas lhes estão subjacentes.

5.4. *Galeria Underdogs*

Instalada num antigo armazém na zona do Poço do Bispo, a galeria Underdogs fica longe da centralidade preferida por outras galerias comerciais de arte. Porém, a sua actividade é visível um pouco por toda a cidade, através dos murais em grande escala, elaborados por *street artists* nacionais e estrangeiros, concretizados através das suas acções de curadoria de arte no espaço público que são concebidas enquanto complemento das exposições que a galeria organiza. Esta é, também, uma forma de tornar atraente a zona oriental de Lisboa enquanto lugar de destino aos interessados em conhecer melhor – ou comprar – trabalhos elaborados por artistas de *street art* para contextos interiores.

A galeria Underdogs surgiu em 2010, pretendendo assumir-se como espaço que possibilitasse não só a criação de um mercado para os artistas de *street art* em Portugal, mas também a introdução de artistas portugueses nesse mercado. Paralelamente, o intercâmbio de artistas é uma vertente de intensa actividade da galeria. Por iniciativa de Alexandre Farto, e ligada à sua agência de arte Vera Cortes, a Underdogs assume-se como plataforma de partilha e de intercâmbio entre artistas, galeristas e curadores, tendo como denominador comum a inserção de uma estética contemporânea que deriva da *street art*. Atente-se ao seu modo de apresentação:

«Underdogs is a cultural platform based in Lisbon, Portugal that aims at creating space within the contemporary art scene for artists connected with the new languages of urban-inspired graphic and visual culture, fostering the establishment of partnerships and collaborative efforts between creators, cultural agents, exhibition venues and the city, contributing to establish a close relationship between these and the public. The Underdogs project rests on three complementary areas: a gallery; a public art programme; and the production of original and affordable artist editions.»⁹⁶

⁹⁶ Informação disponível no *website*, em www.under-dogs.net

Tem assim a Underdogs três linhas de actuação: a organização de exposições, individuais e colectivas, a venda de serigrafias através do *website*, e a produção de arte nas ruas da cidade, por artistas internacionais, nomeadamente através de painéis artísticos em grande escala, de que a figura 5.8 é exemplo.



Figura 5.8 – Intervenção de Pixelpancho e Vhils, junto à Avenida Infante D. Henrique. Foto de Ágata Sequeira.

A primeira exposição desta plataforma teve lugar no espaço Vera Cortes - Agência de Arte, de 26 de Novembro de 2010 a 15 de Janeiro de 2011, com a participação de ±, Adres, Kusca, Mar, Obey, Ram, Smart Bastard, Sphiza, Tosco e Vhils.⁹⁷ Alguns destes artistas tornarão a ser mencionados ao longo deste trabalho, enquanto figuras recorrentes da produção de *street art* nacional e com visibilidade global – nomeadamente ±, um dos entrevistados para esta pesquisa, Mar e Ram, ambos com trabalhos no túnel de Alcântara, que veremos ainda neste capítulo, e Vhils, um caso particular de internacionalização de um artista de *street art* português.

O pressuposto do projecto era a capacidade de se estabelecer uma dinâmica da arte contemporânea, de estética derivada da *street art* e mantendo essa forte ligação à rua, ao mesmo tempo que se criavam produtos vendáveis, numa lógica de mercado da arte internacional. Lemos, na folha de sala da primeira exposição, uma clara ligação entre os artistas e o espaço urbano:

«O espaço público das cidades que habitamos encontra-se saturado de ruído visual e gráfico. Nos últimos anos, a emergência de novos intervenientes que jogam com a complexidade da reocupação e reinterpretção do mesmo, tem gerado novas propostas estéticas que importa reconhecer e validar.»

⁹⁷ Informação retirada da folha de sala da exposição, disponível em formato pdf em <http://www.veracortes.com/userfiles/exhibitions/underdogsweb.pdf>

É, portanto, muito clara a intenção de promoção do trabalho de artistas que produzam discursos sobre o espaço urbano, interpretando-o e, ao mesmo tempo, ocupando-o, o que nos remete mais uma vez para a ligação que Phillips clarificou entre arte pública contemporânea e a sua ocupação do espaço público (Phillips, 1998).

A problemática das designações e da criação de novas dinâmicas a que nos dedicámos no capítulo «*Street Art: Definindo uma prática abrangente -Técnicas, expressões e intenções*», não passa despercebida ao projecto Underdogs, pretendendo este assumir-se como plataforma de convergência das diferentes formas nas quais a *street art* se manifesta:

«Apesar de a simplicidade destas designações esconder uma realidade complexa e reunir fenómenos manifestamente plurais, a convergência de alguns dos seus agentes com a dimensão instituída da arte contemporânea tem gerado uma nova dinâmica que o nascimento do projecto Underdogs visa fomentar.»

É de salientar o carácter teórico desta iniciativa, e o objectivo de aliar essas práticas à «dimensão instituída da arte contemporânea».

Entretanto, a galeria Underdogs estabeleceu-se em espaço próprio, num armazém recuperado do nº 56 da Rua Fernando Palha, Poço do Bispo. Aqui, constitui-se a Underdogs como mais um dos parques exemplos de iniciativas de âmbito cultural que lentamente têm vindo a transformar a zona oriental da cidade de Lisboa, que, sofrendo os efeitos de um processo de desindustrialização, é marcada por uma permanente condição *in between* (Nunes e Sequeira, 2011). Às estruturas culturais que se instalam em zonas deprimidas da cidade, como esta, pode corresponder uma «reorganização do sistema de produção local nas actividades culturais, substituindo as indústrias do passado e sendo alternativa à residencialização selecta prevista para o local.» (Nunes e Sequeira, 2011:38).

É, assim, desde 2013, e sob a responsabilidade de Alexandre Farto e Pauline Foessel, que tem vindo a promover exposições, a solo ou individuais, com artistas como ±, Cyrclé, Olivier Kosta-Théfaine, Akacorleone, Okuda e Clemens Behr. E também exposições colectivas, como *Hors Les Murs* (no Instituto Francês de Portugal, na Avenida Luís Bívar), *Timeline* e a *Trains & Generations*, que contou com a participação da célebre fotógrafa de *graffiti* norte-americana Martha Cooper. A estas exposições acrescenta-se ainda o trabalho que a galeria promove em contextos exteriores, nomeadamente com a pintura mural a escalas consideráveis, em vários pontos da cidade de Lisboa.

Entre essas intervenções contam-se a do colectivo Cyrclé (EUA), na Rua Conselheiro Mariano de Carvalho e Rua Presidente Arriaga, Akacorleone (Portugal) no Village Underground Lisboa - pintura de contentores reabilitados para escritórios, ± (Portugal), na Avenida das Forças Armadas (o ‘Vende-se Portugal’, de que nos falou em entrevista) e na Avenida de Berna, colectivo Bicicleta sem Freio (Brasil) na fachada do Clube Naval de Lisboa, How & Nosm (Espanha/EUA) em prédio em Campolide e na Avenida da Índia, Pixelpancho (Itália) na Rua Conselheiro Mariano de Carvalho e na Avenida Infante Dom Henrique, Remed (França) no Regueirão dos Anjos, Olivier Kosta-Théfaine

(França) na Rua Dr. Estêvão de Vasconcelos, Interesni Kazki (Ucrânia) na Praça Olegário Mariano (veja-se a Figura 5.9), Okuda na Rua de Marvila, Clemens Behr (Alemanha), e Nunca (Brasil), na Rua do Vale Formoso de Cima.

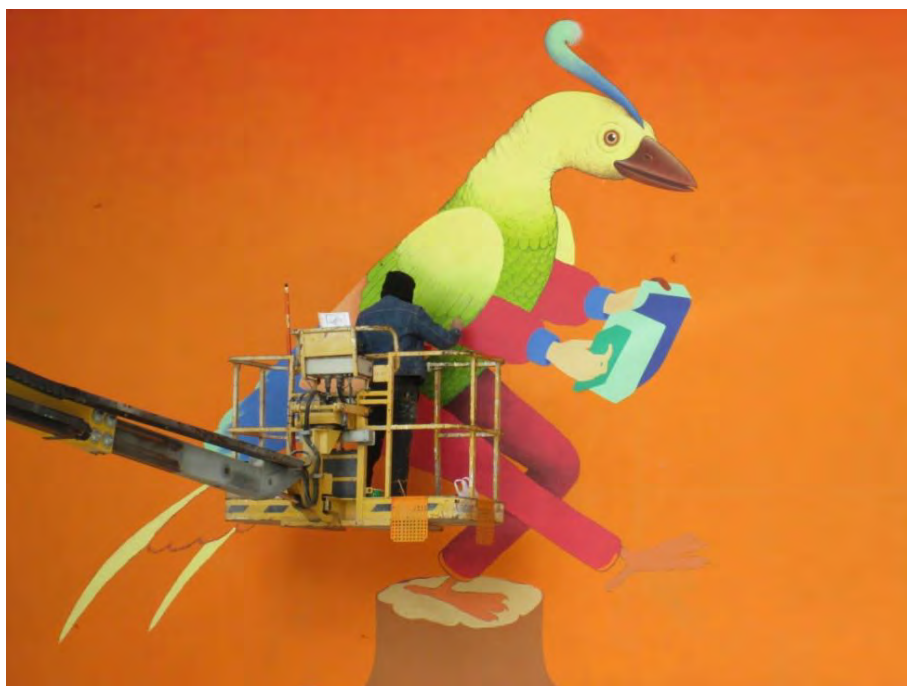


Figura 5.9 – Um dos elementos do colectivo ucraniano Interesni Kazki, intervindo no mural da Praça Olegário Mariano. Foto de Ágata Sequeira.

O modelo de negócio da Underdogs passa em primeiro lugar pela intervenção dos artistas no espaço público da cidade de Lisboa, a que se segue uma exposição na galeria Underdogs, e de seguida a disponibilização de serigrafias dos artistas, à venda através do *website* da galeria (Eugénio, 2013: 45). Sendo uma plataforma de características únicas no contexto urbano de Lisboa, tem um papel importante no que diz respeito à potenciação de um tipo de trabalho artístico no espaço público que, nos percursos dos artistas e nos referentes estéticos a que recorre, pode ser considerado *street art*, mas que, à escala e nos moldes em que é elaborado, se pode aproximar da *arte pública*. Entre estes dois pólos, a Underdogs potencia um espaço de galeria para artistas, reconhecidos pelo seu trabalho na *street art*. Permite assim o surgimento de dinâmicas plásticas no âmbito do próprio trabalho artístico, que, não se limitando a ser transplantado do espaço público para a galeria, possibilita a criação de novas linguagens e recursos expressivos, num movimento que se prende com a própria evolução dos percursos artísticos individuais.

5.5. *Wool on Tour e Lata 65*

O Lx Factory é o resultado da reconversão de uma antiga fábrica em pólo de actividades criativas, agregando lojas de design, discos, arte, moda e joalharia de autor, bem como diversos restaurantes e bares, a par com escritórios. Cruzando os seus portões e caminhando pelas ruas que passam por entre os edifícios de tijolos vermelhos, é inevitável a observação das diversas peças de *street art*, do pequeno *poster* ao mural, que aqui são visíveis. Esta profusão visual partiu em parte da iniciativa da organização de um dos mais destacados festivais de *street art* em Portugal, o Wool.

Este é um projecto de *street art* singular no contexto português. Este projecto tem lugar na Covilhã, contando já com duas edições no seu curriculum. Porém, e no sentido em que este trabalho se debruça sobre a *street art* no contexto específico de Lisboa, é sobre outros dois projectos que, tendo origem no Wool, e tendo vindo a ser desenvolvidos em Lisboa, estabeleceremos como estudo de caso: o Wool on Tour e o Lata 65. No entanto, para os contextualizar, é relevante traçar os contornos deste festival na Covilhã.

O Wool – Festival de Arte Urbana da Covilhã consistiu em, durante uma semana, trazer quatro artistas - na primeira edição, dois portugueses e dois estrangeiros; na segunda edição, quatro portugueses - à Covilhã, cabendo a cada um elaborar um mural e, para além disso, uma sessão paralela, compreendendo um *workshop* ou palestra sobre o seu trabalho. Lemos no *website* que os seus objectivos são:

«trazer, pela primeira vez, um evento destas características para uma região do interior de Portugal; despertar o interesse da comunidade pela cultura e a arte contemporânea, neste caso, a arte urbana; dotar de uma nova aparência estética os locais intervencionados; e permitir a construção de um roteiro de arte urbana na cidade.»⁹⁸

Este projecto partiu da iniciativa de Lara Seixo Rodrigues e do seu irmão, Pedro Seixo Rodrigues, conciliando o interesse de ambos pela *street art* e pela organização de eventos. Contando também com Elisabet Carceller na organização, a preocupação do colectivo é a de criar um festival que fosse específico para a Covilhã, estabelecendo diálogos e momentos de partilha com a população local dessa cidade. Ora essa intenção está expressa no próprio nome do festival, que simultaneamente se refere à indústria de lã e lanifícios (*Wool*), indissociável da história da cidade, e na referência à *street art*, remetendo o som da palavra para uma sua semelhante, *Wall* (parede, muro).

Com apoios da DG Artes e da Câmara Municipal da Covilhã, foi-lhes possível até ao momento a realização de duas edições, em 2011 e 2014, prendendo-se a sua concretização com a disponibilidade de recursos, dependentes dos apoios conseguidos.

A actividade de organização de eventos relacionados com a *street art*, por parte dos elementos da organização do Wool, não se resume a este festival local, havendo várias outras iniciativas com a sua

⁹⁸ Informação disponível em <http://www.woolfest.org/>

chancela: é o caso do Wool on Tour em Lisboa; a elaboração de um mural com sem-abrigo em Coimbra; um conjunto de intervenções na Figueira da Foz (a convite do Fusing); o Lata 65, *workshop* de teoria e técnicas de *street art* destinado a idosos – que abordaremos mais à frente; a curadoria da participação de artistas portugueses na iniciativa Tour Paris 13, na capital francesa; o Muraliza, evento de criação e elaboração de murais na cidade de Cascais (por iniciativa de Mário Belém); a participação no Creative Camp do canal 180; bem como as participações no festival Walk and Talk nos Açores e no Djerbahood na Tunísia, entre muitas outras iniciativas. Fundaram inclusive a associação Mistaker Maker, para conferir suporte formal a esta diversidade de actividades artísticas.

Relativamente aos projectos que têm lugar em Lisboa, o Wool on Tour surgiu em 2012, ano em que o Wool propriamente dito não se realizou na Covilhã por falta de apoios. Lara Seixo Rodrigues trabalhava em Lisboa, no espaço Lx Factory, e, vendo as potencialidades do espaço, propôs à direcção a criação de um evento com edições regulares, em que artistas de *street art* interviessem nas paredes desse espaço, antigo complexo fabril que agora aloja diferentes estabelecimentos, como referi, restaurantes, lojas de design, de roupa, de música e escritórios. Nas suas palavras:

«O Wool – portanto nós - fizemos a primeira edição em 2011. Em 2012 gostaríamos de a ter realizado mas os apoios pontuais não abriram, a Câmara [Municipal da Covilhã] não nos apoiou, e o que aconteceu... eu já trabalhava aqui no Lx Factory há dois anos, salvo erro, e andava a tentar convencê-los a deixarem-me fazer qualquer coisa e, finalmente, deixaram [...] O que nós criámos foi basicamente [o Wool on Tour]. Nós saímos da Covilhã e fomos criando formatos diferentes. Viemos para o Lx [Factory] como Wool on Tour, que está no Lx mas poderia estar noutras zonas – é o Wool ‘on tour’, literalmente.» (Lara Seixo Rodrigues, Arquitecta; Programadora e curadora de eventos e *workshops* de arte urbana, 2014)

Assim, o Wool on Tour consolida-se enquanto versão «mini» do projecto-mãe, o Wool da Covilhã, igualmente uma forma de manter em Lisboa uma actividade de produção e promoção de *street art* paralela a este projecto da Covilhã.

Ao momento foram realizadas 6 edições do Wool on Tour no Lx Factory, com trabalhos de artistas como Andreea Drugă (Roménia), Samina, Klit, Go Mes, Guillermo de Llera, David Antunes, Mariana Dias Coutinho, Tinta Crua, Uivo, Gemeniano Cruz, Tosco, Boardbrothers, Neberra, Kruella D’Enfer, André Fernandes Trindade, Akacorleone, Add Fuel, Gonçalo Mar, Bordalo II (Figura 5.10), The Caver, Mário Belém e Hugo Makarov (Figura 5.11), Mr Trazo (Espanha), Color Blind, Ram, Tamara Alves, João Cruz, Miguel Januário, entre outros.

Estas edições são acompanhadas de ‘open days’ para fomentar o contacto entre os públicos, os artistas e as suas obras, que têm transformado este espaço particular da cidade de Lisboa numa mostra diversa do trabalho de vários artistas ligados à *street art* e à arte contemporânea, num sentido mais abrangente. Também é interessante notar a especificidade do Lx Factory, um espaço intermediário, entre o *público* – porque é de acesso livre - e o *privado* – porque pertence e é gerido por uma entidade privada. A

iniciativa de trazer artistas de *street art* para intervirem neste espaço surge assim como forma de criação de simbiose entre a valorização de um espaço a aguardar atenção imobiliária e construtiva e a mostra de arte.



Figura 5.10 – Intervenção de Bordalo II no Lx Factory, no âmbito do Wool on Tour. Foto de Ágata Sequeira.



Figura 5.11 – Intervenção de Mário Belém e Hugo Makarov no Lx Factory, no âmbito do Wool on Tour. Foto de Ágata Sequeira.

No que diz respeito ao *workshop* Lata 65, outro dos projectos que Lara Seixo Rodrigues organiza, e ao qual se dedica aqui particular atenção, trata-se de um *workshop* de iniciação às técnicas usadas no *graffiti* e na *street art*, com parte prática e com a preocupação em haver uma contextualização histórica desse tipo de práticas. Destinado a associações de ocupação de tempos livres ou a centros sociais, este *workshop* dirige-se especificamente a pessoas na 3ª idade⁹⁹, e passa pela criação de um *tag* e elaboração de trabalhos em diferentes técnicas, como o *stencil*, a pintura em *spray*, etc. A ideia para a sua criação derivou da experiência prática de interacção com a população idosa na Covilhã, aquando da primeira edição do Wool. Diz-nos Lara Seixo Rodrigues:

«O Lata 65 [inspira-se] muito naquilo que nós vimos na Covilhã, [com os] velhinhos, [e a] empatia natural que eles criaram com a arte urbana (...)» (Lara Seixo Rodrigues, Arquitecta; Programadora e curadora de eventos e *workshops* de arte urbana, 2014)

A ideia para o Lata 65 surgiu do conhecimento de um projecto finlandês, que consiste numa *crew* criada por uma assistente social, composta por idosos que mantêm uma actividade regular da prática do *graffiti*:

«Eu tinha [tido conhecimento de] um projecto que existe na Finlândia, que é uma assistente social que tem mesmo uma *crew* de *graffiti* mas que é uma coisa [com seguimento, não pontual], pinta todos os dias quase com eles. (...)» (Lara Seixo Rodrigues, Arquitecta; Programadora e curadora de eventos e *workshops* de arte urbana, 2014)

Com esta inspiração, juntamente com a prática do projecto Wool da Covilhã e Wool on Tour no Lx Factory, foram então traçados os contornos do *workshop* Lata 65: incluiria a participação de *street artists* enquanto formadores para as diversas técnicas a abordar, bem como uma introdução teórica ao contexto social e histórico das práticas do *graffiti* e da *street art*. Daqui seguia-se para a introdução dos próprios idosos participantes às práticas, sendo eles a experimentar fazer, recortando *stencils* e manuseando as latas de *spray*. Lara relata-nos como esta experiência se desenrolou:

«Em 15 dias montámos o projecto todo [Lara e Fernando Mendes do Co-Work Lisboa], eu falei com uma série de artistas que também já tinham estado a trabalhar comigo nesse tempo no Wool on tour no Lx Factory.» (Lara Seixo Rodrigues, Arquitecta; Programadora e curadora de eventos e *workshops* de arte urbana, 2014)

Relativamente à escolha dos artistas, Lara afirma:

Escolhi-os pelas técnicas que eles usam – porque o *workshop* é mesmo... eu faço uma contextualização histórica, nada de muito extenso, mostro imensos projectos, imensos livros, imensas fotografias de coisas

⁹⁹ Uma outra entidade, a Edge Arts, organiza também um *workshop* de *street art*, mas dedicado às crianças: <http://www.edge-arts.org/index.html>

que são feitas. Usamos muito a base do festival também para mostrar isso.» (Lara Seixo Rodrigues, Arquitecta; Programadora e curadora de eventos e *workshops* de arte urbana, 2014)

Lara tem uma concepção de *street art* que transmite nestes *workshops*, pretendendo desmistificá-la e diferenciá-la de outras formas expressivas visíveis no espaço urbano:

«Para já para desmistificar logo à partida o que é arte urbana, que não é os *tags* e a sujidade que se produz nas cidades (...). Então começamos por aí (...). Primeiro criam um *tag*, cada um tem o seu *tag*. Desenham um projecto do *tag*, para eles perceberem o que é a desmaterialização do nome, depois têm um dia também de *stencil*. Depois têm um outro dia já de pintura mural... e para cada um destes dias convidei um artista específico para ‘especializar-se’ (se é que podemos dizer isto) nestas técnicas... e realmente foi muito bom, para já porque é a tal coisa, tens imensas expectativas e não tens expectativas de nada. Tu tens noção de que existem imensas limitações físicas - porque eles têm deformações ósseas – e de movimentação, mas por exemplo os *stencils* foram eles que os cortaram. Eles cortam com x-acto, eles cortam com tesoura, porque realmente percebem... motivam-se.» (Lara Seixo Rodrigues, Arquitecta; Programadora e curadora de eventos e *workshops* de arte urbana, 2014)

O momento-chave para a compreensão dos efeitos da prática de *street art* é bem expresso por Lara, acerca do grupo de idosos do *workshop* Lata 65:

«Quando eles passam para a parede... eu não consigo explicar isto... ao pôr-lhes um *spray* na mão é qualquer coisa de quase mágico, [...] ficam tipo miúdos e só querem pintar na parede.» (Lara Seixo Rodrigues, Arquitecta; Programadora e curadora de eventos e *workshops* de arte urbana, 2014)

As reacções que esse *workshop* suscita, da parte dos idosos, segundo Lara Seixo Rodrigues, têm sido muito positivas, reforçando a intenção de explorar o potencial pedagógico e de acção social que a *street art*, através de iniciativas deste género, pode assumir e inspirar. Por outro lado, o *workshop* fomenta também a partilha entre quem pratica, os artistas, e um grupo de pessoas bem definido, que na maior parte das vezes não tem qualquer familiaridade com as práticas e significados que o *graffiti* e a *street art* assumem, para além do que vêem nas ruas – e que, com Lara afirma, muitas vezes nem é *street art*.

Há, portanto, dois aspectos a retirar: a vontade, neste contexto, por um lado, de desmistificar ideias de que o *graffiti* e a *street art* se prendem com vandalismo, e por outro, de construir através da partilha de conhecimentos momentos ricos de aprendizagem e estímulo para os idosos, com todos os benefícios que daí podem retirar para o seu bem-estar e qualidade de vida. Acompanhemos o relato de Lara sobre as horas que se seguem à prática de *street art* e às reacções que suscita nos participantes do Lata 65:

«Portanto, não sei se tem a ver com verem os netos fazer, ou os mais jovens fazer, se é porque é [visto como] um acto de ‘vandalismo’, há uma série de coisas... A directora do Centro Social de Alcântara dizia que ‘eles parecem miúdos’ quando chegam ao Centro. Vêm supercontentes a falar da experiência, que

fizeram isto e fizeram aquilo, que é uma coisa que não existe com as actividades diárias deles, o crochet, as cartas, o que seja. É uma coisa completamente diferente que os motiva.» (Lara Seixo Rodrigues, Arquitecta; Programadora e curadora de eventos e *workshops* de arte urbana, 2014)

O contacto com este conjunto de iniciados «séniores» permite a percepção da alteração de perspectivas e valorização social da *street art* face as outras imagens comuns em espaços graffitados:

«Depois tu ouves coisas que são muito fixes, veio um senhor que disse que quando estava ali não estava a pensar nas horas que lhe faltam para morrer,... ouves coisas muito engraçadas, por exemplo uma coisa de que eu gosto muito é o ‘finalmente percebo aquilo que eu vejo na rua’, que é uma coisa de que eu gosto especialmente. Gosto de tudo o resto mas gosto especialmente de perceber que estás a passar uma mensagem. E que estás a ensinar o que é bom e o que é mau. E realmente nota-se.» (Lara Seixo Rodrigues, Arquitecta; Programadora e curadora de eventos e *workshops* de arte urbana, 2014)

Merece destaque um dos intervenientes do Lata 65. Destes *workshops* nasceu também, inesperadamente, uma nova artista que tem intervindo nas paredes de Lisboa. Apesar de recusar esse epíteto de «artista»¹⁰⁰, Luísa Cortesão (que assina com o nome *L), de 64 anos, depois de frequentar um dos *workshops* do Lata 65, passou a conceber as suas próprias intervenções no espaço público, nomeadamente elaborando *stencils*, a que depois aplica tinta em *spray* para criar uma imagem na parede. Esta prática vem no seguimento do percurso pessoal desta médica reformada, não só ao nível do interesse e atenção que mantém há anos pelas práticas do *graffiti* e da *street art*, que fotografa, como numa certa habilidade na elaboração de figuras que advém dos ícones que concebeu para os computadores Mac, alguns anos antes¹⁰¹. Estas figuras, por serem estilizadas, são facilmente transponíveis para *stencil*, mantendo uma identidade visual que torna o seu trabalho facilmente reconhecível como seu. Na verdade, foi um dos seus desenhos que acabou por se transformar no logótipo do *workshop*. Em relação à sua participação no Lata 65, e posteriores incursões por iniciativa própria, Luísa diz:

«E por causa disso [o Lata 65], (...) ‘olha, agora que estou reformada e tenho tempo, vou aprender.’ Cheguei lá e estava o Adres [*street artist* e formador] – eu faltei ao primeiro dia, que foi o de mexer nas latas, e não sei quê, e mostrar o que é que era *graffiti*, e essas coisas. Fui só ao segundo dia que era *stencil*. Bem, eu agarrei num papel e cortei uma bruxa para *stencil*, não é nada difícil para mim perceber o que é que é positivo e o que é que é negativo. E tirando um senhor que lá estava também na formação, e que era pintor de automóveis, e portanto sabia perfeitamente o que era um *stencil*, sabia o que era pintar com *spray* e sabia por exemplo o que era pôr uma letra num letreiro, e portanto para ele também foi muito fácil perceber que tipo de desenho é que resulta em *stencil*... eu recortei logo uma bruxinha e o Adres olhou para aquilo ‘ah mas isso é muito giro, tens de pôr isso na rua’ e eu disse ‘estás maluco!’. Bem, no dia seguinte

¹⁰⁰ Inclusive, a sua página de *facebook* tem o nome de «*L is not an artist».

¹⁰¹ A que chamou de ‘colheres’, e que foram bastante populares, tendo sido publicados num artigo de uma revista japonesa, informou em contexto de entrevista à autora.

(...) eu resolvi fazer uma velhinha com o *spray* e o Adres e a Lara [Seixo Rodrigues] acharam muita piada... a Lara pediu-me esse *stencil* para fazer o logótipo do Lata. De vez em quando arranjo uns amigos que me querem fazer companhia e de vez em quando vou com a minha neta mais velha, que a mais nova fica muito ansiosa... mas sempre em sítios muito sossegados, onde não haja problemas... e com muito cuidado, nunca pôr nada em cima de azulejos, nunca pôr nada em cima de pedra lioz, só em superfícies que já estejam suficientemente degradadas ou já tenham camadas suficientes, para aquilo não ser muito agressivo. Agora, fugir à polícia, arrisco-me. Nunca aconteceu mas já quase que aconteceu» (*L, Médica reformada e *street artist*, 2014)

É, assim, interessante notar que, do que se pretendia com um *workshop* de orientação dos tempos livres de idosos, nasceu uma *street artist* com actividade frequente.

Sobre *L, Luísa Cortesão, tornaremos a falar nos capítulos seguintes, dedicados aos criadores de *street art* em Lisboa, e cuja diversidade de perfis o seu testemunho também ilustra. Quanto ao Lata 65, tem suscitado interesse, tendo sido a organização convidada a participar em conferências sobre educação¹⁰² e gerontologia¹⁰³. Também outras entidades e pessoas têm mostrado interesse em conhecer mais sobre o projecto, tendo por exemplo Martha Cooper, a fotógrafa de *graffiti*, aquando da exposição em que participou na Underdogs, querido conhecer o projecto Lata 65 e, particularmente, Luísa Cortesão. Luísa tem aliás contribuído para a divulgação do projecto, nomeadamente no festival Walk and Talk, a que foi com Lara Seixo Rodrigues, e na segunda edição do Wool na Covilhã.

5.6. Associações e outras iniciativas

Poderíamos ter a impressão de viajar no tempo, ao passar pelo mural que se encontra em Alcântara e que exhibe uma iconografia familiar, associada ao PREC, à qual não falta a efígie de Ribeiro Santos. Trata-se do mural «40 anos, 40 murais», que celebra as quatro décadas da revolução de Abril. Aqui, a *street art* recria expressões de rua de um passado não muito distante, numa iniciativa que contou com trabalho voluntário e que contou com a presença na organização da APAURB (Associação Portuguesa de Arte Urbana). Este é um exemplo concreto das várias acções que as diversas associações e colectivos que programam iniciativas de *street art* em Lisboa têm vindo a organizar. Vejamos agora que associações e colectivos são estes, e como se desenrolam as suas iniciativas.

Até agora abordámos as experiências iniciais de *street art* em Lisboa, a Galeria de Arte Urbana, o projecto CRONO, o Wool on Tour e o *workshop* Lata 65. Em paralelo, há todo um conjunto de actividades que, organizadas sob a forma de associações, colectivos ou plataformas, assumem também

¹⁰² IECE – Interactive Conferences ESEC, em Coimbra, 27 de Novembro de 2014.

¹⁰³ VI Simpósio de Gerontologia Psicosoma, Viseu, 22 de Novembro de 2014.

um papel de mediação, organização e criação de projectos de arte urbana no espaço público, no contexto de Lisboa.

No campo das iniciativas de mediação, de notar a plataforma GRRAU – Grafismo, Reabilitação e Renovação pela Arte Urbana, de que faz parte Pedro Soares Neves e artistas como RAM, Vhils e outros. Esta plataforma surgiu em 2008, e pretendeu constituir-se como uma estrutura de articulação com a GAU (Galeria de Arte Urbana da CML), agregando um Laboratório de Arte Urbana (LAU), e um projecto dedicado às Fachadas de Arte Urbana (FAU), incluindo o projecto CRONO e iniciativas como as da Pampero, Reciclar o Olhar e Go Arte Urbana¹⁰⁴.

De criação mais recente é a APAURB, a Associação Portuguesa de Arte Urbana. Segundo informação de Pedro Soares Neves, esta surgiu como forma de dar continuidade ao trabalho da ACA – Azáfama Cidadina Associação, a associação que havia sido criada para levar a cabo o projecto CRONO, e que acabou por se dissolver após a decisão dos seus diferentes organizadores de seguirem vias diferentes: Angelo Milano pretendia que se desenvolvesse numa lógica de festival, Alexandre Farto escolheu desenvolver projectos ligados ao mercado da arte – nomeadamente a Underdogs – e Pedro Soares Neves fundou depois, com outros elementos, a APAURB. Sobre esta diferenciação, Pedro Soares Neves ofereceu um relato que permite distinguir a orientação das acções:

«O que aconteceu foi que efectivamente essa primeira associação que estive na origem do Projecto Crono – chamada Azáfama Cidadina, que era com o Alexandre [Farto] e com o italiano [Angelo Milano] e mais um conjunto de pessoas – tinha como intenção continuar o que agora a APAURB está a fazer, ou seja, ser uma associação real, verdadeira, aberta, em que qualquer pessoa pode ser associada, pode ir à assembleia geral, pode candidatar-se para a presidência, portanto uma associação na verdadeira acepção da palavra. Não era uma associação para um projecto, era uma associação verdadeira... se bem que inicialmente ia desenvolver este primeiro projecto e depois ia ganhar força para se gerar como associação verdadeira. O italiano não concordou e o Alexandre decidiu entrar por uma via mais mercantilizante e mais de empresa, digamos assim. Numa situação pós-Crono. E pronto, e eu decidi fundar a Associação Portuguesa de Arte Urbana, já com outras pessoas, se bem que [eles] ainda colaborem, e o Alexandre Farto está ainda muito próximo de toda a situação.» (Pedro Soares Neves, Arquitecto; Programação e criação de projectos de arte urbana, mediação; *writer/street artist*, 2013)

A Associação Portuguesa de Arte Urbana foi assim fundada em Março de 2013, sendo o seu actual presidente Octávio Pinho (também *writer*, de nome Slap). Esta associação pretende dar voz aos interesses dos artistas de *street art*, particularmente no meio institucional:

«(...) esta associação, a APAURB, segue esses propósitos de [dar voz e] seguir essa filosofia de gerar uma voz desta comunidade [...]. Uma voz que se possa ouvir [em] meio institucional, no *mais real*, que defenda os interesses quer dos que [se] estão mais a profissionalizar, quer do utilizador comum do espaço

¹⁰⁴ Informação disponível no blogue da iniciativa: <http://blogspot.pt>

público... basicamente, de uma perspectiva o mais abrangente possível» (Pedro Soares Neves, Arquitecto; Programação e criação de projectos de arte urbana, mediação; *writer/street artist*, 2013)

Pretende a APAURB, portanto, constituir-se como entidade agregadora de artistas de *street art* e de outras pessoas interessadas no tema, e enquanto mediadora entre estes e as instituições, defendendo os seus interesses e, também, com iniciativas próprias.

Para além desta orientação de mediação entre os artistas e o espaço público, a APAURB também opera segundo um modelo de interacção entre as burocracias e os artistas, como nos explicou em entrevista Octávio Pinho:

«A associação [APAURB] tem um ano, pouco mais do que um ano. Começou da necessidade que um grupo de autores deste ‘fenómeno’, precisavam e sentiam que havia falta de haver qualquer coisa legal que os representasse ou fizesse frente às novas leis, às novas políticas, aos concursos... a toda esta coisa.» (Octávio Pinho, Presidente da APAURB; *writer e street artist*, 2014)

Porque, diz Octávio Pinho, presidente da APAURB:

«Hoje em dia para se fazer um *graffiti* ou para se conseguir fazer um projecto ligado à arte urbana há mil e um processos que têm de se fazer e «n» coisas para se fazer, porque, senão, o projecto não vai para a frente. E então nós, como associação, reunimo-nos para unir esforços para conseguirmos fazer isso e, então, tem funcionado bem. É interessante porque vê-se que juntando o meu currículo ao do Pedro Neves ou do Exas ou deste ou daquele e ao de mais pessoas que estão ligadas à associação, que também não pintam *graffiti*, mas que estão para dar o seu contributo à associação, isso faz da associação algo que seja mais abrangente do que só a cena de pintar.» (Octávio Pinho, Presidente da APAURB; *writer e street artist*, 2014)

Uma vez mais, a distinção face ao universo do *graffiti* é afluada:

«[Porque] senão era um clube de *graffiti* e não é e não era mais do que isso.» (Octávio Pinho, Presidente da APAURB; *writer e street artist*, 2014)

Aliás, como refere:

«Temos pessoal de arquitectura, do design, pessoal que está na parte de contabilidade e na parte administrativa da associação.» (Octávio Pinho, Presidente da APAURB; *writer e street artist*, 2014)

Octávio Pinho considera que a variedade dos perfis dos associados da APAURB é uma mais-valia para a associação, no sentido em que confere diferentes perspectivas sobre o espaço público urbano e as intervenções que nele são feitas.

Havendo tanto interesse gerado em torno da *street art*, e tantas novas dinâmicas emergentes, a APAURB surgiu assim como forma de dar resposta aos interesses dos artistas, ou agregando-os

enquanto entidade colectiva, dotando-os de maior poder de negociação, ou mediando, quando necessário, nas situações de novos projectos, concursos, etc.

Uma das concretizações da APAURB enquanto entidade colectiva é a organização de projectos, de e com os seus membros, como por exemplo as pinturas do túnel de Alcântara, o já referido «40 anos, 40 murais», ou outras iniciativas de âmbito nacional - porque é esse o seu âmbito –, nomeadamente um projecto inserido no Festival de Banda Desenhada da Amadora.

«Nós fazemos isso como associação, com o papel associativo, não num papel de agente. É uma coisa completamente diferente, porque cada pessoa na associação se auto-representa ou representa a associação, mas em prol de um todo. Isso tem funcionado. Temos andado devagarinho. Estamos agora a começar a aceitar sócios, porque a ideia é termos representações no Porto, no Algarve, em Aveiro, em Coimbra, em todo o lado onde houver alguém que pinte. Eu gostava que essa pessoa ou alguém daquela zona tivesse uma ligação à APAURB.» (Octávio Pinho, Presidente da APAURB; *writer e street artist*, 2014)

Distingue assim o presidente da APAURB a actuação desta associação da de um agente de *street art*, esclarecendo que esta não pretende assumir um papel de representação dos artistas, mas de mediação, quando necessário, ou de facilitador para a concretização de projectos. Igualmente é de destacar a vontade de que esta associação ganhe força de âmbito nacional, com elementos por todo o país.

É de acrescentar ainda a ênfase que a APAURB coloca na questão da participação, sendo as suas iniciativas muitas vezes levadas a cabo por voluntários, e cuja participação num projecto colectivo tem resultados práticos não só no que diz respeito à alteração de um espaço público comum, como no sentimento de ligação com o local que uma iniciativa participativa promove.

O projecto do túnel de Alcântara é, do ponto de vista de uma análise sociológica, um projecto importante, já que não só contou com a participação de um elevado número de voluntários, como teve o claro objectivo de requalificar uma estrutura urbana degradada. De facto, as intervenções de diversos *street artists* no túnel de Alcântara não só o tornaram visualmente mais interessante, como ainda tiveram o efeito de estimular a manutenção do espaço, nomeadamente a sua limpeza e iluminação, com uma regularidade que antes não se verificava. Este projecto é portanto uma intervenção directa no espaço público por um conjunto de cidadãos que o frequentam, e que consideram que a *street art* pode ter um franco potencial transformador do espaço público – é, portanto, um exemplo da «construção do espaço público» que Setha Low abordou (Low, 1998; Low, 2014). Esta autora afirma que a construção social do espaço tem lugar quando ocorrem «transformações espaciais através da intervenção dos indivíduos nos lugares - nomeadamente, através do sentido que conferem às suas interações, conversas, memórias, emoções, imaginação e usos» (Low, 2014:35). Assim, acções como a intervenção no túnel de Alcântara, em que há uma participação colectiva com vista à *melhoria* de um espaço público de uso quotidiano dos que nele decidiram intervir, constituem exemplo da construção social do espaço, em que a *street art* surge como um meio expressivo e artístico. Octávio Pinho relata-nos o desenrolar deste projecto:

«Nós entrámos para lá, pressionámos, pressionámos para que eles limpassem e para que eles mudassem a iluminação, o que aconteceu. Começaram a limpar regularmente, enquanto lá estávamos. (...) Mas, o projecto funcionou. Nós juntámos ali mais de quatrocentos voluntários. Uns vinham num dia, outros vinham no outro. Às vezes vinham só cinco, às vezes só dez. Às vezes estava lá eu sozinho. O projecto durou quase um ano, porque são 4.500 m² de pintura. Não é nenhuma brincadeira. E foi uma coisa ambiciosa, mas também um trabalho muito sério, porque nós não ganhámos nem um euro ali; foi tudo um projecto com base no voluntariado a nível artístico e a nível de ajuda para pintar as paredes e a base.» (Octávio Pinho, Presidente da APAURB; *writer e street artist*, 2014)

A originalidade deste projecto reside no facto de não incluir apenas artistas de *street art*, mas, para além destes, qualquer pessoa interessada, tendo ou não experiência em práticas artísticas. Parece ser o mote para iniciativa a *vontade de participar*, pelo que Octávio Pinho refere como marca do sucesso da iniciativa o facto de ter conseguido reunir no projecto «mais de quatrocentos voluntários», o que resulta numa experiência marcante de intervenção colectiva no espaço público.



Figura 5.12 – Intervenção de Gonçalo Mar no túnel pedonal de Alcântara, no âmbito de iniciativa de Slap/APAURB. Foto de Ágata Sequeira.

Este relato ilustra assim o que pode ser conseguido no âmbito associativo, a nível de mobilização de pessoas voluntárias que, por sua iniciativa e com a recolha dos recursos necessários, no sentido de

levar a cabo um projecto colectivo e participativo, pretendem, explicitamente, melhorar a qualidade do espaço público urbano, como a imagem 5.12 mostra.

Assiste-se actualmente, para o contexto de Lisboa, ao aparecimento de iniciativas que propõem outras metodologias, como é o caso do EBANOCollective, que pretende intervir no espaço público sob uma perspectiva simultaneamente artística e etnográfica. Integrando investigadores em antropologia e outras ciências sociais, nomeadamente Lorenzo Bordonaro, Chiara Pussetti, Vítor Barros, Elettra Bordonaro, Sílvia Proença e Catarina Laranjeiro, o projecto é assim apresentado:

«EBANOCollective é um colectivo que realiza curadoria e intervenções artísticas site-specific no espaço público, resultantes do diálogo entre prática artística e pesquisa etnográfica. Com base nessa metodologia EBANOCollective desenvolve projectos colaborativos de arte pública, com o objectivo de incidir sobre questões locais de comunidades específicas e sobre problemáticas sociais e urbanas mais amplas.»¹⁰⁵



Figura 5.13 – Momento da intervenção de EIME, no âmbito da iniciativa Passeio Literário da Graça. Foto de Ágata Sequeira.

Figura 5.14 – Intervenção de EIME já concluída. Foto de Dina Dourado.

Das iniciativas que foram levadas a cabo em Lisboa por este colectivo, inclui-se um *conjunto* que teve lugar na zona da Mouraria e Martim Moniz: *Noor Mouraria Light Walk*; *A Mouraria Imaginada Pelas Crianças*; *Rua do Pecado*; e *A Casa das Chaves*, esta última abordando a questão do abandono de edificado em Lisboa. Outras iniciativas do colectivo são *Abandonada*; *Ghetto Six*, no bairro 6 de Maio na Damaia; a exposição *Woundscapes*; e diversas intervenções em Cabo Verde. No entanto, há uma

¹⁰⁵ Para aceder ao *website*, seguir o link <http://www.ebanocollective.org>

em particular em que nos centraremos, já que, por incluir intervenções de artistas de *street art*, integra-se no âmbito específico desta pesquisa.

Trata-se da iniciativa *Passeio Literário da Graça*, que se traduziu na intervenção num conjunto de fachadas e muros no bairro da Graça, no ano de 2014, com o tema das escritoras cujo percurso de vida se entrelaça com as ruas deste bairro. Esta iniciativa é simultaneamente um comentário à questão da degradação dos edifícios de Lisboa, e deste bairro em particular, mas também um momento de valorização de aspectos de âmbito cultural que se prendem com a Graça:

«A intervenção nas “fachadas de abandono” do bairro da Graça pretende responder à degradação actual dos edifícios através de uma valorização do património arquitectónico e imaterial que caracteriza esta zona da cidade»¹⁰⁶

O potencial de intervenção das fachadas degradadas¹⁰⁷ é pelo colectivo considerado como assinalável, no sentido em que pressupõe uma relação directa com os bairros em que se inserem, e com as singularidades da história destes, bem como com os seus habitantes. O conjunto de intervenções no bairro da Graça foi assim assumido como uma forma visualmente significativa de assinalar a singularidade do bairro, através da evocação de figuras de destaque na literatura portuguesa que marcaram com a sua presença o bairro da Graça:

«As fachadas degradadas foram transformadas em páginas públicas, fragmentos de crónicas da comunidade, memória dos seus artistas e poetas, das suas vivências presentes e passadas. De Abril a Junho de 2014 um grupo de artistas coordenado pela associação EBANO, tem realizado obras em algumas paredes do bairro, para lembrar e homenagear estas figuras ilustres, e para dar visibilidade ao património arquitectónico da Graça.»¹⁰⁸

No âmbito desta iniciativa foram feitas intervenções por EIME (Figura 5.13 e 5.14), Leonor Brilha, Lorenzo Bordonaro, Mariana Dias Coutinho (Figura 5.15), MrDheo, Pariz e Violant.

¹⁰⁶ Do site do colectivo, <http://www.ebanocollective.org/>

¹⁰⁷ Continuaremos a analisar este aspecto, mais a fundo, no capítulo 8 desta dissertação.

¹⁰⁸ Lemos no site do colectivo



Figura 5.15 – Intervenção de Mariana Dias Coutinho, no âmbito da iniciativa Passeio Literário da Graça. Foto de Ágata Sequeira.

A linha de actuação deste colectivo, de forte componente «etnográfica» e convocando diferentes linguagens artísticas, denota uma clara vontade de colocar o espaço público, na sua especificidade, como elemento central de intervenções que se pretendem «relacionais»:

«Segundo a filosofia do EBANOCollective, a intervenção no espaço urbano constrói-se *in situ*, a partir do contexto: a obra não é pré-existente, mas surge cada vez num processo relacional e etnográfico, a partir dos objetos, dos espaços, dos materiais e das pessoas.»¹⁰⁹

É assim enfatizada a componente local das intervenções, no sentido em que permite o desenrolar de um processo que alia a intervenção física e visual nas fachadas com a componente relacional dos habitantes locais – e também dos visitantes -, pretendendo-se que estas intervenções intensifiquem ou contribuam para o desenvolvimento de novas dinâmicas.

¹⁰⁹ Lemos no site do colectivo, em <http://www.ebanocollective.org/>

∴

Conclusão: Novas formas colectivas de produção de street

Vimos como são diversas as formas de produção de *street art* em Lisboa, em contextos legais. Estruturada segundo as propostas de diferentes iniciativas que a enquadram, a produção de *street art* em Lisboa assume diversas lógicas de produção, a que correspondem várias metodologias, expressas nos diferentes termos que são utilizados para descrever essas iniciativas, nomeadamente: «projectos», «eventos», «festivais», «galerias» e «workshops».

Assim, no âmbito das *práticas institucionalizadas* (Ferro, 2011), são várias as entidades que estabelecem os contornos programáticos que as enquadram. A ideia de *estratégias de domesticação* (Campos, 2010) já não será suficiente para descrever o que na verdade são *estratégias de produção e de construção do espaço público*.

Traçámos assim um percurso que começou com as experiências iniciais, particularmente as *Visual Street Performances* (VSP), que marcaram o princípio de uma forma de pensar o *graffiti* e a *street art*, já não somente enquanto prática inserida numa cultura urbana particular e fechada, mas assumindo as suas potencialidades expositivas e de intervenção social, numa clara intenção de demarcação das imagens de «vandalismo», reabilitando a imagem destas práticas para o observador exterior. No âmbito da intervenção social das VSP, os *writers* assumiram papéis de mediação (Ferro, 2011), no que foi uma importante experiência de *construção de espaço público* (Low, 1998 e 2014) pelos seus diferentes intervenientes, na medida em que a *street art* e o *graffiti* apareceram aqui como forma de conferir visibilidade às zonas degradadas onde as intervenções tiveram lugar, bem como às suas populações.

Um momento também importante neste percurso foi o do encontro «O Futuro das Paredes do Bairro Alto», que teve lugar em 2008 e pretendia conjugar os diferentes actores desse âmbito local para encontrar soluções para a profusão de *tagging* que se fazia sentir nas paredes desse bairro lisboeta. Este encontro foi marcante porque juntou *writers*, comerciantes locais, empresários de bares, e diversas entidades, entre as quais a CML, em diálogo sobre uma questão que a todos dizia respeito, ainda que de formas diferentes.

Foi na sequência deste encontro que nasceu a Galeria de Arte Urbana, gabinete da Câmara Municipal de Lisboa. Este, num primeiro momento, pretendeu estabelecer uma alternativa ao *graffiti* e aos *tags* no Bairro Alto, através da instalação de placas de mdf na Calçada da Glória e Largo da Oliveirinha, para intervenção livre dos *writers*. O seu âmbito de actuação alargou-se quer no espaço, quer no tempo, passando a fomentar intervenções pelo espaço público de toda a cidade, com vista à melhoria visual das estruturas degradadas e aguardando requalificação. Diferentes projectos da GAU têm vindo a ser desenvolvidos, como a pintura de vidrões no *Reciclar o Olhar*¹¹⁰, ou as intervenções no muro do

¹¹⁰ Figuras 5.3 e 5.4.

Hospital Júlio de Matos, com o *Rostos do Muro Azul*. Igualmente, a GAU tem vindo a estabelecer parcerias com outras entidades, nomeadamente associações e projectos, bem como com entidades comerciais. Outros projectos desta instituição incluem a edição de livros e do boletim da GAU, bem como a inventariação de peças.

É de notar a atenção que, nos concursos que a GAU propõe, é dada à qualidade plástica dos trabalhos, bem como ao currículo dos artistas. Denota ainda a actuação desta entidade uma consciência do papel que a *street art* pode ter, enquanto elemento de competitividade para a cidade de Lisboa em relação a outras, nomeadamente no que respeita ao turismo, pelas imagens de cidade, «jovem e dinâmica», que contribui para difundir¹¹¹.

Também marcante neste percurso pelos contextos de produção de *street art* em Lisboa foi o projecto CRONO. Este consistiu em diversas intervenções de *street art* pela cidade, por artistas nacionais e estrangeiros. Destas destacam-se as intervenções em prédios devolutos com o intuito de «assinalar» situações de abandono do edificado, num espaço público *em limbo*, à espera de requalificação. O entendimento de Patricia Phillips, que associa arte pública contemporânea a um processo de *ocupação* (Phillips, 1998) é aqui particularmente interessante, já que nas intervenções em prédios devolutos, o projecto CRONO procedeu de facto a uma ocupação visual das fachadas, que estimulou o debate sobre o estado do edificado no espaço público lisboeta, bem como sobre os poderes que nele se conjugam e que possibilitam a permanência destas situações de abandono.

Um outro projecto marcante para a *street art* em Lisboa é o da galeria Underdogs. Agregando um espaço de galeria com a elaboração de murais em grande escala e a venda de serigrafias, a Underdogs pretende estabelecer-se como plataforma para o intercâmbio de artistas de *street art*, sendo igualmente um projecto que ilustra e concretiza o que pode ser uma possível via mercantilizante para o trabalho dos artistas de *street art*, com a necessária diversificação de formatos plásticos que adoptam. Por outro lado, o estabelecimento desta galeria na zona oriental de Lisboa, no Poço do Bispo, é mais um exemplo de uma estrutura cultural que, instalando-se nesta área, procura contrariar a lógica *expectante* de uma zona deprimida da cidade (Nunes e Sequeira, 2011).

Abordámos ainda os projectos Wool on Tour e Lata 65, que provêm da organização do Wool Fest, o festival de *street art* da Covilhã. O Wool on Tour estabeleceu-se no Lx Factory, incluindo mostras periódicas de *street art* neste espaço industrial reconvertido em estrutura cultural, de comércio e de empresas criativas, bem como palestras e *workshops* dos artistas sobre o seu trabalho. Quanto ao Lata 65, é um *workshop* para idosos, que inclui prática de técnicas de *street art*, e também uma introdução teórica à história do *graffiti* e da *street art*. Assume-se então como um projecto de ocupação dos tempos livres e de melhoria no bem-estar dos idosos participantes, propondo-se também contribuir para a desmistificação do *graffiti* e da *street art*, frequentemente associados a conotações negativas, como o vandalismo. É de notar ainda que deste *workshop* surgiu uma *street artist* em particular, *L,

¹¹¹ Este aspecto será abordado no Epílogo.

que, depois de o frequentar, iniciou a sua actividade de intervenção com *stencils* no espaço público, num percurso singular que será abordado no capítulo seguinte.

Finalmente, vimos como outras entidades, sob a forma de associações, contribuem para estabelecer contextos para a prática de *street art*. Uma delas é a Associação Portuguesa de Arte Urbana, a APAURB. Esta pretende assumir-se como mediadora entre artistas e instituições, propondo igualmente o desenvolvimento de projectos de *street art*. Um destes projectos, que destacámos, é a pintura colectiva do túnel de Alcântara. Este foi um projecto de intenso significado para a nossa análise, já que consistiu na participação de um elevado número de voluntários para a requalificação, através de intervenções de *street art*, de um espaço público urbano degradado, o que na verdade constituiu um exemplo de *construção do espaço público*, no sentido que Setha Low conferiu a esta expressão (Low, 1998; 2014), de transformação espacial através da iniciativa e acções concretas de um conjunto de pessoas interessadas em tornar mais *agradável* um espaço que usam nos seus quotidianos. Outra associação sobre a qual nos debruçámos foi a EBANOCollective, que, sob uma perspectiva artística e «etnográfica», propõe projectos locais de intervenção no edificado degradado - através de *street art*, no caso do projecto «Passeios Literários na Graça» -, enfatizando as particularidades da história local e propondo novas dinâmicas entre os locais, os seus habitantes e os seus visitantes.

Depois desta descrição e análise dos contextos de produção de *street art* em Lisboa, sigamos agora, no 6º capítulo, para a análise do ponto de vista dos artistas que, numa marcante diversidade de perfis, neste espaço público urbano intervêm.

6. Artistas de *street art*: Diversidade de Perspectivas

«*Who comes first, the artist or the city?*» (Al-Khalil, in Miles, 2000:105).

Vimos no quinto capítulo a diversidade dos contextos legitimados em que a *street art* é praticada em Lisboa. Explorámos as associações, instituições e colectivos que se dedicam à elaboração de eventos que enquadram esta prática, pelo que agora nos debruçamos sobre quem faz *street art* – os artistas. Assim, este sexto capítulo pretende dar resposta à questão do ponto de vista dos artistas, sendo aqui a sua perspectiva abordada – particularmente, através dos resultados das entrevistas aos artistas de *street art*.

Considerando – e recorrendo ao trabalho de Howard Becker (2010) – que a *street art* constitui um mundo da arte, resultando as suas peças de instâncias de cooperação entre vários actores, o papel que os próprios artistas desempenham nesse mundo artístico é um aspecto fundamental a ser abordado – nomeadamente na forma como as suas expectativas e perspectivas individuais se entrelaçam com as novas oportunidades e contextos de produção de *street art*, particularmente num momento em que assume uma visibilidade mediática inédita.

Para conhecermos este conjunto de *street artists* de Lisboa, e em face aos resultados das entrevistas¹¹², começamos por, numa primeira secção, abordar os aspectos relativos aos momentos de formação académica e técnica que acumulam. Outro ponto relevante nesta caracterização é o modo como a *street art*, para quem a pratica, se enquadra – ou não - num conjunto de actividades profissionais, bem como a forma como estes protagonistas concebem a prática de *street art* no âmbito de um percurso pessoal. Também a relação que pode haver ou não entre os *street artists* e a prática de *graffiti* é um aspecto aqui explorado, finalizando-se este primeiro momento do capítulo com as representações que associam ao actual momento de popularidade mediática da *street art*.

Segundo uma perspectiva que enfatiza os percursos pessoais e a construção identitária dos praticantes de *street art*, e também como forma de tornar clara a diversidade das suas perspectivas e objectivos relacionados a essa prática, optou-se por incluir neste capítulo caixas de texto que apresentam ao leitor cada um dos *street artists* que foram para este trabalho entrevistados.

As motivações que os artistas expressam para a prática de *street art*, da forma como esta é integrada numa trajectória pessoal e na construção de uma carreira artística, na sua inserção num conjunto mais amplo de práticas artísticas variadas, ao papel dos amigos e pares na aprendizagem, são tratadas na segunda parte deste capítulo. Igualmente serão abordados aspectos que os artistas, no seu discurso, destacam em relação ao potencial da *street art*, que os motiva para a sua prática, prendendo-se estes

¹¹² Para este capítulo e para o seguinte foi tido exclusivamente em conta o conjunto de entrevistas aos artistas. Nestes incluem-se José Carvalho, Tinta Crua, Vanessa Teodoro, Mariana Dias Coutinho, Bruno Santinho, Miguel Januário, Luísa Cortesão, Leonor Brilha, Smile e Alan Silveira/Exas.

com as suas possibilidades ao nível plástico e de abrangência de públicos possíveis, bem como a forma como consideram a prática como «desafiante» e uma «necessidade».

Na terceira secção deste capítulo abordaremos a ligação da *street art* com outras práticas no quotidiano dos artistas. Da informação retirada dos seus relatos, a prática de *street art* inscreve-se num conjunto mais amplo de práticas artísticas, no âmbito do percurso pessoal dos entrevistados. Desde a acumulação de momentos de formação ligados às artes e criatividade, até à ligação com a prática do *graffiti* e outras práticas artísticas e criativas, sendo ainda mencionados os momentos de colaboração com marcas e clientes particulares.

Finalmente, na última secção deste capítulo, traçaremos os contornos das percepções que os entrevistados manifestam em relação à *street art* – na especificidade que a ela associam, nas possibilidades plásticas que permite, na sua integração num corpo de trabalho artístico e criativo mais vasto, na proximidade ao *graffiti* – e nos aspectos que diferenciam ambas as práticas -, na forma como constitui oportunidades de trabalho pago e nas interações que potencia.

Se a *street art* em Lisboa se afigurava à partida como apresentando uma diversidade visual considerável, também no que diz respeito a quem a pratica essa diversidade pôde ser constatada, já que os significados que os artistas de *street art* atribuem a essa prática e a forma como a enquadram no seu percurso pessoal são também tendencialmente heterogéneas, como veremos de seguida.

6.1. Fazer *street art*: Os protagonistas

Sendo a *street art* um fenómeno relativamente recente, e não havendo muita investigação de carácter extenso e aprofundado sobre as especificidades do tema¹¹³, poderia haver a tentação inicial de assumir que os perfis das pessoas que fazem *street art* são semelhantes aos dos praticantes de *graffiti*. Ainda que a *street art* partilhe com o *graffiti* um certo carácter espontâneo e ilegal na sua génese, esta característica, dados nos novos contextos para a prática que temos vindo a descrever, já não é transversal a toda a prática de *street art*. Mostramos agora as propriedades sociais com as quais podemos considerar os praticantes de *street art* como constituindo um grupo diverso, no que diz respeito às suas idades, aos seus momentos de formação e percursos pessoais, aos discursos que constroem sobre a prática e os significados que lhe atribuem. Essa diversidade é no entanto atravessada por uma certa transversalidade ao nível da percepção dos novos contextos para a prática de *street art* como estando associados a novas possibilidades, tanto no campo técnico/plástico, como no âmbito da integração da prática de *street art* num percurso artístico pessoal.

¹¹³ São de mencionar os trabalhos de Jorge Vieira (2004), Ângela Mota (2009), Pedro Guerreiro (2009), Telma Machado (2011) e Sara Eugénio (2013), ainda que quanto a dissertações de doutoramento sobre o contexto português da *street art*, não tenham sido encontradas referências.

Haver ou não uma ligação ao *graffiti* no âmbito desses percursos pessoais aparece como propriedade social e biográfica relevante. Quatro dos entrevistados incorporam essa prática específica no seu percurso pessoal, enquanto outros quatro entrevistados não tiveram essa prática – ainda que isso não signifique que não possa ter havido influência visual do *graffiti* - em dois casos essa referência é visível na sua obra, e nos outros dois casos, ausente. Noutras duas situações, o *graffiti* aparece como interesse paralelo, com experimentação num caso, e como objecto de interesse visual e fotográfico noutro.

No decorrer de dez entrevistas extensas a criadores de *street art*, observando os seus perfis sob uma perspectiva sociográfica, notamos que são à partida díspares. Em primeiro lugar, no que diz respeito às idades: compreendendo o conjunto dos entrevistados idades desde os 27 aos 64 anos, com duas ocorrências na casa dos 20, cinco na dos 30, duas na dos 40 e uma na dos 60, a observação não permite extrapolar para este contexto a abordagem das ‘culturas juvenis’, sempre presente nos estudos sobre o *graffiti*. Porém, é possível afirmar que a possibilidade de prática de *street art* por pessoas de várias idades é inseparável do contexto específico em que a estudamos, em que diversas iniciativas e eventos oferecem enquadramentos e portanto consistência social às práticas de um conjunto diverso de pessoas.

Relativamente aos momentos de formação dos entrevistados, quatro apresentam exclusivamente formação superior relacionada com artes visuais (artes plásticas ou design), sendo que num destes casos em particular há uma acumulação de momentos de formação superior (Leonor Brilha). Num outro caso a formação superior não está relacionada com a prática artística. Quanto aos entrevistados com formação técnica artística, variada ou complementar a outros momentos de formação, há três ocorrências. Dois dos entrevistados não apresentam formação complementar à escolar. A questão da formação relaciona-se directamente com as perspectivas que cada entrevistado associa à prática de *street art*, e os significados e papel que lhe confere no seu percurso biográfico. Este aspecto será analisado de forma mais aprofundada num momento posterior deste capítulo.

Quanto à forma como os entrevistados relacionam a prática de *street art* com a prática profissional, em oito das dez entrevistas há uma ligação evidente: ou porque a actividade profissional é ligada à prática artística, ou porque, também o sendo, a complementa com uma vertente empresarial – é o caso de Smile e da sua loja/galeria em Odivelas. Quanto aos casos em que não há relação entre a *street art* e a obtenção de rendimentos, isso sucede porque a pessoa associa à prática um carácter lúdico, ou porque, havendo essa vontade, ainda não conseguiu converter a prática numa fonte de rendimentos financeiros. Note-se que haver uma componente de *street art* num corpo de trabalho profissional não é equivalente a fazer exclusivamente *street art* com esse intuito. A forma como a *street art* se interliga com outras práticas profissionais será analisada ao detalhe ainda neste capítulo.

Há diferenças marcadas no discurso entre, por um lado, os artistas cujo percurso é intencionalmente virado para o mundo da arte, e que *sabem* construir uma *persona* artística; entre os que vêem a *street art* como uma actividade entre o lúdico e o expressivo; e entre os artistas que encontram na *street art* uma extensão da actividade que já mantinham como *writers*, no contexto do *graffiti*. Por outro lado, há também no discurso dos entrevistados aspectos em comum, que revelam que apesar da aparente diversidade dos perfis dos praticantes há na prática de *street art* algo que aparece como transversal – sobretudo o que se prende com as representações sobre as possibilidades técnicas que a *street art* oferece, e com a associação positiva à experiência de a produzir em contextos legitimados.

Em relação às representações sobre o papel que conferem à *street art*, estas podem-se organizar segundo três eixos: *interacção/visibilidade*, sendo a concretização de uma vontade de interagir com a cidade – José Carvalho -, ou de trazer visibilidade para o corpo de um trabalho artístico mais abrangente – Mariana Dias Coutinho e Leonor Brilha – ou de, assim, acederem a um público mais vasto – Vanessa Teodoro e Bruno Santinho; *comunicação/expressão*, na medida em que podem materializar a vontade de se exprimirem nas paredes da cidade – Tinta Crua -, ou comunicarem mensagens e ideias de forma artisticamente expressiva – Miguel Januário e *L; *plasticidade*, na medida em que às paredes e estruturas da cidade a intervir estão associadas possibilidades plásticas diferentes, exigindo técnicas específicas – Tinta Crua, Mariana Dias Coutinho, Leonor Brilha, Miguel Januário e Smile.

Concomitantemente, as vantagens que os entrevistados associam à prática de *street art* também se prendem a três factores: 1) o *suporte material* que as estruturas físicas urbanas permitem, como «tela» de intervenção cuja escala e superfície consideram interessante como estrutura de intervenção; 2) o *público* a que a *street art* pode chegar, quer ao nível dos transeuntes que se cruzam com a peça, quer ao nível de posteriores exposições mediáticas possíveis, nomeadamente nas redes sociais, sites pessoais e sites especializados em *street art*; 3) a *actividade* em si, por ser estimulante, já que implica muitas vezes o confronto com opiniões e reacções de quem observa, bem como de outros artistas, no que diz respeito a trabalhos inseridos em projectos colectivos. De novo, estes factores estão intimamente ligados às expectativas e representações que cada entrevistado associa a essa prática expressiva de rua.

Um outro argumento que sustenta a ideia de diversidade nos perfis das pessoas que fazem *street art* é o das próprias peças, que não se prendem a referentes estéticos e simbólicos tão estruturados como no *graffiti* (ainda que com ele por vezes partilhem linguagens estéticas), sendo também nesse sentido (no dos temas, práticas e materiais), muito mais amplas. Este aspecto prende-se com o que é uma diferença essencial entre o *graffiti* e a *street art*, que são as intenções de comunicação através do espaço público que estão subjacentes a cada uma destas práticas. A primeira, constituindo um código restrito aos «iniciados», pretende chegar essencialmente aos outros praticantes, ou a quem esteja inserido nessa cultura; a segunda tem como âmbito um grupo tão abrangente como o dos transeuntes

que com as peças se cruzam¹¹⁴ – fisicamente ou online. Será também provavelmente este um dos aspectos que explicam que haja tantos criadores cujas práticas têm origem no *graffiti* a explorar outras técnicas e linguagens expressivas, em contextos mais complexos do ponto de vista associativo e interventivo na cidade.

Outro aspecto que ilustra a diversidade dos perfis dos praticantes de *street art* é o dos próprios formatos dessa produção. Nomeadamente, em contextos espontâneos e ilegais, sozinho ou acompanhado por pares e amigos; em colaboração com outros artistas, ou sozinho mas em contextos de iniciativas legais onde várias pessoas criam em simultâneo; e também há casos em que ambas prevalecem.

O que realmente parece ser comum aos entrevistados (com nove em dez a referi-lo) é a disponibilidade em produzirem em contextos institucionais lato senso, ainda que por razões diferentes ou com uma associação a marcas, situação em que, também, os contextos específicos onde cada um expõe sejam diversos e a prática se revista de significados específicos.

Acrescenta-se ainda que a questão da diversidade da composição do meio surgiu aliás em contexto de entrevista, espontaneamente, em que três entrevistados observaram o seguinte: José Carvalho indica que essa diversidade implica diferentes percepções e opiniões sobre o que é pintar na rua, e que essa diversidade de perfis advém do conjunto de oportunidades que surgem com a *street art*, que faz com que artistas «de galeria» incluam a *street art* no seu trabalho:

«Neste momento em particular as portas estão muito abertas aos artistas de arte urbana. E isso nota-se porque há muitos artistas que querem vir agora para a arte urbana porque vêem que aí há muitas portas. [...] Mas neste momento vivemos numa ‘era de ouro’ até ao momento para a arte de rua, que até os próprios artistas de Nova Iorque dos anos 80 estão a ser chamados para expor o *graffiti* puro e duro na galeria. É um bocado óbvio nos Açores [festival Walk & Talk] e acho que faz sentido os artistas de *street art* hoje em dia são as ‘estrelas rock’ da arte... viajam pelo mundo, estão lá, pintam na rua, é muito fixe, é muito bom, bazam, voltam, continuam a trabalhar e não estão fechados naquele espaçozinho.» (José Carvalho, Artista plástico e *street artist*, 2013)

Este entrevistado refere mesmo que o momento actual é uma «era de ouro» para a *street art*, na qual compara alguns artistas mais reconhecidos a «estrelas rock», exprimindo assim a sua percepção da actual popularidade – e consequentes oportunidades para os artistas – deste tipo de intervenção artística.

Já Vanessa Teodoro, cuja incursão na *street art* aparece no seguimento do trabalho em agências de publicidade e da vontade em enveredar pela ilustração em grande escala, depois de participar num dos

¹¹⁴ Sendo esse ‘cruzar’, como veremos, tanto físico como online, com a disseminação de imagens de *street art* pela internet.

projectos da GAU, refere, na entrevista que concedeu, que considera que há bastantes artistas de *street art* com origem no *graffiti*, e outros com perfil distinto, como o seu:

«Saí das agências [de publicidade] e comecei. ‘Não. Vou fazer bonecos.’ [...]Então, comecei com ilustração. Fiz [ilustração para] outras campanhas: Vodafone, TMN, CANON, marcas grandes. Entretanto, tinha um amigo que [fazia e faz] *graffiti*. Era assim um dos «batidos»... da margem Sul. E soube dessa coisa da Câmara, da GAU. Isto foi para aí em 2009. Eles começaram em 2008... Não tenho a certeza. ‘Estão a pedir propostas para pintar ...Queres fazer uma coisa grande?’. Ora pintar com latas é que [não sei]... seca rápido [...] Já sabia que existia. Já tinha [tido] namorados que pintavam, mas eu não... Eu queria era mesmo fazer uma coisa em grande escala. O que é que eu consigo fazer em grande escala que ajudasse? Pintar com latas, embora eu também pinte com pincel, mas latas é mais rápido. E então disse: ‘Bora lá fazer uma colaboração. Bora lá fazer isto. Tu ensinas-me a pintar com latas e olha...’ Então, propusemo-nos a fazer isso.» (Vanessa Teodoro, Designer e *street artist*, 2013)

Porém, para esta *street artist* a aprendizagem de técnicas do *graffiti*, directamente com os seus praticantes, foi realçada como muito importante, no sentido em que lhe permitiu, mais tarde, concretizar tecnicamente as suas intervenções de *street art*.

Um outro entrevistado, Tinta Crua, sente essa diversidade de perfis como uma «invasão» de território, não reconhece como legítimo haver artistas de *street art* que apenas a produzam em contextos legais e programados, apreciando no entanto casos de outros artistas que conciliam as duas vertentes:

«Depois também há muita gente que vem para este meio [a *street art*]... como há pessoas, que até gosto dos trabalhos deles, e trabalham e talvez sejam dos nomes mais conhecidos da *street art* e fazem trabalhos, muitos deles ou são designers (...), mas o que eles fazem é trabalho local ou só trabalham a convite destas organizações. E nunca vi trabalhos deles nas ruas e, tirando o Mais Menos, o Pantónio, ou mais um ou outro, continuam a trabalhar para essas organizações e para outras e já têm montes de coisas, mas não deixam de intervir na rua. Eu acho que isso é ... É um bocadinho como o *graffiti*. O *graffiti* é sempre ilegal, na sua génese. O *graffiti* é ilegal, não pode ser legal. Mas, pronto, é isso... Muitas vezes é usado com outros meios.» (Tinta Crua, *street artist*, 2014)

Este entrevistado considera que a prática de *street art* deve incorporar sempre a vertente espontânea, ilegal, não se devendo basear nos trabalhos elaborados através de contextos de produção legitimados. Nesse sentido, compara a «génese» da *street art* à do *graffiti*, consistindo ambas na componente ilegal da prática.

Como vimos, esta diversidade de perfis observada coloca uma questão séria à aplicabilidade de perspectivas de «culturas/subculturas juvenis» ou «tribos urbanas» - que se centra não só na questão das idades, mas também pelas noções que se prendem ao conceito de juventude com dependência financeira e largos momentos de ócio, como refere Ricardo Campos (2010:46). Estas perspectivas aparecem deslocadas neste contexto, já que não só os praticantes não se enquadram nesta condição de «jovens financeiramente dependentes» – aliás, no universo dos entrevistados não houve um único

nesta situação – como a prática de *street art* não aparece associada a momentos de ócio, mas sim a estratégias de visibilidade de uma produção muitas vezes orientada para a obtenção de *trabalho pago* – sendo a única exceção a do caso de *L, que, com 64 anos, assume a sua prática de *street art* como tendo significados lúdicos e de ocupação de tempos livres - leia-se, sobre esta *street artist* médica reformada, a caixa de texto abaixo.

**L, um percurso singular*

*L iniciou a sua actividade enquanto *street artist* depois de ter participado num *workshop* de técnicas e contextualização histórica da *street art* dedicada a idosos, o Lata 65. Não se enquadrando nessa faixa etária, mas já tendo entrado nos sessentas, Luísa Cortesão aprendeu assim a recortar *stencils* para depois os aplicar sobre as paredes, em *spray*. A prática de criar imagens para depois recortar em *stencils* veio-lhe com naturalidade, já que anteriormente havia desenvolvido pequenas figuras para servirem de ícones nos *desktops* dos computadores da Mac. Chamou a estas figuras «colheres» porque, nas suas palavras, «quem não sabe o que fazer faz colheres». Estas «colheres», que aliás obtiveram alguma popularidade nos meios informáticos, assumiam a forma de figuras à semelhança dos utilizadores, mas também de fadas e bruxinhas. Assim, os amigos começaram a chamá-la de «bruxinha», sendo essa a imagem paradigmática do trabalho de *L nas intervenções em *stencil* que faz na rua. Durante anos médica endocrinologista, Luísa Cortesão mantinha um interesse pelas práticas artísticas de rua. Fotografando os *graffiti* novos que, no trajecto de comboio até ao local de trabalho, lhe permitia familiarizar-se com as especificidades do trabalho de cada *writer*, e, posteriormente, com as intervenções de *street art* que foram aparecendo pela cidade. Este seu *hobby* da fotografia permitiu-lhe, através da internet, não só partilhar imagens das intervenções que registou, através do seu *flickr*, como estar ainda mais atenta à actividade de *writers* e *street artists*, internacionalmente, reconhecendo os traços destes artistas com a familiaridade de quem há muito está atenta. Durante a entrevista, relatou com entusiasmo o dia em que fotografou os artistas a intervir nos prédios da Fontes Pereira de Melo, durante o Projecto CRONO – de como um deles não gostou de ser fotografado e a ameaçou com um banho de tinta, mas de como travou conhecimento com Ericailcane nessa ocasião – partilhando posteriormente com este artista as fotografias que havia tirado.

*L, a *street artist*, tem vindo a aplicar bruxinhas e fadas pela cidade – mas também outros pequenos *stencils* de carácter interventivo, como aquele onde se lê «somos todos gregos», ou a imagem dos eucaliptos, que alerta para o perigo ambiental do seu cultivo extensivo em detrimento das espécies autóctones. O *workshop* Lata 65, aliás, adoptou como seu símbolo uma das suas figuras: a imagem de uma velhinha de lata de *spray* em riste. A singularidade deste percurso chamou aliás a atenção a Martha Cooper, a fotógrafa de *graffiti* que tem vindo a acompanhar estas expressões artísticas de rua desde o tempo em que os comboios de Nova Iorque surpreendiam pela manhã os cidadãos daquela metrópole com as suas carruagens profusamente pintadas. Martha quis conhecer *L, aproveitando para tal a sua estada em Portugal aquando da inauguração da sua exposição na galeria Underdogs.

Mas *L não se considera uma *street artist*, associando a sua prática com os *stencils* a um *hobby*, uma forma de passar o tempo. A sua página de *facebook* tem precisamente o nome de «*L is not an artist». Do nosso ponto de

vista da análise das práticas, permitimo-nos discordar, mostrando o percurso de *L pela *street art*, o que em grande medida caracteriza esta prática artística no momento actual: uma imensa vontade de experimentação aliada a uma verdadeira diversidade dos perfis dos artistas que a praticam.

O perfil que traçámos de *L exemplifica como o universo das práticas de *street art* no contexto em questão é diverso, no que diz respeito aos seus praticantes.

Deste modo, o contributo de José Guilherme Cantor Magnani, em artigo sobre os circuitos de jovens em S. Paulo, sugere que se desloque a questão de uma «condição de jovem» para os comportamentos e os espaços. Nas suas palavras:

«Em vez da ênfase na condição de “jovens”, que supostamente remete a diversidade de manifestações a um denominador comum, a idéia é privilegiar sua inserção na paisagem urbana por meio da etnografia dos espaços por onde eles circulam e onde se encontram, e das ocasiões de conflito e dos parceiros com quem estabelecem relações de troca.» (Magnani, 2010:13)

Portanto, privilegia-se uma abordagem que tem como cerne a questão da identidade, no sentido em que a prática de *street art* se interliga com um projecto identitário, de construção de um percurso pessoal em que esta forma de expressão artística é uma componente.

Nesse sentido, a noção que Michel Agier refere de «comunidade do instante»¹¹⁵ será para este caso de uma comunidade formada tão-somente no âmbito de uma actividade (e eventuais situações sociais por ela proporcionadas, como inaugurações de exposições, ou momentos de pintura em simultâneo, por exemplo):

«Et nous parlons de communautés de l’instant, formées dans l’activité (qu’elle soit politique, esthétique ou rituelle) et non pas des identités communautaires supposées éternelles, primordiales et non contextuelles.» (Agier, 2004).

Estaremos, também, no caso da *street art*, perante uma *comunidade do instante*, formada por indivíduos-artistas que, na diversidade dos seus perfis individuais, partilham entre si as situações sociais proporcionadas pelas iniciativas de *street art* de teor colectivo. Igualmente, penso estar perante uma comunidade do instante entre os artistas e o seu público/transeuntes que observam o seu trabalho, nos momentos de intervenção no espaço público, como os que tiveram lugar no âmbito da observação em trabalho de campo que, no processo de objectivação participante referido, foi desconstruída e interpretada.

¹¹⁵ Esta noção tem ainda aplicações interessantes no sentido de actividades com alguma performatividade, pelo que recorreremos a ela no capítulo seguinte.

6.2. *Motivação para a prática de street art*

Debrucemo-nos agora sobre os factores que motivaram os entrevistados a ingressar nas práticas de *street art*.

Em todas as entrevistas é referido um interesse desde a infância pelo desenho e a pintura. Aqui é relevante a referência ao trabalho de Anna Lisa Tota (2000), no qual refere que o «processo de objectivação da experiência biográfica» dos artistas, ao construírem a narrativa do seu percurso, exhibe por vezes padrões semelhantes, nomeadamente no que refere à infância como período «revelador» de «predisposições artísticas». A autora designa esse processo como constituindo uma «reconstrução simbólica da infância como espaço privilegiado, no qual ‘desde o início’ se manifestaria o carácter extraordinário do indivíduo que depois se tornará artista.» (Tota, 2000:89). Esta «construção social da identidade do artista» (Tota, 2000), nota a socióloga, tende a ocorrer no pólo da individualização e não no da identificação.

Porém, a forma como os entrevistados prosseguem com esse interesse de infância é diferente. Dos que referem uma ligação ao *graffiti*, Smile indica ter começado a pintar nesse contexto com 14 ou 15 anos, por influência dos primos e também dos filmes e do *breakdance*; Miguel Januário teve no skate a prática de rua que depois o fez interessar-se pelo *graffiti*, particularmente pelo que via nas viagens que fazia a Lisboa (vivia no Porto), no que designou por «processo natural»; José Carvalho também indica essa iniciação no *graffiti* - por ver amigos a pintar quis também experimentar.

Exas, através da influência de revistas, filmes, música e das pinturas murais que observou, começou a pintar *graffiti*, logo em 1984, tendo aliás acompanhado de perto todo o percurso do *graffiti* em Portugal (ainda que com uma pausa de dez anos, em que se dedicou a outras actividades) e sendo a sua incursão pela *street art* recente:

«É então, é em 1984 que eu pego na lata e tomo a iniciativa de ir para a rua tentar fazer os primeiros... Na altura era um *lettering*, era um *tag*, mas não seria o *tag*, seriam pequenos dizeres, pequenos slogans que o movimento utilizava como: *hip hop non stop, break dance...* E então ia para a rua tentar pintar isso. Isso em 84. Depois, o *graffiti* só arranca numa forma estruturada e organizada em 90. Só em 90/91 é que realmente o *graffiti* forma... existe uma coesão, que se pode chamar uma semilha, uma semente; daí há realmente um impulso em que o movimento surge.» (Exas, Artista plástico e *writer/street artist*, em entrevista, 2014)

A sua incursão na *street art*, anos mais tarde, é tida por ele mesmo como nascendo de uma vontade de experimentar outros temas e técnicas, sendo uma adição importante a um percurso artístico pessoal.

Sobre o percurso de Exas, veja-se a caixa abaixo:

Alain Silveira é uma referência nos mundos do *graffiti* e *street art*, onde é conhecido por EXAS. Foi nos anos 80, a par com o surgimento do *graffiti* na Europa, que Exas iniciou a sua carreira enquanto *writer*.

Começou nessa altura por ver pinturas murais de *graffiti* nas paredes da cidade de Lisboa, e, também por influência dos filmes e música, ficou interessado e quis experimentar esta forma criativa, aliando-a ao gosto pelo desenho que desenvolvia desde a infância. Um dos pioneiros do *graffiti* em Portugal, nota que só no início da década de 90 sentiu que essa prática em Portugal se começava a «organizar», a tornar-se um «movimento».

Decidido a explorar outros aspectos da sua vida, Exas esteve sem pintar durante 10 anos, tendo «regressado» há 6 anos à prática artística, que agora alia pintura de rua ou em murais interiores aos trabalhos em tela.

Recorre cada vez menos à lata de spray, pintando murais com pincel e tinta. Considera esta mudança um desafio enriquecedor, sendo também menos nocivo para o meio-ambiente e para a saúde. Foi-nos possível observar a minúcia de Exas a pintar um mural, no âmbito da primeira edição do evento «Muraliza», o Festival de Arte Mural em Cascais (2014). Referiu-nos em entrevista que tinha um prazo de 7 dias para terminar esse trabalho, um mural alusivo à cidade, tendo no entanto acabado por demorar 3 semanas devido à sua opção técnica de usar o pincel em vez do spray. Exas sente que é precisamente devido aos constrangimentos de tempo dessa opção técnica que não pode pintar com a profusão com que pintava quando praticava *graffiti*. Exas associa a prática do *graffiti* a «uma pintura mais compulsiva, mais *freestyle*, mais espontânea» - e portanto mais rápida. Por outro lado, com o uso do pincel e tinta, refere ter mais tempo para «aproveitar as possibilidades que a tinta oferece».

Relembrando os tempos de *writer*, Exas refere que fazia *graffiti* em paredes degradadas, procurando embelezar dessa forma a parede, pelo contraste de uma peça colorida sobre uma superfície degradada, e com cuidado de não pintar em propriedade privada ou em património. Esse cuidado é reflexo do seu sentimento de que «há lugar para tudo»: o *graffiti*, a pintura a pincel, o muralismo. É nesse sentido, e tendo tido uma experiência variada nas suas pinturas de rua, que, há para si uma partilha entre essas diferentes modalidades, uma «fusão de estilos», que «enriquece» a sua prática artística.

Quanto à mensagem que confere ao seu trabalho artístico, na sua experiência do *graffiti* resume-a ao «*getting up*» do nome, que define como «elevar a tua presença e o teu estatuto como *writer* na sociedade», o que na prática passava por «pintar muitas vezes ou então executar *graffitis* em locais onde os outros não executavam (...) ou então fazer grandes produções em *wall of fame*.», exprimindo o aspecto central no *graffiti* que é o da procura do reconhecimento dos pares, aliado à vontade de marcar uma presença visível no espaço público.

Foi precisamente o questionar deste aspecto, e a vontade de querer explorar o lado plástico da pintura de rua, o que o fez querer experimentar outras vertentes da pintura de rua. Actualmente prefere temas de teor «introspectivo», que relaciona com a sua experiência de vida, e com uma «vertente espiritual», na qual aborda temas como a «dualidade» do ser humano.

Participou em projectos colectivos de *street art*, como o Muraliza ou o projecto muralista «40 anos, 40 murais», e também em várias iniciativas quando praticava *graffiti*. Aprecia o facto de pintar em contexto de rua porque «vai ser para o público», destinando essas intervenções às pessoas que por ela passam. Considera que contribui para estabelecer pontes entre «a arte e o cidadão», aproximando-os.

Veja-se assim, como a informação é reflexivamente trabalhada para construir a identidade artística.

Outra entrevistada, a já referida *L (Luísa Cortesão), para além do interesse em desenhar desde criança, que se manteve, descobriu, muito mais tarde, o interesse pela fotografia, que hoje encara como um *hobby*. Particularmente, começou a fotografar *graffiti*, acompanhando-o desde que apareceu na zona urbana de Lisboa:

«Eu já gostava muito de *street art* há muitos anos [antes o Lata 65]. Porque tinha muita curiosidade, punha-me a olhar para as coisas, vi os primeiros tipos que fizeram alguma coisa de jeito cá... (...) E depois comecei a ver os primeiros a fazerem *tags* ali na zona da Cruz Quebrada, Carcavelos - porque eu ia trabalhar, ia fazer uma consulta a Carcavelos, portanto ia lá uma vez por semana e do comboio vi aparecer o Nok, que desapareceu, o Exas, que agora ressuscitou.» (*L, Médica reformada e *street artist*, 2014)

Portanto para esta entrevistada já as práticas do *graffiti* e da *street art* a interessavam em termos estéticos, reconhecendo o trabalho dos *writers* e *street artists* e estando atenta às novas intervenções que apareciam nas ruas, durante o seu percurso para o trabalho.

No que diz respeito aos aspectos que mais motivam os artistas entrevistados a praticarem *street art*, a análise das entrevistas permite organizá-los segundo três eixos:

- 1) o *suporte plástico* que o intervir na rua permite, das opções criativas possíveis à sua textura e possibilidades de interacção com a estrutura em si;
- 2) o *público* que o intervir na rua permite alcançar, nomeadamente a ideia de «tocar as pessoas», obter reacções mais honestas ao seu trabalho, chegar a um público mais vasto;
- 3) as características da *actividade* em si, como o desafio que implica, o sentir a pintura em contextos de rua informais como uma «necessidade», ou algo de «viciante», ou simplesmente como uma actividade que consiste numa «distracção, algo para fazer».

Ainda no campo das motivações para a prática de *street art*, um dos entrevistados, José Carvalho, refere que a arte nas ruas faz com que a cidade toque mais as pessoas, pelo que gosta de observar as reacções, boas ou más, que o seu trabalho suscita aos transeuntes:

«A arte não tem só de ser coisas de que a gente gosta, as coisas de que a gente não gosta também nos provocam sensações que nos fazem perceber a nossa vida e perceber outras coisas.» (José Carvalho, Artista plástico e *street artist*, 2013)

José Carvalho, afirma, gosta de trabalhar na rua porque considera obter reacções mais honestas ao seu trabalho, ao contrário da galeria, em que muitas pessoas dirão, refere, que o trabalho é «óptimo» quando se calhar não pensarão assim. Neste sentido, compara a *street art* com o trabalho de galeria, como permitindo o primeiro uma relação menos mediada entre o artista e o público.

Sobre este *street artist*, atente-se na caixa abaixo, dedicada a José Carvalho:

José Carvalho: a «selva urbana»

José Carvalho pintou na rua pela primeira vez com 16 anos, quando já havia algum *graffiti* em Lisboa, bem como revistas sobre o tema e os primeiros websites com imagens de *graffiti*. Tem agora 33 e continua a gostar de *graffiti* mas a questão da identidade do *lettering* não o interessa. É a componente de desenho que o atrai.

Nas Caldas da Rainha tirou o curso de Artes Plásticas, onde tentou incluir elementos de *graffiti* na sua pintura – o que, relata, não foi visto com bons olhos pelos professores. No entanto, diz-nos, conseguiu aos poucos incorporar a ideia de «cidade como museu» no seu trabalho, aspecto que associa à sua identidade artística.

Foi no âmbito de uma residência artística na Alemanha que José Carvalho decidiu que o caminho da sua carreira artística passaria por intervir na rua. Começou a trabalhar em colaboração com a GAU, e também a fazer decoração de casas de privados com pinturas. Intervém tanto em contextos legais como ilegais e o seu trabalho inclui colaborações com outros artistas, e também com marcas.

Para este artista, a *street art* faz com que a cidade toque mais às pessoas. A opção de usar a rua como tela surgiu de observar os outros e por necessidade - das influências do *graffiti* e da vontade de «mudar as coisas, de ver as coisas e mudá-las para o meu gosto». Considera assim infinitas as possibilidades de pintar na rua.

Diz-nos José Carvalho que outro aspecto que lhe atrai nas intervenções de *street art* é a possibilidade de obter reacções mais honestas ao seu trabalho, o que contrapõe aos contextos de galeria tradicionais, em que considera que a «figura do artista» muitas vezes se sobrepõe ao seu trabalho.

Este *street artist* experimenta com várias técnicas, considerando que o que é fundamental é atingir o objectivo do trabalho: pinta a *spray*, cola *posters*, faz *stencil*, tem um marcador no bolso para o caso de querer intervir. Quanto aos temas que escolhe, usa muito figuras de animais, ligadas à ideia de «selva urbana» e do que há de «animal» no ser humano. Indica Lisboa como sendo a sua maior inspiração, considerando importante a noção de convivência entre a *street art* e os materiais diferentes que há nas estruturas do espaço público desta cidade – azulejos, mármore, pedra lioz.

Para José Carvalho, o aspecto efémero da *street art* é a cidade a criar desafios ao seu trabalho, através das possibilidades de interactividade entre artistas e transeuntes através de alterações à peça de arte urbana, aspecto que associa a «informalidade».

Aprecia o papel de provocação que considera que a *street art* tem em relação ao mundo da arte - «às galerias». Considera inclusive que poucas galerias se conseguiram adaptar ao mundo da *street art*, por não a conseguirem «controlar» - pode ser difícil vender uma peça que tem uma outra versão de livre acesso, na rua.

Quanto à forma como os artistas de *street art* se movem entre estes dois mundos, José Carvalho distingue entre os que consideram que não devem vender o seu trabalho porque deve ser «completamente puro», mas que para tal suportam um emprego de que não gostam e que os impede de ter tempo para pintar, e outro tipo, mais aberto e no qual se inclui, que prefere vender um pouco e ter possibilidades de desenvolver o seu trabalho a tempo inteiro. Considera que há muitas novas oportunidades para os *street artists* actualmente, havendo inclusive outros artistas «de galeria» que começam a incluir trabalhos de *street art* por perceberem que tem muitas possibilidades a nível da sua carreira: «vivemos numa era de ouro para a arte de rua.».

Intervir na rua como «vício» e «necessidade»

A forma como os artistas associam o acto de intervir na rua aparece frequentemente, nas narrativas que constroem sobre o seu percurso, como algo que advém de uma «necessidade», tendo um carácter de «viciante».

Tinta Crua valoriza não só o facto de poder mostrar o trabalho a um conjunto mais vasto de pessoas, como o interesse da superfície na qual intervém e, também, o carácter «viciante» da *street art* :

«(...) Agora [...] é que comecei a colar na rua. Também é uma maneira de mostrares o teu trabalho e, depois, também, é outra textura, é outro suporte. Na rua, então, é diferente de fazeres no papel. É outra coisa. E, depois, torna-se viciante [...].» (Tinta Crua, *street artist*, 2014)

A este carácter «viciante» alia o interesse que descobre nas superfícies físicas que o intervir na rua lhe permite explorar, enquanto meio de expressão artística. Sobre Tinta Crua e o seu trabalho, veja-se a seguinte caixa:

Tinta Crua: uma dádiva à rua

Tinta Crua, *street artist* de Lisboa, tem 40 anos. Desenhar e pintar é algo que faz desde a infância.

Frequentou o ensino secundário até ao 11º ano, a que se seguiu um curso de animação e dois anos de um curso de pintura. Decidiu viajar, considerando as viagens que fez pelo mundo muito importantes a nível visual e pessoal, sendo algo que o inspira.

A técnica a que mais recorre na sua prática de *street art* é o *poster*, por constituir uma técnica barata e rápida. Quando trabalhava na zona da Baixa de Lisboa, aproveitava os intervalos da hora de almoço para colar *posters*. Um incentivo adicional às intervenções nessa zona era a presença da Polícia Municipal, que encarava como um desafio.

Tinta Crua participou em projectos da GAU, experiências que valoriza positivamente. A participação nos concursos desta entidade permitiu-lhe desenvolver técnicas e trabalhar com materiais com os quais não tinha muita experiência prévia, como a pintura com spray. No entanto, afirma, estas colaborações não foram isentas de um certo conflito interior num momento inicial, que sentiu na ambivalência de um trabalho que inclui uma vertente espontânea e ilegal, por um lado, e intervenções em contextos legais. Porém, considera que actualmente consegue conciliar essas duas vertentes do seu trabalho enquanto *street artist*. Não aprecia o facto de haver artistas que apenas praticam *street art* em contextos legais.

Reflectindo sobre o papel da GAU, considera que antes de trabalhar em colaboração com esta entidade tinha a opinião de que o seu trabalho tinha o propósito de «amansar o pessoal do *graffiti* e da *street art*». Posteriormente, apercebeu-se de que também pode constituir uma promoção para os artistas, tornando o seu trabalho mais visível.

Sobre as suas intervenções de *street art*, a Tinta Crua agrada a textura e o suporte que é usar a rua como «tela», considerando o trabalho na rua como «viciante».

Agrada-lhe ver pessoas a tirar fotos ao seu trabalho, ou quando amigos que lhe enviam fotos das suas peças. Refere como uma das vantagens da arte urbana é o poder ser apreciada independentemente da figura do artista, obtendo daí reacções honestas.

Os temas que Tinta Crua desenvolve nos seus trabalhos são autobiográficos, inspirados na sua vida e experiência pessoal, ou em temas sociais. Sente necessidade de ter um aspecto interventivo muito forte nas suas peças, de apelar à mudança. É nesse sentido que lhe interessa o papel que a *street art* pode ter de propor interacção entre as pessoas.

Este *street artist* escolhe os locais a intervir previamente, preferindo prédios devolutos ou montras de lojas desactivadas. Gosta destes locais, diz-nos, porque lhe agrada a ideia de que haja neles «algo vivo», que ofereça um contraponto a uma estrutura que se degrada. Considera a *street art* uma forma de «reclamar um espaço» na cidade. Relativamente ao carácter efémero da *street art*, Tinta Crua considera que a sua «fragilidade» confere um «maior peso» à imagem. Por vezes não gosta de as ver degradarem-se mas por outro lado considera que essa degradação pode conferir um outro aspecto à mensagem da peça: «a rua torna mais orgânicas as coisas». Encara o seu trabalho como uma «dádiva à rua», deixando de ser seu a partir do momento em que é colocado.

Um outro *street artist* entrevistado, Bruno Santinho, soma a esse aspecto de «necessidade» de pintar na rua a um outro aspecto, já que considera a rua um meio para mostrar o trabalho de forma mais imediata e a um público mais vasto. Tendo começado a pintar na rua pela «emoção» e «adrenalina», refere que, com o tempo, perdeu um pouco o interesse em criar na rua, preferindo desenhar em estúdio, embora sinta que lhe «faz falta» de vez em quando:

«No meu entender é um meio para mostrar o trabalho de uma forma imediata e a um público vasto. Sinceramente creio que seja esta a razão inicial, depois torna-se um vício, uma necessidade, um prazer em ver o nosso trabalho interagir com a cidade.» (Bruno Santinho, Artista plástico e *street artist*, 2013)

Assim, o acto de intervir na rua aparece associado a sentimentos que comunicam ou experimentam significados artísticos, pessoais e urbanos. Intervir na rua inspira um conjunto de significados que convocam sentimentos fortes nos entrevistados, de importância quase vital, aparecendo deste modo a prática de *street art* – mesmo que a dado momento os artistas decidam prosseguir com outras formas de produção artística, nomeadamente de estúdio - como sendo indubitavelmente marcante.

Quanto ao papel que conferem à sua prática de *street art* no trabalho que desenvolvem, nos oito casos em que este é também direccionado para a actividade artística, também se pode organizar sobre três eixos. Esta prática pode ser uma componente do seu trabalho que permite *interacção* com a própria cidade, dando azo a uma expressão pessoal particular. Pode, igualmente, constituir uma estratégia de comunicação, que confere maior visibilidade ao trabalho do artista, como um todo, chegando a um público mais vasto e, assim, assumindo qualidades específicas no âmbito de uma *comunicação* em meio tão peculiar - as paredes da cidade. Finalmente, a *street art* também permite a exploração das qualidades plásticas das superfícies das paredes e outras estruturas que constituem o espaço urbano,

que não são possíveis em galeria, e que assim conferem maior *diversidade plástica* ao seu trabalho, com o aperfeiçoamento de técnicas que isso implica.

Possibilidades plásticas

Outro aspecto a ressaltar no discurso dos *street artists* sobre as razões que os levam a intervir na rua é o facto de considerarem que isso lhes permite explorar possibilidades plásticas que noutras vertentes do seu trabalho artístico não serão possíveis.

Mariana Dias Coutinho é artista plástica e ingressou recentemente na *street art*, conciliando essa actividade com o trabalho de estúdio. O seu percurso artístico é pautado pela vontade de experimentar, vendo na *street art* uma forma de criar com potencialidades plásticas distintas, em relação ao seu trabalho de estúdio. Apresenta-se brevemente esta artista na caixa que lhe é dedicada, de seguida:

Mariana Dias Coutinho: dos muros nascem figuras

Desde criança que Mariana Dias Coutinho queria ser artista. Nascida em 1978, esta *street artist* licenciou-se em Restauro no Instituto José Figueiredo, tendo posteriormente tirado um curso de pintura e desenho no ARCO. Durante bastante tempo exerceu restauro, sendo a actividade artística existente nessa altura tida por si como um *hobby*. No entanto, era comum ter encomendas de retratos. Foi há 4 anos que tomou a decisão de se dedicar exclusivamente à pintura.

Actualmente, o trabalho artístico de Mariana é polivalente, incluindo pintura, desenho, cerâmica e *street art*. Essa diversidade é por si relacionada com a prática que teve com o restauro, que implica várias áreas. Além do mais, considera-se uma pessoa muito criativa, pelo que a experimentação com técnicas diversas é para si natural.

A sua primeira experiência com *street art* resultou da proximidade do seu atelier com a sede da APAURB (Associação Portuguesa de Arte Urbana), que se situam no mesmo edifício. No âmbito de uma exposição que fez no edifício do atelier, fez uma pintura no jardim do palacete – foi então abordada pelo presidente da associação [SLAP/Octávio Pinho], que a convidou para fazer parte da associação. Com essa nova perspectiva, decidiu experimentar pintar um muro exterior, pelo que recorreu à APAURB, que a ajudou a contactar a GAU para as autorizações e licenças devidas. Tendo-as conseguido, pintou assim o seu primeiro muro.

Mariana nunca pintou ilegalmente, mas admite ter vontade. Tira fotografias a paredes onde um dia gostaria de intervir. Porém, tem receio que daí possam advir.

Foi convidada a participar na iniciativa da Galeria de Arte Urbana (GAU) «Rostos do Muro Azul». Do seu relato da experiência transparece um certo receio inicial de não se enquadrar, por não ter a prática de *graffiti* ou um curso de Belas-Artes. Ao perguntaram-lhe como assinava, respondeu que não tinha «nick», não tinha «nome». Era uma artista e assinava com o nome próprio, Mariana Dias Coutinho.

Mariana observa que há mais artistas a «vir cá para fora», referindo-se aos artistas plásticos que, dadas as oportunidades que se fazem sentir, decidem experimentar com a *street art*. Nesse sentido, refere que a *street art*, aliada à exposição posterior nas redes sociais, lhe confere maior visibilidade ao seu trabalho. Considera uma mais-valia assinar os trabalhos de *street art* com o nome próprio, porque lhe traz mais visibilidade ao seu trabalho artístico.

A artista participou na iniciativa do ÉBANOCollective «Passeios Literários na Graça». Da sua experiência nessa participação, assume que a *street art* pode ser uma forma de «fornecer cultura e histórias peculiares dos bairros», sendo algo de positivo quer para os artistas, que têm o trabalho exposto nas ruas para todos verem, e para as populações, já que pode incitar novas dinâmicas locais. No momento de pintar na rua, gosta da interacção com os transeuntes, da surpresa perante o resultado final e da apreciação do trabalho que exige uma pintura.

Não usa spray nas suas intervenções – nunca usou. Recorre a tinta e pincel, muito raramente usando cor. Para Mariana, uma das vantagens da *street art* é ser um processo rápido, pelo que consegue interligar bem com o trabalho de estúdio, enquanto este lhe exige uma dedicação mais exclusiva. O trabalho que tem vindo a desenvolver prende-se com a ideia de mancha, a partir da qual surgem figuras. Considera que a *street art* e as possibilidades plásticas dos muros exteriores ligam naturalmente com este tipo de trabalho. Prefere as paredes mais deterioradas, porque conferem uma tridimensionalidade ao seu desenho. Pinta «de rajada» e intuitivamente, sem planear muito. O resultado final tende a ser para a própria artista uma surpresa.

Mariana Dias Coutinho considera que uma das vantagens da *street art* é que, sendo um processo rápido («2 ou 3 dias»), consegue interligá-lo bem com o trabalho de estúdio, enquanto este lhe exige uma dedicação quase exclusiva; considera que, tanto no trabalho para galeria como para rua, a sua relação com o trabalho, afirma, é a mesma – focada e sem distrações. Para a artista, o aleatório é um factor importante, tanto na parede - o deixar-se guiar pelas características da superfície - como no papel - o deixar cair tinta sobre uma folha e depois desenhar sobre a mancha obtida, pressupondo uma leitura desta. Acrescenta também a visibilidade que a *street art* lhe confere para o corpo geral do seu trabalho.

Um outro *street artist* para quem a intervenção na rua tem potencialidades plásticas particulares é Smile.

As incursões de Smile na *street art* advêm da prática do *graffiti*, como seguimento «natural» e como forma de aperfeiçoar as suas técnicas, pela interacção criativa com o espaço e as suas possibilidades:

«Podes muito interagir com o espaço. Imagina que a parede tem um buraco. Podes aproveitar o buraco e fazer uma boca, pôr um olho... integrar, no fundo, com a tua pintura. Ou se tiver uma árvore para cima, fazer uma cara grande e a árvore estar a passar por cima do muro ser o cabelo. Há mil e uma maneiras para poderes intervir e na rua podes jogar com todos os suportes que existem.» (Smile, *Writer e street artist*, 2013)

Este *street artist* realçou ainda, no momento da entrevista, as imensas possibilidades plásticas da *street art*, enquanto veículo para a sua criatividade. Podemos conhecer um pouco melhor este *street artist* através da caixa que se apresenta de seguida:

Smile: entre o graffiti e a street art

Smile, o *writer* e *street artist* de Odivelas, tem 27 anos, tendo começado a pintar por volta dos 15, por influência dos primos e no seguimento dos filmes que via e do *break dance*. Via os primos a desenhar nas calças de ganga e nos casacos e a partir daí ficou atento à rua e às pinturas. Nasceu daí o seu interesse pelo *graffiti*, que se desenvolveu para a prática de *street art* e para outro tipo de trabalhos – nomeadamente em tela, suporte digital ou papel, bem como customização de roupas, de ténis e de skates.

O primeiro concurso de *graffiti* em que participou teve lugar em 2002, nas piscinas de Odivelas (numa parceria entre a CMO e as piscinas). Ganhou muitas latas, que lhe permitiram estar algum tempo sem as comprar, o que ajudou muito a impulsionar a prática pessoal de *graffiti*;

Smile estudou até ao 10º ano, na vertente artes. Refere como a sua aprendizagem se fez experimentando, na rua, vendo os outros, tentando. Destaca como essencial o papel dos pares na aprendizagem e aperfeiçoamento das técnicas.

As suas experiências na *street art* são diversas, interligando-se com a sua prática de *graffiti*. Já fez workshops, pintou sozinho e em grupo, em exposições, em eventos e em iniciativas de marcas. Já expôs em galerias, painéis, paredes exteriores. Participou duas vezes na iniciativa da GAU «Rostos do Muro Azul», quer por convite da entidade, quer através de concurso.

Considera que trabalhar com uma marca é mais limitador em termos criativos, sendo que para uma Câmara Municipal ou para um particular já consegue aplicar mais o seu estilo próprio; É no entanto na rua que sente que pode criar mais. Este *street artist* considera que criar na rua tem muitas possibilidades de interacção com o espaço, exemplificando: se a parede tem um buraco, pode-se usar esse buraco na composição, integrá-lo na pintura; «podes jogar com todos os suportes que existem». O seu trabalho é aliás disso exemplo (veja-se a Figura 6.1., em que decidiu colocar um acrescento ao muro para completar o seu desenho). Um dia ambiciona fazer uma fachada grande, sozinho, para testar as suas capacidades.

Para Smile, o aspecto ilegal da *street art* nunca vai deixar de existir, ainda que se multipliquem as iniciativas das Câmaras Municipais e outras entidades. É uma componente essencial da prática, tal como no *graffiti*. Sente no entanto que as iniciativas legais são positivas na medida em que podem ter um papel importante não só na melhoria da qualidade do *graffiti* e *street art* que existe nas ruas, como em permitirem aos interessados nessas práticas experimentarem outras possibilidades, contextos e técnicas.

Smile indica que o que distingue a *street art* de outras práticas artísticas e expressivas é o objectivo claro de passar uma mensagem. Considera as intervenções feitas na rua como «tendo mais força», porque são espontâneas e efémeras, ao passo que oferecem um contraponto à publicidade, que considera ocupar demasiado espaço visual nas cidades, de forma legal, ao passo que o *graffiti* e a *street art* espontâneos não são vistos com a mesma benevolência por parte das autoridades.



Figura 6.1 – Intervenção de Smile, no âmbito da iniciativa Rostos do Muro Azul. Foto de Ágata Sequeira.

A entrevista a Smile deu-se pouco depois de uma das suas intervenções no projecto da GAU «Rostos do Muro Azul», no muro exterior do Hospital Psiquiátrico Júlio de Matos. Na secção do muro que lhe competia intervir, havia elaborado um rosto em estilo «hiper-realista», mas referiu à autora sentir faltar-lhe algo, pelo que pretendia experimentar construir em mdf uma estrutura que servisse de acrescento à figura, para lhe completar o cabelo, pintando essa estrutura em spray e criando também alguma tridimensionalidade. Podemos observar na Figura 6.1 o resultado dessa ideia, que ilustra as inúmeras possibilidades da *street art* enquanto forma de intervenção artística no espaço público urbano – sendo *experimentação*, sem dúvida, palavra central na sua caracterização.

A Rua – Um cartão-de-visita gigante

A par do prazer que referem sentir aquando das suas intervenções na rua, bem como das possibilidades plásticas que isso lhes permite, é também frequente no discurso dos *street artists* entrevistados o potencial que tal representa no que refere a conseguirem uma maior visibilidade para o seu trabalho.

Vanessa Teodoro destaca o prazer que retira de intervir na rua, ao nível dos desafios técnicos que representa, bem como a forma como esse trabalho lhe confere visibilidade para a sua actividade enquanto *designer*:

«E depois, quando posso, o que me dá mesmo prazer é pintar... pintar na rua. Pintar, pintadelas... Prefiro na rua. Isto porquê? Porque primeiro é um desafio. Não estás dependente só de ti. Estás dependente do tempo, das pessoas, da mobilidade, do trânsito, de tudo. É uma coisa... Tens de te adaptar. (...) É mais um desafio. É ajudar-me a crescer como artista.» (Vanessa Teodoro, *Designer e street artist*, 2013)

A artista refere as diferentes possibilidades que intervir na rua acarreta, nomeadamente no que diz respeito ao aspecto inesperado, desde as condicionantes ambientais – como estado do tempo -, à interação com os transeuntes, à facilidade ou dificuldade no acesso à estrutura a intervir, ao trânsito e à forma como este pode ser distractivo, entre outros aspectos que contribuem para que a *street artist* considere o acto de intervir na rua como um desafio.

«Em termos de técnicas, mesmo a aprender a usar latas, aprender a criar imagens em grande escala (...) é um portfólio. É a história de pintares ou deixares de pintar na rua. Tens um cartão-de-visita gigante, na rua. O que é que é melhor do que isso? É essa a ideia.» (Vanessa Teodoro, Designer e *street artist*, 2013)

A essas condicionantes acrescenta Vanessa Teodoro a especificidade técnica que a *street art* apresenta, obrigando a toda uma aprendizagem que permita concretizar em larga escala as ideias que o artista propõe. Por outro lado, refere, a escala em que a *street art* permite produzir é também um aspecto que valoriza, já que permite obter intensa visibilidade que, portanto, se traduz em maior projecção do seu trabalho não só enquanto *street artist* mas também enquanto designer e ilustradora.

Apresenta-se em maior detalhe esta *street artist* na caixa seguinte:

Vanessa Teodoro: street art num percurso de experimentação

É por Super Van que é conhecida no mundo da *street art*. Vanessa Teodoro, *street artist* de 29 anos, desenha desde a infância, tendo cedo manifestado interesse pelas artes.

No que refere à sua formação, é variado o seu percurso. Não tendo conseguido entrar na Faculdade de Belas-Artes, enveredou por um curso técnico de design gráfico, tendo trabalhado como designer. Um interesse crescente em Publicidade fez com que acrescentasse um curso técnico de publicidade na ETIC à sua formação, tendo-se seguido um estágio numa agência de publicidade. Trabalhou como *freelancer*, em design gráfico e direcção de arte na publicidade. Frequentou de seguida um curso de ilustração, de que desistiu, regressando às agências de publicidade. Entretanto, a palavra sobre o trabalho de Vanessa Teodoro espalhará-se pelo meio, tendo começado a trabalhar em campanhas maiores. Foi assim que decidiu ser esse o rumo da sua carreira: ilustração para marcas.

É esta patente vontade de experimentar e desenvolver a sua criatividade que a conduz à *street art*. Um amigo havia-a introduzido ao *graffiti*, tendo com ele concorrido, com sucesso, a uma das iniciativas da Galeria de Arte Urbana (GAU). Foi neste contexto que Vanessa não só aprendeu a pintar com spray, por secar mais depressa, e a aprender a criar imagens em larga escala, aprofundando conhecimentos sobre perspectivas e proporções. Considera que a diferença entre *street art* e *graffiti* é o facto de neste o aspecto valorizado ser a dificuldade do local a intervir, ao passo que a *street art* se baseia na comunicação, no transmitir uma mensagem.

Reflectindo sobre o seu percurso, Vanessa considera o cerne do seu trabalho o design gráfico. No entanto, é a pintura na rua o que lhe dá mesmo prazer, na medida em que constitui um desafio, ou exige uma adaptação. Vanessa Teodoro associa a *street art* a algo que a ajudou a crescer como artista, por suscitar reacções das pessoas e obrigar o artista a confrontar-se com essas reacções, positivas ou negativas. Aprecia o aspecto do trabalho na rua permitir que as pessoas compreendam o que implica, o que acarreta uma mais completa

apreciação do trabalho do artista. Considera o pintar na rua como uma oportunidade de ter um portfólio visível na rua - «um cartão-de-visita gigante» -, sendo este o aspecto que mais valoriza na actividade e que lhe concedeu oportunidades de trabalho, inclusive para particulares que pretendiam ter uma parede da casa pintada com um seu trabalho.

Relativamente aos temas, Vanessa Teodoro prefere abordar «temáticas feministas», bem como temas de banda desenhada. A predilecção por figuras femininas relaciona-se com o facto de crer haver poucas mulheres a praticar *street art*, no que considera ser um mundo masculinizado.

Já trabalhou a solo, por iniciativa própria, e com marcas, sempre legalmente. Considera-se demasiado lenta a pintar para o conseguir fazer ilegalmente, afirmando ter receio das consequências de ser apanhada caso o fizesse. Vanessa Teodoro já expôs em galerias de arte urbana, exteriores, bem como em galerias «tradicionais», e mesmo em agências de publicidade, o que reflecte o seu percurso e ligação com esse mundo. Decorou os 4 andares de uma agência de publicidade no Parque das Nações; entrevistou em lojas de surf, em mochilas na loja Eastpack, em montras. Sente que há cada vez mais oportunidades para os artistas de *street art*, à medida que a prática vai ganhando mais visibilidade e legitimidade. Refere que é agora possível a prática de *street art* constituir uma forma de subsistência para os artistas, havendo oportunidades de pintarem no estrangeiro e de serem reconhecidos a nível mundial.

Esta *street artist* considera que é precisamente o carácter efémero da *street art* o que a torna especial. É nesse sentido que Vanessa Teodoro gosta de tirar fotos aos seus trabalhos, para poder preservá-los da erosão urbana, ainda que apenas nesse suporte.

6.3. A *street art* inserida num conjunto de práticas artísticas

Ser-se *street artist* não é um atributo exclusivo. Ao invés, essa prática aparece interligada com um conjunto diverso de actividades, surgindo no âmbito de uma carreira artística ou no seguimento de práticas no âmbito do *graffiti*.

Para alguns dos entrevistados (sete do conjunto de dez artistas), a *street art* é parte de um conjunto de práticas artísticas, que se inserem num percurso pessoal em que há uma intenção de desenvolver uma carreira de artista. Esta intenção expressa-se nomeadamente através dos momentos de formação artística, quer ao nível de cursos superiores, quer ao nível do ensino profissional. Assim, dois dos entrevistados apresentam vários momentos de formação profissional em artes e áreas visuais - Vanessa Teodoro e Exas. Mariana Dias Coutinho, no seguimento da escolha de deixar de trabalhar em restauro para se dedicar à pintura, complementou a sua licenciatura formação com o curso de Desenho na escola ARCO. José Carvalho licenciou-se em Artes Plásticas; Bruno Santinho e Miguel Januário, em Design; e Leonor Brilha tem uma licenciatura em Pintura, outra em Design de Comunicação e Mestrado em Ensino de Arte.

Vejamos agora em detalhe a forma como a *street art* se interliga com o percurso pessoal dos entrevistados, quer no que refere aos momentos de formação, quer na construção de uma carreira artística, quer ainda no âmbito de outras práticas de rua – nomeadamente o *graffiti*.

Havendo uma ligação prévia ao *graffiti*, José Carvalho tentou explorar esse aspecto biográfico, mais na vertente de intervenção na rua do que na questão da identidade visual das letras, na sua aprendizagem durante a licenciatura nas Caldas da Rainha:

«Depois foi o secundário, foi a cena de artes, continuei a gostar muito do *graffiti* em si, embora tivesse sempre uma vertente em que a identidade das letras nunca foi algo de que gostasse muito, a minha parte do *graffiti* sempre foi mais pelo desenho do que as letras. Depois fui para as Caldas estudar, tirar artes plásticas. Tive alguns problemas, não vou dizer porque queria chegar às Caldas e continuar a meter o *graffiti*, a meter o *graffiti* na minha pintura. E depois... isto foi em 98, em Portugal ainda era assim uma... embora [a escola fosse] muito aberta, [...] o *graffiti* ainda era demasiado aberto para uma escola de artes.» (José Carvalho, Artista plástico e *street artist*, 2013)

José Carvalho refere que sentiu dificuldade em aliar a vontade de intervir artisticamente na rua, que derivou da sua aprendizagem informal no universo do *graffiti*, com a sua educação formal e académica em artes, que na altura, sublinha, era mais fechada em relação às práticas artísticas de rua comparativamente ao que verifica hoje em dia.

Já Mariana Dias Coutinho vivia a prática artística como um *hobby*, uma actividade paralela, trabalhando profissionalmente na área do Restauro. À decisão de dedicar-se profissionalmente à arte a tempo inteiro associou-se a posterior frequência de um curso de Desenho, decorrente de um sentimento de cansaço em relação à actividade prévia:

«E lá fiz o [curso de] Restauro. [Durante] imenso tempo só exercia o restauro [...]. Sempre levei uma actividade artística paralela, mas mais, digamos, como um *hobby*, nada como via profissionalizante. Ia tendo umas encomendas para fazer uns retratos, iam aparecendo assim uns trabalhitos pequeninos, que eu ia fazendo, mas estava sempre agarrada ao restauro. Até que, há para aí quatro anos, dei o ‘grito do Ipiranga’. Já estava numa fase péssima, sempre que me aparecia qualquer coisa para restaurar eu só bufava e demorava imenso tempo para fazer aquilo, depois, parava e fazia outras coisas e quando, finalmente, pegava outra vez naquilo já tinha oxidado tudo e tinha de voltar tudo outra vez ao início. Dei o ‘grito’ e disse: ‘Pronto, não vou aceitar mais nada e vou ver como é que corre se eu fizer só arte...’ E pronto, tem-me vindo a correr muito bem. Já devia ter feito isto mais cedo.» (Mariana Dias Coutinho, Artista plástica e *street artist*, 2014)

Esta artista assumiu a decisão de se dedicar à actividade artística a tempo inteiro como um momento decisivo na sua carreira, de ‘libertação’, já que parte de um momento de cansaço face à sua actividade prévia para a dedicação à criação artística, que até então constituía uma prática de tempos livres. A prática de *street art* apareceu no seguimento de uma vontade contínua de experimentar outras formas de expressão, no âmbito do seu trabalho enquanto artista plástica.

Quanto a Vanessa Teodoro, a experiência profissional nas áreas do design e publicidade interligam-se com as suas escolhas de frequência de cursos nessas áreas. Há no seu discurso sobre o seu percurso pessoal uma ideia de «experimentar» outros contextos de expressão:

«Quis ir para as Belas Artes... Acabei por não entrar. Fiz um curso técnico de Design Gráfico, nesse ano. Estive a trabalhar com o meu pai como designer. Depois, descobri a publicidade. Num dos módulos do meu curso de designer era Criatividade Publicitária. Descobri... Eh pá, isto afinal até é giro. Então disse: ‘Vou fazer mais um curso técnico de publicidade na ETIC’. [...]»(Vanessa Teodoro, *Designer e street artist*, 2013)

Ganhou a partir da frequência do curso de Design Gráfico o gosto pela área da publicidade, que motivou a opção por um curso nessa área. Considera que no meio criativo a formação académica ou técnica não é um factor crucial, sendo um portfólio variado uma forma mais relevante de mostrar os trabalhos que faz:

«Tirar um curso de três ou quatro anos não vale a pena. Geralmente na nossa área das Artes é muito pelo que tu fazes ou pelo que fizeste, o portfólio e não propriamente pelo canudo.» (Vanessa Teodoro, *Designer e street artist*, 2013)

Da frequência do curso em Publicidade começou a experiência profissional na área, a partir da qual continua a vontade de experimentar outros momentos de aprendizagens:

«Então, foi uma boa ideia: cheguei lá, fiz o curso. A meio do curso vem o estágio, numa agência de publicidade. Então, estive a tirar o curso e a estagiar ao mesmo tempo. Foi puxado, mas foi muito giro. Depois acabei o curso. Estive mais uns meses na agência. Depois saí. Estive um ano a fazer *freelance*, design gráfico, direcção de arte, na publicidade. Depois (...) voltei para a ilustração. Vou experimentar. Vou ao ARCO, vou fazer um curso de três anos. É isto mesmo que eu quero. Então, fiz o primeiro ano no ARCO.» (Vanessa Teodoro, *Designer e street artist*, 2013)

Esta componente de *experimentação* ficou patente na frequência de diversos cursos técnicos de artes e na acumulação de experiências profissionais. Também foi, portanto, através da experimentação que esta *street artist* e *designer* foi construindo e elaborando a sua carreira, usando a diversidade de momentos de formação e as experiências profissionais como mais-valias para um percurso único.

Dentro do universo da *street art* identificam-se trajectórias diferentes e relações significativas também ao nível de outras práticas expressivas. É o caso do *graffiti*, que aparece como experiência comum – mas não transversal – nos percursos dos *street artists* entrevistados, sendo que a relação que cada um mantém com essa prática é distinta, bem como o papel que lhe conferem no seu percurso pessoal.

Assim, vale a pena rever como é que estes percursos se relacionam com a prática de *graffiti*: quatro dos *street artists* entrevistados nunca tiveram A observação contínua sugere haver uma ligação ao universo do *graffiti* no percurso pessoal dos *street artists*, que, todavia, não aparece com a centralidade que se poderia supor – sendo no entanto essa prática muito influente no trabalho de *street art* daqueles que a vivenciaram.

É de salientar uma certa variedade nas práticas expressivas e trabalho artístico de todos os entrevistados. Assim, José Carvalho complementa o seu trabalho na *street art* com experiências em fotografia e com projecção de desenho no exterior – as quais consistem, referiu-nos, na projecção luminosa de desenhos seus em grande escala, sobre fachadas urbanas, de noite; Vanessa Teodoro, na actividade de publicidade e *design*, elaborou diversos trabalhos com características diferentes entre si, tendo também experimentado com o *graffiti*, o que lhe permitiu transpor para um contexto exterior um tipo de trabalho gráfico que já desenvolvia; Tinta Crua, fazendo sobretudo *posters* que cola pelas ruas da cidade, começou, a partir das experiências de produção de *street art* em contextos institucionais, a experimentar trabalhar com tinta em *spray*; Bruno Santinho incorpora diferentes técnicas e estilos, dependendo do contexto em que produz (galeria, exterior, etc.); Mariana Dias Coutinho apresenta um trabalho polivalente, incorporando pintura, escultura, cerâmica, e a *street art*; Leonor Brilha encara a sua produção no âmbito da *street art* como completamente distinta do trabalho que faz em estúdio; Smile, para além do *graffiti* e da *street art* desenvolve trabalhos comerciais de decoração de roupas e ténis, bem como de pinturas murais a privados; Exas, para além da *street art*, e tendo parado de praticar *graffiti*, também elabora peças para galerias, desenho ou telas, e igualmente pinta murais para «privados» - os clientes do mundo da *street art*; Luísa Cortesão alia à sua prática de *street art*, que vê como um *hobby*, um outro, que é o da fotografia, no âmbito da qual já expôs trabalhos seus. Por outro lado, Miguel Januário incorpora no seu trabalho artístico tanto a performance, como a *street art*, o trabalho para galerias e para museus, sendo a experimentação das diferentes formas um dos seus objectivos (um exemplo de um seu trabalho é ilustrado na Figura 6.2);



Figura 6.2 – Intervenção de Miguel Januário (projecto ±), Lisboa. Foto de Ágata Sequeira.

Veja-se a seguinte caixa, para conhecer um pouco mais a fundo o percurso deste *street artist*:

Miguel Januário: um percurso artístico diversificado

Miguel Januário nasceu em 1981 e é designer e artista. Desde cedo sentiu uma ligação às artes, em particular ao desenho, o que o levou a estudar na escola Soares dos Reis – a escola artística do Porto.

A prática de skate impulsionou uma ligação à rua que depois continuou com o *graffiti* e com a *street art*, no que designou por «um processo natural»: conheceu na escola pessoas que o faziam e experimentou, numa altura em que o *graffiti* no Porto ganhava mais expressão. Paralelamente, gostava de ver o *graffiti* quando vinha a Lisboa, bem como filmes ou revistas que abordassem o tema.

Considera sempre ter tido uma direcção política nos trabalhos que faz, ainda que refira que nos primeiros tempos era de um modo algo inocente. Para Miguel Januário, a prática de *street art* é, pelo simples facto de implicar uma intervenção no espaço público, um acto político, independentemente do estilo ou tema da peça em particular, seja esta ou não de teor politizado ou intenção subversiva.

A *street art* é, para este criador, um contraponto à publicidade, uma outra forma, mais livre, de ocupar o espaço visual da cidade.

O projecto +-, pelo qual é responsável e reconhecido, surgiu em 2005, enquanto consolidação de uma direcção política e estética do seu trabalho. A designação «+-» surge quando estava a terminar o curso de Design que tirou na Faculdade de Belas Artes. Miguel Januário relaciona o símbolo que criou com o design e com os questionamentos que tinha sobre a sociedade de consumo e do seu papel nela enquanto designer. Para si, +-reflecte uma sociedade de desigualdades, em que «uns têm mais e outros têm menos», e ao mesmo tempo a vontade de anulação desse sistema de desigualdades. Por outro lado, a opção por letras de imprensa pretas nas suas intervenções é oferece um contraponto à noção do *graffiti* de identidade do artista associada ao seu *lettering*.

Em relação às colaborações com as instituições, nomeadamente a GAU, este *street artist* considera que são positivas e indica que sempre que acontece essa oportunidade tenta jogar um pouco com isso e «ser também o mais subversivo possível»: exemplifica com a acção que fez aquando da sua exposição na galeria Underdogs, em que a GAU lhe concedeu duas paredes para intervir, no viaduto junto à embaixada dos EUA em Lisboa. A exposição chamava-se «Sell Out» e era esta a mensagem que tinham estabelecido que inscreveria nas paredes. Ao invés, pintou-as com um «Vende-se Portugal», que ainda lá permanece.

Miguel Januário relativiza a importância da visibilidade nos locais que escolhe para intervir, já que pode tirar uma foto, colocá-la na internet e chegar a muitas mais pessoas do que as que veriam a peça *in loco*. Considera estimulante o facto da *street art* ser efémera. Concebe-a como algo que se «dá» à cidade e às pessoas, deixando de ser seu a partir do momento em que terminou a pintura.

Para Miguel Januário, o projecto +- permite a confluência de diversas formas de expressão: a *street art*, a performance, e a construção de objectos com o intuito de serem expostos em galerias convencionais e vendidos. Estas formas de expressão por vezes cruzam-se, exemplificando com o caixão que usou na performance Guimarães 2012, que tendo estado dois anos num armazém, pode agora ser visitado no museu de Elvas, ganhando outra «vida» enquanto objecto artístico. Entusiasma-o o facto de haver aqui uma hipótese de perenidade que a *street art* não permite.

Miguel Januário reconhece que o contraste entre o reconhecimento artístico e o anonimato pode ser um processo conflituoso, mas que advém da vontade e escolha do artista em manter a sua actividade de *street art* como uma carreira artística.

Deste modo, vemos como a *street art* se interliga com momentos de formação e um conjunto vasto de práticas, desde o *graffiti* à fotografia e performance, em que o denominador comum é o próprio percurso pessoal de cada artista e os seus objectivos em relação às práticas, e o mote é a vontade de *experimentação*.

6.4. Percepções sobre a *street art*

Tendo visto como os artistas inserem a *street art* num conjunto variado de práticas artísticas e momentos de formação, vejamos agora de que forma percebem a prática de *street art*, nas narrativas que constroem sobre o seu papel no seu percurso pessoal.

Quanto à forma como os artistas entrevistados percebem e constroem representações sobre a *street art* em termos gerais, enquanto prática artística, essas concepções são variadas. Exploremos de seguida o sentido que cada um confere a essa prática, no seu percurso pessoal.

Foram encontrados cinco aspectos segundo os quais os artistas exprimem o que para eles é a *street art*: a sua especificidade; as suas possibilidades plásticas; ser uma componente do trabalho artístico; as oportunidades de trabalho que a ela estão associadas; e a forma como potencia interações entre si mesmos, a cidade e os seus habitantes, que com as intervenções de *street art* se cruzam.

No primeiro destes aspectos, sobre o que torna a *street art* específica, os entrevistados referiram o facto de a *street art* constituir um acto político, pelo facto de constituir uma intervenção no espaço público. Outro aspecto mencionado é o seu carácter de surpresa, surgindo inesperadamente nas ruas da cidade, bem como a sua vulnerabilidade, já que, encontrando-se em espaço público, está exposta aos elementos e à acção humana. Foi ainda por eles mencionado o facto de constituir um contraponto à publicidade, enquanto forma de ocupação do espaço público. Outro aspecto mencionado foi o facto de se apresentar como um novo movimento artístico, que pode incluir práticas legais e ilegais, e que pode ainda constituir uma alternativa em espaço aberto ao conceito de museu.

Em particular, Miguel Januário diz-nos que considera a *street art* um acto político, independentemente de a mensagem que se pretenda transmitir ter esse intuito ou não – intervir na rua é em si um acto político:

«(...) a rua é um organismo e acho que... eu acho que o facto de irmos para a rua já é de si um acto político. Portanto as coisas depois não têm de ser políticas *propriamente ditas*, é interessante... é necessário que sejam também e que exista esse nicho, não é? Porque... a realidade também puxa a essa

necessidade. Mas [são] importante[s] todas essas subversões ou não, [bem como] a diversidade estética. É importante. É importante é encher as ruas e falar. Pôr as pessoas a discursar e a cidade a falar com as pessoas.» (Miguel Januário, Artista plástico e *street artist*, 2014)

Considera importante intervir nas ruas da cidade como forma de estimular um diálogo crítico sobre as questões sociais e políticas entre as pessoas, sendo a cidade um veículo que permite essa comunicação entre os seus habitantes e transeuntes.

Quanto às suas possibilidades plásticas, as percepções dos entrevistados incluem: a *street art* permite uma diversidade de possibilidades plásticas e de diferentes formas de expressão; as práticas de *street art* em contextos colectivos permitem um intercâmbio de ideias e de técnicas entre os artistas; a *street art* é um «mundo onde existe muito talento»; a *street art* representa um conjunto próprio de desafios plásticos; a *street art* é um «mundo de criatividade ilimitada».

Uma das *street artists* entrevistadas, Leonor Brilha considera que a *street art* permite aos artistas explorarem novas potencialidades plásticas:

«(...) Acho que a arte urbana tem artistas que descobrem novas formas. Agora vimos o Vhils colocar bombinhas dentro das paredes, que explodem. Estamos sempre a descobrir coisas novas e se alguém disser que já acabou, não acaba. A criatividade em termos de técnica é ilimitada.» (Leonor Brilha, Artista plástica e *street artist*, 2014)

É assim, de novo, sublinhada a vertente de experimentação plástica que aparece associada às potencialidades da *street art*. O percurso de Leonor Brilha ilustra, aliás, essa vertente. Para uma visão mais detalhada sobre esta artista, veja-se a caixa de texto que se segue:

Leonor Brilha: street art e identidade local

Leonor Brilha, nascida em 1982, é artista plástica, desenvolvendo também trabalhos de *street art*.

Tirou o curso de pintura, tendo posteriormente aberto, em Torres Vedras, uma galeria com escola, laboratório de fotografia e pintura. Regressando a Lisboa, concluiu a licenciatura em Design de Comunicação, bem como um mestrado em Ensino de Artes, que lhe permitiu dar aulas na escola António Arroio.

A sua primeira incursão na *street art* foi no muro da Junta de Freguesia da Penha de França, no qual, tendo vencido o concurso que a Galeria de Arte Urbana (GAU) propôs, pintou um lagarto alusivo a uma lenda local. Desde então, tem feito intervenções em diversos locais de Lisboa, e sempre em contextos legais, como por exemplo no muro exterior do hospital psiquiátrico Júlio de Matos, na iniciativa «Rostos do Muro Azul» da GAU, ou na Graça, no âmbito do projecto «Passeios Literários da Graça», do ÉBANOCollective, e que inclui não só várias peças de *street art* sobre as escritoras que viveram no bairro, mas também guias e mapas que relatam esse aspecto.

Leonor considera que a componente de design gráfico da sua licenciatura se revelou vantajosa na altura de experimentar criar em contexto de rua, já que lhe permitiu ter as ferramentas para transformar as suas ideias para intervenções em projectos a apresentar para os concursos de *street art* da GAU a que se tem candidatado.

Considera essencial o papel da GAU na visibilidade e crescimento da *street art* em Lisboa, notando inclusive que os seus alunos a consideram mais popular por ter participado nesses projectos.

Na sua prática de *street art*, Leonor Brilha interessa-se por intervir em locais que tenham um aspecto histórico que possa explorar nas suas obras, pelo que os temas que escolhe se baseiam na história e memória locais. A artista afirma assim que há uma componente educativa transversal às suas peças de *street art*, que pretende informar as populações sobre o local onde vivem. Pretendeu, desde a sua primeira intervenção na rua, manter uma linguagem estética própria. Optou por explorar temas da «identidade portuguesa», e por uma comunicação muito clara, considerando o uso exclusivo de preto e branco uma opção «mais sóbria para se conviver diariamente», já que sente que uma intervenção de *street art* é um acto de responsabilidade, em que é importante «não ferir» e alimentar uma «convivência agradável».

Paralelamente, um outro aspecto que para si é igualmente apelativo na sua prática de *street art* é o da interacção com as populações locais no momento da pintura, gostando de reatar o convívio depois da conclusão da peça.

Em relação à efemeridade das peças de *street art*, é um aspecto que lhe desagrada, tentando retardá-lo utilizando um revestimento próprio sobre as suas intervenções, no qual admite investir mais dinheiro do que nas tintas que utiliza. Tem pena que a arte urbana seja efémera, e compara-a às «casas, que nós temos de ir remodelando».

Leonor Brilha, referindo-se às duas componentes do seu trabalho artístico, considera que exibem linguagens artísticas completamente distintas: no seu trabalho «de galeria» aborda temas filosóficos e existenciais. Por outro lado, na sua prática de *street art* há uma intenção comunicativa, que relaciona com o design. Leonor considera que a sua arte de galeria não precisa inteiramente de comunicar, ao passo que a *street art* sim.

Reflectindo sobre a *street art*, Leonor Brilha refere que a motiva a diversidade de formas de expressão que esta prática artística permite, associando-a a um «campo de criatividade ilimitada», constituindo uma oportunidade para os artistas.

Na forma como esta forma expressiva e artística se interliga com o trabalho artístico de âmbito mais geral, foi-nos salientado que a *street art* representa um desafio para os artistas, quer no sentido em que os obriga a serem mais *sociais* - os momentos de práticas organizadas colectivamente -, quer no sentido em que os torna mais receptivos às reacções e críticas, pois há situações de interacção directa com os transeuntes, que observam e comentam as peças. A *street art*, assim, é vivida como mundo social que acolhe uma diversidade de artistas de diferentes proveniências e diferentes intenções relativamente a essa prática artística.

Vanessa Teodoro indica-nos de que forma considera que a prática de *street art*, pelas situações de interacção com os transeuntes, se tornou para ela uma experiência enriquecedora; o mote é claramente o de um «sistema de acção situado»; curiosamente, o carácter público e interactivo é basilar para esta praticante:

«Prefiro [pintar] na rua. Isto porquê? Porque primeiro é um desafio. Não estás dependente só de ti. Estás dependente do tempo, das pessoas, da mobilidade, do trânsito, de tudo. É uma coisa... Tens de te adaptar. É um desafio. (...) E depois as pessoas fazem comentários... É um desafio e que me ajudou a crescer muito como artista e mesmo como pessoa. Ter estado ali, não poder estar só no meu cantinho, como se

estivesses ao pé de uma tela. Não podes estar no teu cantinho a pintar. Se alguém não gostar vai dizer... É isso que eu também gosto. Obriga as pessoas a olhar para a tua arte.» (Vanessa Teodoro, Designer e *street artist*, 2013)

Deste modo, o aspecto da *interactividade* com os transeuntes é incorporado na prática da *street art* como sua componente essencial. Há, portanto, uma componente *relacional* na *street art* que perpassa até no próprio momento de intervenção, não sendo de todo uma prática artística solitária como tenderá a ser, por exemplo, a criação artística em contextos de estúdio.

Quanto à forma como a *street art* pode constituir oportunidades para os artistas, os discursos apontam para uma lógica de divulgação e de construção de carreira e de visibilidade artística. A *street art* é tida como oferecendo potencial de maior visibilidade e promoção ao seu trabalho, inclusive no que respeita a oportunidades para trabalhos pagos noutros campos de produção artística, por se encontrar no espaço público urbano - e também por ser fotografada e aparecer nas redes sociais e noutros espaços na internet.

Um dos artistas que salienta este aspecto é Bruno Santinho:

«Com a velocidade de comunicação que a internet proporciona é normal que os artistas “urbanos” obtenham um grau de conhecimento e divulgação nunca antes vistos e com as inúmeras manifestações artísticas que se organizam pelo mundo (viajar é igualmente cada vez mais fácil) é inevitável que se abrem cada vez mais portas para esta arte.» (Bruno Santinho, Artista plástico *street artist*, 2013)

A *street art*, na perspectiva dos entrevistados, parece assim participar numa relação de simbiose com o momento presente, quer no que diz respeito às potencialidades que a partilha de informação pela internet possibilita, quer no que diz respeito à partilha «física» entre os artistas, que, podendo deslocar-se mais facilmente do que seria possível em décadas anteriores, podem assim intervir em contextos urbanos diferentes daqueles de onde são originários.

No que diz respeito à forma como os artistas entrevistados consideram que a *street art* fomenta situações de interacção com o local - ou com os próprios transeuntes ou habitantes -, consideram que a *street art* tem a possibilidade de tocar ou consciencializar as pessoas. A *street art* é aqui entendida como uma forma de fazer passar uma mensagem, impondo-se-lhe *o dever*, referem, de acrescentar algo ao local onde é feita a intervenção. Como vimos, a *street art* possibilita a interacção com as pessoas, nomeadamente os habitantes locais da zona onde se intervém - e os praticantes parecem aproveitar os referentes dessa relação com a cidade e com o espaço público em particular. A *street art* parece incitar novas dinâmicas locais e a ela pode-se imputar um papel educativo e cultural, no sentido em que permite contar histórias e partilhar elementos da cultura e história locais, como de resto mostrámos atrás. Finalmente, e sendo disso exemplo as palavras de Leonor Brilha, a *street art* não deve «ferir» mas sim «alimentar» uma convivência agradável.

Não obstante, uma certa orientação *vitalista* está presente. Nas palavras de Tinta Crua, que considera a *street art* como uma forma de acrescentar algo aos espaços urbanos, esta consiste em algo de «vivo» que permite não só comunicar com as pessoas, como chamar a atenção às situações de abandono de edificado em Lisboa:

«Acho que isso também é uma chamada de atenção, [que] haja ali qualquer coisa que te faça parar, algo ali... qualquer coisa viva, entre aspas, é melhor do que passares e veres uma montra cheia de pó ou nada. Também é uma maneira de chamar a atenção para isso. Depois, também, se calhar, gosto como se enquadram as imagens nesse espaço: se calhar aqui não ficava tão bem, vidros espelhados..., se calhar não resultava tão bem.» (Tinta Crua, *street artist*, 2014)

Há, assim, nalgumas intervenções de *street art* uma intenção crítica de intervir directamente no espaço público urbano, alertando para situações que urge serem rectificadas, nomeadamente no que diz respeito ao estado de muitos dos edifícios ao abandono na cidade de Lisboa.

Entre o graffiti e a street art

No que diz respeito à relação entre *street art* e *graffiti*, os entrevistados tendem a focar os aspectos em que estas duas formas de expressão são próximas, por um lado, e diferentes, por outro. Quanto à sua proximidade, são mencionados os seguintes aspectos: José Carvalho considera serem ambas formas de expressão que muito devem ao «ímpeto intemporal» de marcar a presença; Tinta Crua e Smile constataam que tanto o *graffiti* como a *street art* são ilegais na sua génese; Exas observa que há linguagens em comum entre ambos; e a referência, em três dos entrevistados, à experiência pessoal, em que o *graffiti* está na génese do seu trabalho em *street art*.

José Carvalho, ao falar sobre um *workshop* em que deu formação, menciona as semelhanças entre *graffiti* e *street art* como partilhando de um ímpeto comum, a vontade de deixar uma *marca pessoal* no espaço urbano:

«No ano passado estive a fazer (...) visitas de carro pela arte urbana, que as pessoas [agendavam] e eu explicava tudo o que conhecesse da arte urbana em Lisboa e do *graffiti* e eu começava essa visita sempre num bocado de parede em que dava uma lata às pessoas, e ‘está aqui um bocado de parede e vocês agora com uma lata de *spray* fazem o que vocês querem’. E era divertido porque toda a gente chegava lá e a primeira coisa que fazem é escrever o nome. João, Maria... Então é quase... é natural nós próprios pegarmos na nossa identidade, quer seja um nome, uma imagem: ‘Eu estive aqui!’. E o *graffiti* vem muito dos bairros pobres, daquelas pessoas que viam *outdoors* da Pepsi, da Coca-cola, dizer ‘Eu também quero um *outdoor* com o meu nome’. Isso é importante, isso é *ser humano* e também deve ser valorizado. E vemos que os próprios pré-históricos era isso que faziam, era a marca da mão, era a imagem da caça, que eles conseguiam caçar não sei quantos búfalos [...]» (José Carvalho, Artista plástico e *street artist*, 2013)

Mas, para além deste registo, José Carvalho salienta que:

«a arte urbana hoje em dia está em voga, está na moda e toda a gente quer pintar na rua e é importante mas é uma coisa que está dentro de nós, marcarmos a nossa ideologia e a nossa presença no espaço em que se vive.» (José Carvalho, Artista plástico e *street artist*, 2013)

Este relato remete-nos para a ideia, expressa logo no primeiro capítulo desta dissertação, de que há no acto de escrever – ou desenhar – numa parede algo de «primordial», aqui ilustrado pelo relato dos participantes no *workshop* de José Carvalho, que escolhem escrever o seu nome próprio na parede, num acto que se pode pensar como tendo algo em si de reivindicativo. Escrever o nome numa superfície é apropriarmo-nos dela. Igualmente, escrever o nome ou intervir numa estrutura no espaço público é inscrevermo-nos na própria cidade onde somos habitantes, e esse é um traço que quer a *street art* quer o *graffiti* partilham com as expressões artísticas e expressivas de rua que os precederam, como vimos.

Esta relação entre o «nome» e a *street art* e o *graffiti* foi também abordada por Exas.

Este entrevistado, que durante muitos anos se dedicou ao *graffiti*, não vê na sua prática de *street art* grandes diferenças face a ele. Porém, considera que ao *graffiti* está subjacente um carácter de «auto-afirmação» e um conjunto de regras definidas que acabaram por impedir que se expandisse criativamente, situação em que a *street art* aparece como contraponto, como espaço criativo *sem barreiras*, que acabou por inspirar também o *graffiti* nesse movimento de expansão criativa:

«A única diferença que eu posso ver entre arte urbana e o *graffiti* é que o *graffiti* inicia-se com forte carisma de auto-afirmação. (...) O *graffiti* vai de encontro a repetir o seu nome, não é? (...) Inicialmente era muito mais condicionado do que a arte urbana. A arte urbana, hoje, vejo-a como algo que não é condicionado ou que tem os seus condicionamentos, mas que são condicionamentos técnicos ... Mas o *graffiti* estava mais condicionado, no sentido em que havia quase que umas regras. «Olha, tens de ir daqui até ali, dali não podes passar». E isso não funciona para a arte. Eu acho que isso não funciona para a arte, porque chega a um ponto que estrangula. Há ali um estrangular da própria arte. A arte precisa de respirar, precisa de uma metamorfose (...) E houve confrontos inicialmente, confrontos, entre aspas, confrontos de ideologias dentro do próprio movimento. Fazer arte e determinadas coisas eram vistas como não se pode, não se pode fazer isto ou não se deve fazer aquilo. E hoje, actualmente, o *graffiti* já passou muitas dessas barreiras, quer dizer, largamente já começa a passar aqui condicionalismos que tinha, não é? (...) A arte urbana vejo-a hoje, actualmente, vejo-a como potencial. Aliás, os trabalhos que se vê a nível mundial é incrível. É uma coisa, assim surreal.» (Exas, Artista plástico e *writer/street artist*, 2014)

É mais uma vez patente a relação entre *street art* e vontade de experimentação artística, surgindo essa prática, para Exas, como resposta à necessidade que sentiu de desenvolver novas formas de se exprimir através da sua arte. Igualmente, o entrevistado nota que a relação entre *graffiti* e *street art* não foi sempre pacífica, havendo algum confronto entre o que alguns praticantes de *graffiti* mais

«ortodoxos» consideravam que este deveria ser – uma prática fechada a um grupo social específico, com regras definidas e formas de expressão relativamente estanques -, considerando práticas como a *street art* como meros desvios em relação ao universo do *graffiti*. No entanto o entrevistado considera que no momento actual esta visão conflitual é mais atenuada, já que o potencial expressivo da *street art* – visível nas ruas das cidades e nas imagens que são difundidas nos media – aparece como incontestável.

Quanto aos aspectos que diferenciam o *graffiti* da *street art* (veja-se a Figura 6.3), entre os que são destacados pelos entrevistados conta-se a constatação de que o *graffiti* é um mundo mais fechado, sendo a *street art* mais aberta, e a observação de que têm objectivos diferentes, sendo o *graffiti* nesse sentido mais «limitado».



Figura 6.3 – Intervenção em *poster* em parede *graffitada*, Lisboa. Foto de Ágata Sequeira.

Há ainda a registar, em dois casos de artistas que provêm do universo das artes plásticas, a observação de que não se interessam por *graffiti* de todo, ou apenas por alguns aspectos dessa prática - os mais visuais, e não tanto os aspectos que se prendem com a identidade visual das letras -, pelo que não se reflecte na *street art* que desenvolvem.

Um desses casos é o de Mariana Dias Coutinho, que nos indica, em relação à sua observação do *graffiti*, apreciar alguns dos seus aspectos, e outros nem tanto:

«Eu, sinceramente, gosto de alguns *graffitis*. Não gosto dos *tags*. Não consigo funcionar com *tags*. Eu sou uma pessoa muito visual e os *tags*, cromaticamente, têm qualquer coisa que chama, mas depois não consigo decifrar, nem chego a ficar interessada. Tem muito de *underground*... Não me diz nada. Gosto de alguns artistas que usam só *graffiti*, mas os que hoje me surpreendem mais são os artistas plásticos que vão para a rua. Acho que se vê que há ali qualquer coisa de diferente, que acrescenta ao universo que se vê.» (Mariana Dias Coutinho, Artista plástica e *street artist*, 2014)

Os aspectos que esta artista refere apreciar são os que se prendem com a sua visualidade, não se revendo no hermetismo das significações que algumas intervenções de *graffiti* lhe parecem assumir. É um aspecto ao qual não é indiferente o facto de esta artista não ter participado na prática do *graffiti*, vindo aliás para a prática da *street art* através de uma vontade de expandir o seu universo de experimentação no mundo das artes plásticas contemporâneas.

No que diz respeito à distinção entre o *graffiti* e a *street art*, Bruno Santinho afirma que têm objectivos diferentes tanto na prática em si como na forma como quem a faz a concebe e enquadra na sua vida e eventual vontade de prosseguir uma carreira artística:

«Em relação ao *graffiti*, contudo, creio que a questão seja bem mais profunda pois não podemos “pôr tudo no mesmo saco”. Nem todos os praticantes de *graffiti* desejam dar o salto para a arte contemporânea e não podemos cair no erro de classificar tudo o que se faz no mundo do *graffiti* como “vandalismo” nem “arte”, é um universo demasiado vasto para se categorizar de uma forma tão simplista... Daí haver artistas que poderão considerar um outro artista que expõe em galerias como um “sell out” e que infringiu o código ético do *graffiti* e para outro artista que ambiciona o mesmo, esse passo ser banal. Eu vejo como um processo normal. Ignoro esses códigos, mas eu nunca pertenci ao movimento *graffiti*. Respeito imenso esse mundo mas simplesmente creio que por vezes a forma de ver as coisas é um pouco limitada.» (Bruno Santinho, Artista plástico e *street artist*, 2013)

Este *street artist* distingue a forma como são classificadas as práticas, associando à passagem de uma prática do *graffiti* para a *street art* como parte de uma progressão, para aqueles que sentem que a prática de *graffiti* não preenche uma vontade de se exprimirem artisticamente. Bruno Santinho sente que o universo do *graffiti* é complexo, sendo diversos os percursos dos artistas que, incorporando essa prática expressiva no seu percurso biográfico, partem para outras práticas artísticas.

Para conhecermos melhor este entrevistado, veja-se a caixa de texto a ele dedicada:

Bruno Santinho: street art como movimento artístico

Bruno Santinho é um artista de 32 anos que inclui *street art* na sua expressão artística. Manteve desde novo um interesse em banda desenhada nas artes, mas a prática veio «bastante tarde», quando entrou na Universidade, momento em que começou a sentir a necessidade de criar uma linguagem visual pessoal e um estilo próprio.

Dos «doodles», desenhos espontâneos, de execução rápida e coloridos, Bruno Santinho passou para a vontade de intervir na rua, motivada inicialmente pela vontade de mostrar a um público mais vasto o seu trabalho, tendo-se essa intervenção transformado em «necessidade», sentindo prazer em ver o seu trabalho interagir com a cidade. As suas intervenções em espaço público começaram pelo *sticker*, pequeno e desenhado à mão, passando depois a colar *posters* maiores e executados por si e a pintar murais, no que considera uma «evolução natural» do seu percurso. O papel dos amigos na aprendizagem foi, diz-nos, fundamental. Sentiu, nas primeiras experiências, a necessidade de trabalhar em conjunto, referindo como importantes a partilha de técnicas e a transmissão de conhecimentos.

As técnicas que este *street artist* experimentou foram mudando com a evolução do seu trabalho. Já não se identifica com as criações iniciais - os «doodles» deram lugar a desenhos com maior peso emocional, e a cor ao preto e branco. Actualmente prefere tinta preta sobre papel, considerando-a uma forma mais pura de desenho.

Bruno Santinho concilia o trabalho de estúdio com a *street art*, dividindo o seu trabalho em duas componentes: o desenho e a tipografia/colagens. No que diz respeito à primeira, refere que a rua é uma simples moldura ou enquadramento para o que desenha, considerando que o aspecto mais importante na sua prática de *street art* é o desenho em si. Quanto às colagens, remete para o processo inverso: traz para o espaço interior colagens com imagens de texturas e padrões que encontra na rua.

No que respeita aos contextos expositivos que experimentou, Bruno Santinho já expôs em galerias tradicionais, ao ar livre, numa galeria improvisada num festival de música, em ‘billboards’, em estruturas criadas para expor no exterior, no interior de uma loja e no Museu da Marioneta. Para este criador, uma peça concebida para uma galeria não pode ser igual a uma peça de museu e muito menos a uma peça para a rua. Considera que o contexto em que lhe é proposto que exponha influencia muito o resultado final, sendo que cada meio implica uma solução diferente.

Reflectindo sobre este aspecto, Bruno Santinho acrescenta que é para si importante a *street art* possa «acrescentar» algo ao lugar onde é criada, sendo por isso que lhe interessam os lugares abandonados e escondidos, para explorar artisticamente. É para si importante conceber peças que «façam sentido» no local escolhido, ainda que este seja um sentido pessoal e não imediatamente evidente.

Considera que actualmente, e com a ajuda da internet e de uma maior facilidade em viajar, há mais possibilidades para a internacionalização de artistas urbanos. Nesse sentido, em relação à emergência da *street art*, Bruno Santinho sente que esta forma de expressão artística constitui um movimento artístico em emergência. Considera que desde sempre os movimentos artísticos são vistos no seu início como «inadequados» ou «indesejados», até ao ponto em que deixa de ser possível ignorá-los – e que a *street art* neste momento já não pode ser ignorada pelo mundo da arte contemporânea, inclusive perante a possibilidade de gerar um mercado. Acrescenta ainda este artista que a *street art* constitui um universo distinto do *graffiti*, referindo que os seus praticantes não têm os mesmos objectivos. Respeita o mundo do *graffiti* mas considera que a forma «desse mundo» ver as coisas é por vezes «limitada».

Perpassa também do relato de Bruno Santinho a noção de que ao universo do *graffiti* corresponde um contexto próprio para as práticas, que denota um processo de classificação social que inclui o *in* e o

out, relativamente ao mundo do *graffiti*, sendo portanto central para a fronteira, construída e instável, deste universo com a *street art*. No entanto, é igualmente patente aqui a diversidade das configurações dos percursos dos praticantes que, entre o *graffiti*, a *street art* e a arte contemporânea, se compõem, no que é, de facto, uma construção singular – não só de um percurso pessoal como, tantas vezes, de uma carreira artística.

Quanto às percepções gerais que os entrevistados têm sobre o actual contexto da *street art* em Portugal, a ideia de que se vive um momento de expansão da *street art* é consensual. A nível de produção, um dos entrevistados destaca os Açores - com o festival Walk & Talk - e Lisboa como sendo das zonas mais prolíficas em *street art*; outro considera que, apesar da expansão, há poucas oportunidades para os artistas em Portugal, à parte os que já são reconhecidos, pelo que acha que deveria haver mais galerias dedicadas à *street art*, que tornassem mais fácil aos artistas que a produzem vender os seus trabalhos – acrescenta ainda que não considera que se invista o suficiente em *street art* em Portugal. Por outro lado, outro entrevistado indica que, neste momento, a *street art* em Portugal se encontra açambarcada pelo mercado, tendo partido de «algo contracultural e ilegítimo» para algo que agora é «integrado e legitimado». Há, em vários discursos pessoais, a percepção de que existe muito talento na *street art* portuguesa, hoje em dia. *L, por exemplo, há muito observadora destas práticas de rua, refere ainda um sentimento de alguma nostalgia pelo tempo em que era algo de mais «subterrâneo» e ilegal, indício de uma outra forma de organização social, portanto.

Conclusão: a street art e quem a pratica

Neste sexto capítulo introduzimos os nossos protagonistas, os artistas de *street art* para o contexto de Lisboa que, para este trabalho, foram entrevistados. Começámos por abordar as suas especificidades, a motivação que sentem para a prática de *street art*, bem como a forma como esta se insere nos seus percursos pessoais, e terminámos por traçar os contornos das percepções dos entrevistados em relação a esta prática artística e expressiva. Como forma de facilitar a leitura, optou-se por criar uma caixa de texto para cada um dos artistas entrevistados.

Pode-se dizer que a diversidade de contextos nos quais a prática de *street art* tem lugar corresponde a uma diversidade também por parte de quem faz. Não só as idades dos praticantes são variadas – no caso dos entrevistados, dos 27 aos 64 anos – como são vastos os significados que conferem a essa prática, sendo associada a uma actividade de lazer, um *hobby*, em apenas um caso – o de *L. Nesse sentido, a investigação resulta congruente com a proposta de Magnani (2010) de passar de uma análise da questão do ponto de vista de uma «condição jovem» para os comportamentos e os espaços. Segundo esta, privilegia-se a questão da identidade, de como a *street art* se interliga com um projecto identitário de construção de um percurso artístico pessoal que também pode implicar a construção de uma carreira artística.

Verifica-se em quase todos os casos – com a excepção de um – a existência nos entrevistados de formação académica ou técnica em áreas artísticas, sendo comum a acumulação na biografia do mesmo entrevistado de vários momentos de formação. A este aspecto não será alheia a observação de que a prática de *street art* tende a alinhar-se com uma actividade profissional artística. Por outro lado, também se verificou nalguns casos a anterior prática de *graffiti*, sendo nessas situações a prática de *street art* tida como «progressão natural», decorrendo de uma vontade de experimentação para além dos moldes da cultura do *graffiti*.

Daí que a comparação entre o *graffiti* e a *street art* surja como central. É patente no discurso dos entrevistados a forma como classificam e distinguem *graffiti* e *street art* como práticas distintas. Nessa tensão, os artistas entrevistados consideraram que os seus propósitos são diferentes ao nível da comunicação, já que a *street art* ambiciona chegar a um público o mais vasto possível, enquanto o *graffiti* se destina à fruição pelos outros iniciados na prática ou nas suas linguagens e códigos. Por outro lado, particularmente nos entrevistados que tiveram a prática de *graffiti* – ou, pelo menos, o contacto directo com praticantes –, é de relevo o papel que atribuem à influência das técnicas que aprenderam nesse âmbito, sobretudo a pintura em *spray*. Para os artistas que tiveram a prática do *graffiti*, a *street art* apareceu como forma de explorarem a sua ambição criativa, de formas que os contornos rígidos da prática do *graffiti*, fortemente contextualizada num âmbito cultural específico,

não lhes permitiam. É, portanto, da vontade de experimentação que lhes advém a incursão pela *street art*.

Destaca-se assim a constatação de que à *street art* se associa uma componente de experimentação muito forte, não só no que diz respeito às suas potencialidades plásticas, como das próprias trajectórias pessoais, também marcadas pela vontade de experimentar.

O papel que os artistas conferem à *street art* no âmbito dos seus percursos pessoais prende-se com as possibilidades de interacção com a cidade, intervindo artisticamente nos seus espaços, bem como de comunicação e de expressão e também ao nível da experimentação plástica que o intervir em estruturas físicas do espaço urbano permite. No âmbito dessa interacção artística com a cidade, foi também salientada a componente relacional da *street art*, quer no que diz respeito aos contextos de produção que permitem a existência de uma componente social entre os artistas, quer entre estes e os transeuntes, nos momentos de intervenção no espaço público. Ainda de destacar é a ligação ao local e aos seus habitantes que os artistas consideram ser um aspecto importante na prática de *street art*.

Paralelamente, as motivações que estes artistas sentem para a prática de *street art* prendem-se com as características dos suportes materiais – as paredes, as fachadas, e a sua dimensão – e da diversidade do que permitem a nível das peças e das linguagens estéticas, dos materiais, dos temas e das técnicas, bem como com a possibilidade de atingirem um público maior e de com ele interagirem directamente. À prática de *street art* associa-se uma possibilidade de obterem maior visibilidade do seu trabalho enquanto artistas, quer pela dimensão das intervenções e pela exposição ao olhar de quem passa, como à divulgação de imagens dessas intervenções pela internet.

Há em todos os entrevistados um *gosto* construído biograficamente e uma experimentação artística prévia à incursão pela *street art*. Por outro lado, foi nalguns casos salientado um aspecto curioso: a conotação da prática de *street art* como uma experiência marcante, uma «necessidade», ou um «vício», algo a que o artista tenderia a regressar, ainda que experimente outras práticas artísticas.

De facto, observou-se que, na maior parte dos casos a *street art* aparece enquadrada num conjunto de práticas artísticas, que se inserem num percurso pessoal em que há uma intenção de desenvolver uma carreira artística. Isto é expresso, como vimos, nos seus percursos de formação académicos e técnicos, com apenas uma excepção, de um caso em que não há qualquer formação em artes.

Nota-se uma certa variedade nas práticas artísticas para além da *street art*, quer nos que a encaram como uma extensão da sua actividade, quer no caso da entrevistada *L, que a vê como um *hobby*. É, no entanto, fundamental a observação de que a *street art* se interliga com um conjunto vasto de práticas artísticas, interligando-se com percursos pessoais em são distintos os objectivos em relação à prática de *street art*.

Os contextos nos quais os artistas desenvolvem a sua prática de *street art*, são vários, podendo coexistir a sua prática legal e ilegal. As iniciativas institucionais ou colectivas, trabalhando quer a solo quer em colaboração com outros artistas, são percebidas como sendo momentos positivos. É em

todos manifesta a disponibilidade de intervir no âmbito de iniciativas de instituições ou outras entidades, associando-se alguns inclusive a marcas, ainda que nos moldes do que cada um considera ser um compromisso viável entre a sua identidade artística e a promoção de uma marca.

Da leitura das entrevistas, as percepções que os artistas manifestam em relação à *street art* orientam-se segundo cinco aspectos: a sua especificidade, por ser uma intervenção artística no espaço público urbano, pode ser entendida como um estímulo ao diálogo e troca de ideias entre os cidadãos e entre estes e o artista, sendo a cidade o veículo – e por propor uma alternativa ao museu e galeria *indoor*; as possibilidades de experimentação plástica que o situar-se no espaço público permite; a forma como complementa um corpo mais vasto de produção artística, constituindo-se a *street art* como um desafio para os artistas, quer devido à sua componente relacional, pelas interações que fomenta, quer por acolher uma grande variedade de perfis de praticantes; o possibilitar novas oportunidades de trabalho artístico pago, quer pela escala das intervenções, que permitem maior visibilidade física e através da internet do trabalho dos artistas, quer pela participação em iniciativas de *street art* nas quais os artistas são pagos; e, finalmente, pelas interações que potencia – entre artistas, cidade e transeuntes.

Desta análise dos eixos de discurso e práticas dos artistas há que reter a ideia de *experimentação* associada à *street art*, que aparece transversalmente nos seus discursos – e nos seus percursos -, aspecto aliás intimamente ligado à diversidade dos praticantes, por se ter vindo a constituir como um universo onde a *criatividade individual* é valorizada, e as possibilidades das intervenções consideráveis, ainda que haja modalidades de enquadrar as práticas, quando elaboradas em contextos legais – de que as iniciativas que abordámos no 5º capítulo são exemplo. Remetendo para Simmel,

«Na medida em que o grupo cresce, numérica e espacialmente, em significado e em conteúdos de vida, afrouxa-se justamente a sua unidade interna imediata, atenua-se a nitidez da delimitação originária frente aos outros, mediante relações mútuas e conexões; e ao mesmo tempo, no grupo que agora se tornou maior, o indivíduo ganha liberdade de movimento, muito para lá da circunscrição inicial.» (Simmel, 2009:89).

É neste jogo de «relações mútuas» e «conexões» que são traçadas nos percursos dos artistas de *street art*, que o universo da *street art* se vai tornando mais abrangente, numa cada vez maior diversidade de contextos para a prática.

Se no que refere aos percursos pessoais dos *street artists* que tiveram anteriormente a prática do *graffiti*, a vontade de incursão na prática de *street art* decorre da necessidade de experimentação de um novo tipo de linguagens artísticas e de intervenções. As técnicas do *graffiti* são importantes na prática de *street art*, ainda que não sejam de todo transversais.

Porém, a *street art* é um tema e uma relação, não é uma extensão do *graffiti*, é uma prática em si, que, à medida que se vai desenvolvendo, vai diversificando as modalidades que inclui. O processo de diferenciação progressiva dos dois mundos faz com que no entanto subsista no discurso de vários dos entrevistados um jogo de classificações para a prática de *street art* que faz referência ao *graffiti*.

Mais precisa parece ser a ideia de que a *street art* é uma arte da rua, no sentido em que não só para ela transpõe um espaço de criação artística e expressiva, como potencia todo um conjunto de interacções, quer entre os artistas, nos diversos contextos de produção de *street art* colectivos, quer entre estes e a população durante os momentos das intervenções, quer, sobretudo, entre os cidadãos, na medida em que esta forma de expressão artística pode contribuir para a elaboração de discursos sobre a cidade e as entidades que sobre os seus espaços públicos exercem poder.

7. A prática de *street art* : «ir para a rua pintar»

Intervir artisticamente num contexto tão específico como a rua de uma cidade implica uma aprendizagem técnica, e um processo de adaptação no que diz respeito às interações que fomenta – entre os artistas, os transeuntes e a própria cidade.

No 6º capítulo iniciámos a abordagem ao ponto de vista dos artistas em relação às suas expectativas e perspectivas sobre a *street art*. Vimos como a sua prática se entrelaça num percurso pessoal, nomeadamente nas motivações que os artistas encontram para a prática de *street art*, bem como como esta se pode constituir como parte integrante da construção de uma carreira artística.

No presente capítulo continuaremos a abordagem às percepções dos artistas, remetendo para o conjunto de entrevistas que foram realizadas a artistas de *street art* no contexto urbano de Lisboa. Aqui serão analisadas as especificidades da prática de *street art*, quer no que diz respeito às opções técnicas e de materiais que a ela estão subjacentes, para os vários artistas, como para a escolha dos locais a intervir, e o próprio momento da intervenção na rua e sua inerente performatividade.

Num primeiro momento da análise ao acto de pintar na rua, remeto para a obra de Richard Sennett (2008), em que o conceito de *craft* se interliga com o de arte, num movimento que considero adequado para uma abordagem à *street art*, já que esta é uma forma artística que, como veremos, engloba características de ambos. De seguida debruçar-nos-emos sobre as preferências dos artistas entrevistados em relação à escolha dos locais a intervir, no que refere às condições para a intervenção, o potencial plástico da superfície e as influências mútuas entre a peça de *street art* e o local. Também o aspecto relativo aos materiais e técnicas que os artistas entrevistados escolhem para as suas intervenções será abordado, no que refere às suas preferências quanto às diversas técnicas de *street art*. Aqui será explorado o papel dos contextos colectivos e estruturados dessas práticas na aprendizagem de novas técnicas, as opções plásticas dos artistas ao nível do uso da cor ou da escolha de determinadas técnicas e materiais em detrimento de outras, e a forma como essas opções e preferências se interligam, por um lado, com a referência a outras práticas de rua, como o *graffiti*, e, por outro lado, com as especificidades de cada contexto de produção de *street art*, do individual e espontâneo ao institucional, publicitário ou promovido por outras entidades.

A inspiração e os temas que os artistas entrevistados associam às suas criações de *street art* é outro dos tópicos abordados na primeira parte deste capítulo, nomeadamente na medida em que se prendem com os seus percursos pessoais e com a forma de perceberem o papel da *street art* na construção de uma carreira artística, e quais as expectativas que lhe associam enquanto intervenção artística no espaço público urbano. De seguida, dedicaremos uma secção ao próprio momento de intervir na rua, partindo não apenas das entrevistas realizadas, como da própria observação realizada e das notas que no caderno de campo foram realizadas. A evocação de um momento de intervenção de *street art* num contexto legitimado fomenta uma análise sobre a forma como estes contextos de produção de *street*

art permitem formas de uso do espaço público urbano, não alheias a alguma performatividade, em que o conceito de Goffman de *encontro social focado* (1966) se revelará pertinente.

No segundo subcapítulo serão abordadas as perspectivas dos artistas entrevistados sobre os diferentes enquadramentos da prática de *street art*, desde a prática individual à inserida em contextos colectivos, promovidos por entidades, associações ou instituições, bem como para marcas, em trabalhos com fins publicitários. A forma como a prática de *street art* nos diferentes contextos se interliga com um percurso pessoal e artístico e com as expectativas de cada artista terá aqui destaque, bem como os significados que a participação nestes diferentes contextos de produção se reveste de significados e efeitos distintos no espaço público. Aqui serão convocados os conceitos de *direito à cidade* de Lefebvre (2012), na tensão entre a ocupação visual do espaço urbano entre a *street art* e a publicidade, bem como de *construção social do espaço*, de Setha Low (2014), nas possibilidades que a estes diferentes contextos de produção se podem associar.

Finalmente, dedica-se a secção final deste capítulo aos diferentes efeitos que estes contextos produzem, e aos significados que as diferentes práticas de *street art* adquirem no âmbito das representações dos próprios artistas e da forma como contribuem para a construção de um projecto artístico e pessoal.

7.1. A rua como tela

A prática de *street art* implica como qualquer outra prática artística um equilíbrio entre a intenção criativa e a habilidade prática. A forma como essa intenção é concretizada depende das escolhas pessoais de cada artista, ao nível das técnicas e materiais que desenvolve, bem como do tipo de superfícies que prefere em detrimento de outras. Também neste sentido se interliga a escolha do local. É desta perspectiva que prosseguiremos para a análise do próprio acto de pintar na rua, momento que tanto aparece como potencialmente performativo como de confronto entre o criador e a superfície na qual intervém.

Entende-se aqui, tal como Richard Sennett refere na sua obra *The Craftsman* (2008), que todas as capacidades criativas começam como práticas corporais, desenvolvendo-se a compreensão técnica através dos poderes da imaginação (Sennett, 2008:10). No caso da *street art*, esta componente da habilidade prática, o *craft*, implica uma fisicalidade marcada do próprio artista, que, ao deparar-se com as paredes onde vai intervir, tanto pode ampliar o âmbito da acção do seu corpo através do uso de estruturas como andaimes, como se pode confrontar com as suas próprias limitações a nível de destreza e rapidez, por exemplo.

Se Sennett indica um contraste sociológico entre arte e habilidade, na *street art*, nos moldes em que aqui a abordamos, estas duas dimensões aparecem como intimamente interligadas – entre o individual

e o colectivo nas suas práticas, entre o repentino e o prolongado, e entre a autonomia criativa e a inserção num colectivo, em contextos de criação:

«[There is] a certain sociological contrast between craft and art. The two are distinguished, first, by agency: art has one guiding or dominant agent, craft has a collective agent. They are, next, distinguished by time: the sudden versus the slow. Last, they are distinguished by autonomy, but surprisingly so: the lone, original artist may have had less autonomy, be more dependent on uncomprehending or willful power, and so be more vulnerable, than were the body of craftsmen.» (Sennett, 2008:73)

De facto, a distinção do autor entre o agenciamento individual associado à arte, e o colectivo, que associa ao *craft*, entrecruzam-se no âmbito da *street art*, como temos vindo a demonstrar, na medida em que a produção desta forma artística e expressiva existe tanto no contexto da acção individual do *street artist*, decorrente da sua vontade de intervir no espaço exterior urbano, como da acção colectiva e planeada, de que são exemplo os projectos, associações, e outras entidades que produzem iniciativas de *street art*, e que foram abordados no capítulo 5 deste trabalho. Como consequência da convivência entre duas formas de produzir *street art* – individual e colectiva - também decorre a simultaneidade de dois tempos em que as peças de *street art* podem ser elaboradas: o repentino e o prolongado, que se podem fazer corresponder, respectivamente, a uma maior espontaneidade e planeamento. Quanto ao último aspecto que Sennett refere, o da distinção dos diferentes graus de autonomia relativos à arte e ao *craft*, também neste aspecto a *street art*, nos seus diferentes contextos de produção, agrega quer um grau menor de autonomia relativo à produção individual, porventura mais dependente de poderes que autorizam ou sancionam a elaboração das peças – e que se traduz numa maior vulnerabilidade potencial do *street artist* isolado; quer um menor grau de dependência desses poderes e consequente menor vulnerabilidade dos *street artists* que produzem em contextos colectivos.

7.1.1. A escolha do local

Decorrendo da análise das entrevistas, a forma como os artistas de *street art* escolhem os locais, nas intervenções por iniciativa própria, ou em eventos programados nos quais participam mas nos quais haja essa possibilidade, pode exprimir-se segundo quatro parâmetros gerais: as condições para a intervenção; o potencial plástico do local; as possibilidades de influência mútua entre o local e a intervenção; e a sua própria sensibilidade em relação às estruturas a intervir.

No que diz respeito às condições de intervenção, transpareceram nas entrevistas dois aspectos: ser um local tranquilo, onde o artista possa intervir sem interrupções; e serem-lhe proporcionadas as condições de trabalho adequadas (a nível de instalação de andaimes ou baias, por exemplo) – sendo que esta observação foi feita por uma artista que apenas executa intervenções de *street art* em contextos legais e programados, Vanessa Teodoro:

«Não é as características [do local], é mais as condições que eu devo ter. Por exemplo, o local em si não acho que seja um problema, é mais, se um prédio, pode ser um prédio gigante, mas desde que ele tenha as

condições necessárias, tipo aqueles elevadores e não sei quê... Não há sítio que seja o limite, (...) Desde que haja protecção, tipo as baías, não tenha cinco mil pessoas a passar por cima. Pronto, é mais as condições que tens para fazer... Desde que tenhas essas condições, podes fazer em qualquer lado... Embora, pintar um tecto é que não dá (...) O céu é o limite, como se diz.» (Vanessa Teodoro, Designer e *street artist*, 2013)

Quanto às formas como a escolha do local se baseia nas suas características materiais, são referidas nas entrevistas, como mais-valias nessa escolha, as potencialidades plásticas para uma intervenção e a forma como a esta se interliga com as especificidades da superfície. Mariana Dias Coutinho diz-nos o seguinte:

«As manchas, logo. (...) Ando sempre a olhar... Basta teres um buraco, ou uma racha ou aquelas manchas pretas da humidade, mesmo os rebocos, quando tens um buraco que eles tapam com cimento... tudo (...). O que me dá mais gozo são essas [paredes] que estão mais podres. Porque essas que têm buracos e coisas destacadas acabam por ganhar, depois com o meu desenho, uma tridimensionalidade. Enquanto se for uma parede toda lisinha, que pode ter manchas ou não, não é tão bom. O Arco [intervenção no bairro da Graça] foi maravilhoso, porque estava a pintar e estavam-me a cair coisas em cima...» (Mariana Dias Coutinho, Artista plástica e *street artist*, 2014)

O facto de esta artista apreciar paredes com manchas, buracos e imperfeições interliga-se com as características do seu trabalho artístico, no qual «descobre» nessas manchas figuras, que sobre elas desenha a pincel. Este excerto aliás ilustra a proximidade da ligação entre *craft* e arte que na prática de *street art* aparece como clara. Se, remetendo de novo para Richard Sennet (2008), o desenvolvimento da técnica é dependente do estímulo da imaginação, implicando do artista uma fisicalidade marcada, esta imagem de Mariana Dias Coutinho num andaime a criar figuras no tecto de um arco, a partir de manchas de humidade da superfície, aparece como ilustração pertinente para uma prática que alia arte a *craft*.

Outro aspecto referido em entrevista é a possibilidade de que o local inspire uma determinada intervenção, sendo o ponto de partida para uma posição teórica do artista. É-nos referido por Leonor Brilha (Figura 7.1), o facto de gostar de intervir em locais que tenham uma história ou um aspecto interessante que possa explorar na sua peça; e que esta também poderá contribuir para influenciar o dia-a-dia da comunidade local ou visitante, no sentido em que ajuda a contar essa história, ou a tornar esse aspecto local mais visível.

«Para mim, como o meu trabalho é um pouco diferente do dos outros artistas, interessa-me sempre um local com histórico. Embora todos os locais tenham já alguma história (...). E quando eu fiz o projecto da Penha de França foi mesmo com a ideia de vou criar uma linguagem, esta linguagem vai ser idêntica, vai-se manter nos outros trabalhos. Primeiro, a parte da história; segundo, a parte da identidade portuguesa, porque há muitos elementos da nossa identidade e terceiro, e a mais importante, a comunicação é feita de

forma muito clara, quase uma tentativa de universalidade; um estrangeiro e um português passam e identificam.» (Leonor Brilha, Artista plástica e *street artist*, 2014)

Esta artista concebe a sua prática de *street art* como uma vertente do seu trabalho artístico, a que incorpora uma linguagem estética particular e transversal às suas intervenções em espaços públicos, a que subjaz um discurso sobre o local da intervenção e suas particularidades. Pretende assim com as suas intervenções de *street art dar a conhecer* aspectos da cultura e história locais, quer às comunidades que lá habitam, quer a visitantes.



Figura 7.1 – Momento de intervenção de Leonor Brilha. Foto gentilmente cedida pela artista.

Este aspecto de influência mútua entre a ideia da intervenção e o local específico também é exprimido por Miguel Januário, que nos diz que a escolha do local para as suas intervenções muitas vezes depende da ideia que já teve para a intervenção, sendo que noutras situações é o próprio local que lhe sugere uma ideia para intervir:

«Muitas das vezes eu penso numa intervenção, penso numa frase... outras vezes não, outras vezes é um sítio que me motiva alguma performance ou um local que me motiva a fazer uma certa intervenção. Às vezes tenho a ideia e depois ando à procura de espaços certos para a fazer. Portanto há coisas que ficam na gaveta e há coisas que são impulsivas, há outras que não requerem tanta necessidade de espaço, requerem só um reforço estético do espaço, e daí procurar espaços mais devolutos... tem um bocadinho a ver com isso, depende. Depende muito da intervenção.» (Miguel Januário, Artista plástico e *street artist*, 2014)

A escolha do espaço para a intervenção, para Miguel Januário, interliga-se com o próprio processo criativo. Por vezes é um lugar em particular o que motiva a criação de uma peça especificamente para

essa localização; noutras vezes é a sua antevisão de uma peça que deseja fazer que precede a escolha de um lugar que seja adequado para a instalar.

Finalmente, há que notar que alguns entrevistados registam o facto de sentirem necessidade de ter cuidado na escolha do espaço de intervenção, no que diz respeito aos materiais da superfície a intervir: consideram necessário respeitar esses materiais, pelo que preferem intervir em superfícies já degradadas ou edifícios devolutos. É o caso de *L:

«...mas sempre em sítios sossegados, onde não haja problemas... e com muito cuidado, nunca pôr nada em cima de azulejos, nunca pôr nada em cima de pedra lioz, só em superfícies que já estejam suficientemente degradadas ou já tenham camadas suficientes, para aquilo não ser muito agressivo.» (*L, Médica reformada e *street artist*, 2014)

Esta *street artist*, considerando que as suas intervenções não devem ser demasiado «agressivas», tende a escolher superfícies já degradadas, ou mesmo transitórias.

7.1.2. Os materiais e técnicas

«Both limited and all-purpose instruments can enable us to take the imaginative leaps necessary to repair material reality or guide us toward what we sense is an unknown reality latent with possibility.» (Sennett, 2008:213).

A questão dos materiais e das técnicas aparece como central na *street art*. Cedar Lewisohn considera que a escolha dos materiais de trabalho e as técnicas com que são aplicados são um factor importante nos significados que o trabalho de *street art* adquire:

«Although street artists often use narrative or recognizable images to make their work accessible and populist, their ‘material-oriented’ approach reflects some of these issues. The materials they choose can become a factor in the meaning of the work.» (Lewisohn, 2008:107)

Acerca das suas intervenções de *street art*, os entrevistados falaram-nos sobre as técnicas que preferem utilizar. Luísa Cortesão utiliza exclusivamente o *stencil*, sobre o qual desenha, em *spray*, as suas figuras de bruxas e fadas. Aprendeu esta técnica no *workshop* Lata 65, e considera ser fácil de transportar e guardar; Smile recorre ao *spray*, para desenhar, à mão livre, os seus retratos hiper-realistas; Exas também recorreu ao *spray* quando se dedicava ao *graffiti*, mas indica-nos que agora prefere pintar murais a tinta e pincel (Figura 7.2).



Figura 7.2 – Exas (Alan Silveira) pintando mural com recurso a pincel. Foto de Ágata Sequeira.

Também Mariana Dias Coutinho e Leonor Brilha intervêm com trincha e tinta nas paredes da cidade – e ambas têm também em comum o recurso ao preto e branco, o parco – ou nenhum - uso da cor nas suas intervenções na rua; Tinta Crua, quando intervém por sua iniciativa, gosta de recorrer a *posters*, que pinta em casa e depois transporta consigo e cola nos locais que escolhe (veja-se a Figura 7.3). Já nas iniciativas programadas por entidades, recorre à tinta em *spray*. Este artista afirma ter aprendido a usar a pintura livre em *spray* para participar nessas iniciativas, já que tendem a ter mais abertura para projectos que utilizem essa técnica.

«Normalmente [recorro ao *poster*], porque era mais, pronto, mais barato e também rápido. Eu chegava a um sítio, punha logo... Como eu trabalhava na zona da Baixa. Portanto conhecia aquela zona, ia nas horas de almoço passear. Então, normalmente punha nas montras e naqueles sítios. Ali, por causa da polícia municipal também tinha que [intervir]... Portanto, mais por isso e pelo preço. E as latas, tens de ter tempo para estar a pintar (...). Tenho desenvolvido mais [a técnica em *spray*] nestas iniciativas da GAU; é que tenho mais desenvolvido, pronto, e aprendido com outros artistas a vê-los pintar.» (Tinta Crua, *street artist*, 2014)

O recurso ao *poster* assume assim um significado de *portabilidade* que permite o seu transporte e aplicação rápidos – e portanto discretos, quando essa é uma qualidade importante, ou seja, nas intervenções espontâneas e ilegais, tal como nos relata Tinta Crua quando recorda as intervenções que fazia na Baixa lisboeta, em jeito de *desafio*, na zona próxima à do edifício da Polícia Municipal. Igualmente, é considerada uma técnica económica.



Figura 7.3 – Intervenção em *poster*, por Tinta Crua. Foto de Ágata Sequeira.



Figura 7.4 – Intervenção em *spray*, por Tinta Crua, no âmbito da iniciativa «Rostos do Muro Azul». Foto de Ágata Sequeira.

É curioso notar que para este artista o recurso ao *spray* advém das iniciativas propostas pela GAU. Há portanto uma influência directa do contexto de produção de *street art* em relação às técnicas que os artistas usam nas suas intervenções. A pintura – sobretudo em *spray* - aparece nos contextos colectivos de produção de *street art* como a técnica privilegiada, sendo raras nestes contextos as suas expressões noutros meios. Tinta Crua relata precisamente que aprendeu a pintar em *spray* no âmbito de uma das iniciativas da GAU, uma das edições do *Rostos do Muro Azul* (Figura 7.4.).

Em relação ao uso do *spray*, Vanessa Teodoro indica-nos que aprendeu esta técnica para poder pintar na rua, por ser mais rápido e secar depressa. Essa qualidade do *spray* também foi destacada por José Carvalho:

«Naturalmente, é o *spray*, é a base. É o *spray* porque o *spray* vem dar aquela possibilidade de reduzir o tempo de trabalho. Seria impossível em tinta plástica pintar uma carruagem [de comboio] toda, em 20 minutos. E o *spray* dá essa possibilidade, em que há duas ou três pessoas e pintam uma carruagem do princípio ao fim em 20 minutos e vão embora.» (José Carvalho, Artista plástico e *street artist*, 2013)

Constatamos assim que o *spray*, técnica por excelência do *graffiti*, é também um recurso central nas práticas de *street art*, sobretudo pela rapidez com que permite intervir, ao qual também não será alheia, acrescentamos, alguma propriedade *simbólica* que a esta técnica se atribui, sobretudo por parte dos artistas que ao longo do seu percurso artístico praticaram *graffiti*.

Assim, no que diz respeito aos materiais que usam, estes correspondem às técnicas com que preferem intervir, estando ao *stencil* associados os cartões recortados e as latas de tinta em *spray*; a trincha e as latas de tinta aos que escolhem intervir com esta técnica; os *posters* feitos em casa, em papel, e a cola respectiva, também caseira, e as latas de *spray*, que aparecem como o recurso central das intervenções artísticas na rua (já desde o início do *graffiti*), por permitirem uma intervenção mais rápida, já que o seu tempo de secagem é menor.

Permanece na prática de *street art* a relação entre a rua e o *graffiti*, como vimos, no que diz respeito à centralidade do recurso à pintura em *spray* como técnica central neste tipo de intervenções.

É ainda de destacar um fenómeno curioso, que é o facto de as iniciativas legais, sendo por vezes pagas em vales para descontar em lojas de material de *graffiti*, tenderem a produzir nos artistas situações de ‘*stock*’ de materiais, nomeadamente de tintas em *spray*, porque é o que as referidas lojas vendem. E, quando não é com essa técnica que pretendem trabalhar, por vezes encontram maneira de vender essas latas a colegas que lhes dêem uso, podendo assim comprar os materiais que preferem. Foi o caso de Mariana Dias Coutinho:

«Nunca usei [*spray*]. Comprei quando foi do Muro Azul. Eles não tinham capacidade para nos pagar e, então, a única coisa que davam era material. E só tinham contrato com a Montana, com a loja. Eles só vendem *sprays* e marcadores, não é? E depois outras coisas, mas que não dá para pintar. Andei por lá a ver. Acabei por comprar assim, tipo, escolhi assim umas cores, assim umas coisas e depois, no primeiro

dia, fui ter com as *maninhas* “Ora bem, quem é que me quer comprar os *sprays* a metade do preço?” E pronto e vendi-os.» (Mariana Dias Coutinho, Artista plástica e *street artist*, 2014)

Daqui, observa-se que, se por um lado os contextos de produção de *street art* institucionalmente estruturados tendem a dar primazia, como técnica expressiva, ao uso do *spray* em detrimento de outras técnicas – como a pintura em trincha, a aplicação de *posters* ou *cut-outs*, entre outras – por outro lado há a possibilidade de os artistas contornarem a aparente assunção de que irão usar *spray*, quando no projecto de um mural pintado não é evidente se será elaborado com trincha ou com *spray*. A organização destes concursos tende a gerar limites nas opções sobre as técnicas. Porém, sendo disponibilizadas nestas iniciativas latas de tinta em *spray*, podem os artistas acumular *stocks* que não irão utilizar integralmente – quer para uso futuro, quer para venda, informalmente, aos pares.

Assim, este modo de funcionamento dos concursos legais, bem como a observação das intervenções que deles nascem, indica que parecem associar à *street art* quase exclusivamente a sua vertente de pintura mural, sendo as outras técnicas que a compreendem relegadas para os contextos informais da prática.

7.1.3. A inspiração para a prática de *street art*

Ao abordarem os temas que inspiram os entrevistados nas suas intervenções, e sem contudo pretender-se aqui «rotular» um aspecto tão individual e interligado com a singularidade artística de cada um, é possível esboçar um conjunto de tendências sobre os temas que os inspiram¹¹⁶. As temáticas ou influências visuais que são abordadas nas peças de *street art* dos entrevistados são variadas.

Vanessa Teodoro explora temas relacionados com mulheres, como o feminismo, e com um tipo de imagética que refere para a banda desenhada;

«O que eu costumo focar mais é o feminismo. Mulheres... Talvez porque nesta área, por ser uma área que tem poucas mulheres. Somos, para aí, seis ao todo. Acho que num mundo dominado pelos homens... Também é um bocado o que eu faço na ilustração. Mas, aproveitei o facto de não haver tantas mulheres... Mas, sim, acho que é mais feminismo, algumas coisas místicas... mas não... É um bocado difícil de explicar. Nada que seja muito real, coisas como política. Gosto mais do imaginário, mais banda desenhada, mais... Mas, muito a figura feminina.» (Vanessa Teodoro, Designer e *street artist*, 2013)

A artista associa esta inclinação temática à observação que fez de que não há muitas mulheres a praticar *street art* – torna-se a figura feminina, assim, um elemento central das suas peças.

¹¹⁶ Ainda que o trabalho com marcas ou com entidades promotoras seja por vezes sujeito a um tema proposto. Referimo-nos aqui aos casos em que isso não acontece.

Já *L elabora pequenas figuras estilizadas, de carácter lúdico, mas também por vezes de teor mais interventivo ou de comentário social. Apela-lhe a ideia de despertar sorrisos aos transeuntes, que se cruzam com as suas imagens em *stencil*, que deixa pelas paredes da cidade:

«Eu uma vez vi uma coisa escrita pelos anarcas que era ‘faz escuro, ilumina a tua parte’ e eu acho uma frase notável, percebes? Eu acho que uma das poucas coisas que a gente pode fazer é tentar despertar um sorriso em quem passa, quer dizer... e assim os meus *stencils* são um bocadinho essa tentativa. Eu faço, se alguém gostar já ganhei o dia.» (*L, Médica reformada e *street artist*, 2014)

Transparece assim, nas figuras que aplica pelas paredes da cidade, o carácter lúdico que *L associa à sua prática pessoal de *street art*, que para esta criadora é um *hobby* com o potencial de *tocar* quem se depara com elas.

Mariana Dias Coutinho explora a superfície das paredes onde intervém, desenhando figuras humanas; Smile elabora detalhados retratos hiper-realistas; José Carvalho gosta de temas que tenham a ver com a ideia de «selva urbana», de liberdade, desenhando também vários animais (Figura 7.5). Nas suas palavras:

«Depois ao longo dos tempos, à medida que pinta, uma pessoa vai descobrindo aquilo de que mais gosta de fazer na rua, para mim é imagens, é um trabalho muito baseado em animais, muito ligado à própria ideia de selva urbana, que já somos todos um misto de animais, que ninguém já é... somos todos predadores e ao mesmo tempo vítimas, e vem um bocado daí. (...) Vivendo em Lisboa... Lisboa é a minha maior inspiração. Lisboa como cidade, pela sua própria história... embora o trabalho que eu tenha feito agora de rua esteja mais ligado ao mundo animal e assim, mas eu também já fiz um trabalho para a Startup que foi tipo repensar uma paisagem de Lisboa.» (José Carvalho, Artista plástico e *street artist*, 2013)

Para José Carvalho, Lisboa é uma fonte de inspiração inesgotável. Nas suas peças, joga com os temas urbano e natureza, que se interligam e sobrepõem, traduzindo a sua concepção de cidade.



Figura 7.5 – Intervenção de José Carvalho, no âmbito de iniciativa da Pampero. Foto de Ágata Sequeira.

Exas lembra a altura em que se dedicava ao *graffiti*, e em que não havia propriamente um tema, mas a ideia de auto-afirmação pelo nome – e contrapõe esses tempos aos seus trabalhos de agora, que têm temas que abordam a sua própria experiência de vida, convidando à introspeção;

«Os temas que eu utilizo agora vão de encontro à minha experiência passada. (...) Há uma tentativa em convidar a pessoa, quando contempla um trabalho meu em se contemplar a ela própria e talvez descodificar um pouco o que é que a tela tem por si. (...) (Exas/Alan Silveira, Artista plástico e *writer/street artist*, 2014)

Para este artista a intenção das peças que cria é convocar na pessoa que as observa um meio visual para descobrir algo de si própria, no que considera ser a «vertente espiritual» do seu trabalho. Enquanto artista e *street artist*, Exas considera que cada peça tem o seu contexto, havendo na sua obra espaço para peças de uma maior simplicidade, e também para outras mais complexas, que exigem alguma «descodificação»:

Acho que a simplicidade tem o seu lugar e o descodificar também tem o seu lugar. Todo este universo que habita dentro de nós e que vivemos no nosso dia-a-dia, tudo tem o seu lugar. E o meu trabalho tenta transmitir um pouco disso, mas também tenta transmitir aqui uma clara dualidade entre o tempo, a velocidade, o movimento e o pausar, o estagnar, a simplicidade, o simples contemplar daquilo que é imóvel, daquilo que, quando paramos no tempo, e permitimos a nós próprios apenas contemplar o momento. Vai de encontro a isso: fazer com que as pessoas se interroguem e façam uma introspeção sobre a vida que estamos a levar todos nós. E tem uma vertente espiritual, se quisermos chamar espiritual.» (Exas/Alan Silveira, Artista plástico e *writer/street artist*, 2014)

É a sua inspiração no seu próprio percurso e experiência de vida que Exas incorpora no seu trabalho, em intervenções não apenas no espaço público, mas também em telas.

Bruno Santinho também se deixa inspirar pela superfície onde trabalha, sendo texturas e emoções os temas que aborda (Figura 7.6):

«Em relação ao desenho, a rua serve apenas como moldura ou enquadramento para as personagens desenhadas. Digamos que um desenho feito em parede x ou y pouco muda. O desenho em si, a pintura em si é o mais importante. Pode-se dizer que levo para o exterior (rua) algo do interior...» (Bruno Santinho, Artista plástico e *street artist*, 2013)

Para este artista, intervir na rua é uma extensão do seu trabalho de estúdio, sendo mais importante para si a sua qualidade plástica do que um eventual intuito interativo das suas peças de *street art*.

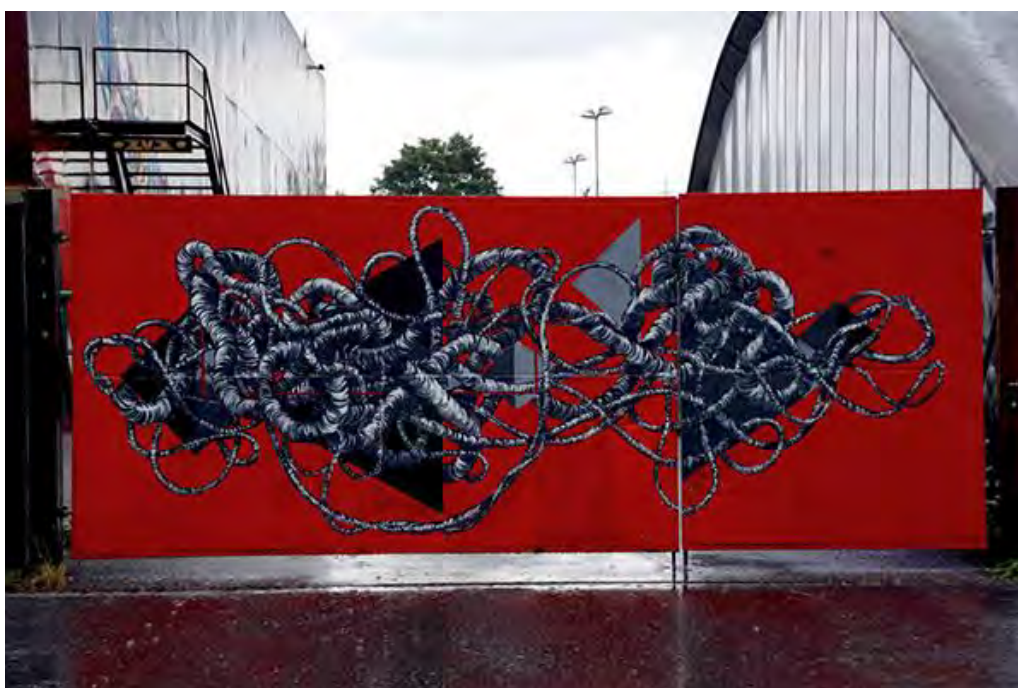


Figura 7.6 – Intervenção de Bruno Santinho. Foto de Bruno Santinho, disponível na sua página *behance*: <https://www.behance.net/rottenleftovers>.

Diferente posição é a de Leonor Brilha, que afirma que são os aspectos particulares da história do local o que inspira as suas peças de *street art*, com as quais pretende comunicar com a população, e que diferem sobremaneira das suas peças de galeria:

«Quando olhamos para a minha pintura de galeria e para a minha pintura urbana, nada a ver. A pintura é plástica, é pintura mesmo e tem temas relacionados com o existencialismo. Quanto à pintura mural é muito design, tem uma linha mais acessível às pessoas e é muito mais comunicativa, porque a arte não precisa inteiramente de comunicar, mas a arte urbana sim.» (Leonor Brilha, Artista plástica e *street artist*, 2014)

A artista concebe duas vertentes muito diferentes do seu trabalho: as peças que pinta «para galeria» e as peças que elabora para espaços exteriores – se às primeiras associa um carácter mais complexo e relacionado com a existência humana, às suas peças de *street art* atribui uma vertente de comunicação mais directa. Para Leonor Brilha, o facto de se tratar de uma peça de *street art* implica que tenha uma intenção comunicativa clara (Figura 7.7).



Figura 7.7 – Intervenção de Leonor Brilha na iniciativa Rostos do Muro Azul. Foto gentilmente cedida pela artista.

Miguel Januário tem um ponto de vista de carácter mais interventivo, exprimindo as suas peças comentários sociais, de apelo à mudança. A sua incursão no *graffiti*, aliás, deriva dessa vontade de tecer com as suas intervenções um comentário político, mantendo-se esse ímpeto ao longo do seu percurso artístico, na *street art* e nas outras vertentes do seu trabalho – como as performances e a criação de objectos. Miguel Januário relata-nos assim esse percurso:

«Eu comecei pelo *graffiti* e comecei... sempre tive uma direcção muito política nas coisas que fazia... até o *tag* que escolhi na altura quando pintava *graffiti* era CAOS, portanto já tinha assim sempre uma vontade muito política intrínseca ao que fazia. Mas ainda era muito *naïf*, fui descobrindo essa vontade não só conceptual mas também estética pelo caminho. E quando surgiu o \pm (surgiu em 2005) aí acabei por conseguir juntar tudo o que sempre pretendi ter, que era essa acção política e ao mesmo tempo uma consolidação estética no trabalho. Portanto aí encontrei-me finalmente e pronto, a partir daí foi desenvolver. Pensar e desenvolver.» (Miguel Januário, Artista plástico e *street artist*, 2014)

No que diz respeito às diferentes vertentes do seu trabalho, Miguel Januário assume que pretende com essa diversidade exprimir um todo esteticamente consolidado. Nas suas peças de *street art*, coloca *stencils* formando frases que muitas vezes, fazendo referência a outras reconhecíveis – poemas, versos de canções, provérbios -, mas invertendo-as ou criando um jogo com as palavras, encerram em si um comentário social/político. Alia essa expressão a performances elaboradas – como as que desenvolveu em Guimarães em 2012 -, bem como a peças criadas para exposição interior.

Também Tinta Crua revela uma vontade de apelar à mudança e de tecer um comentário social e político, ligando esse aspecto da sua obra com referências autobiográficas, com as injustiças que observa no mundo que o rodeia, ao longo do seu percurso de vida:

«Aí é a parte mais difícil: é descrever os temas (...) talvez uma autobiografia, os meus desenhos, as minhas coisas, mas do que eu vivi, donde venho, do que eu senti, essas coisas... do que está mal, etc. (...) Pronto, às vezes também sou um bocado extremista e às vezes também... depois volto atrás e “Ah! Se calhar não devia ter feito aquilo assim, com tanta coisa”. Mas, sinto a necessidade, porque... sei lá... Eu venho de um bairro pobre e vi muita desigualdade. E depois, também faz parte da tua educação e do que acreditas. Então, mesmo que às vezes, se calhar, gostasse de pintar coisas mais abstractas e sem mostrar sei lá... mais sentimento, ou seja o que for também sinto necessidade de chamar a atenção da arte para estar consciente do que se passa, de agir, entre aspas,... mais isso.» (Tinta Crua, *street artist*, 2014)

Foi a sua experiência de vida e o confronto que sentiu com desigualdades sociais o que motivou essa inclinação para o comentário político e social, tema recorrente na sua obra. Considera que a arte deve ter um papel de «chamada de atenção» para essas situações de desigualdades sociais, e é nesse sentido que enquadra as suas peças, como forma de «despertar consciências» pelo seu impacto visual.

7.1.4. O momento de intervir na rua

A prática de *street art*, independentemente do contexto, pode ser solitárias ou em grupo. Referimo-nos aqui ao momento de criação das peças, sejam em contextos de intervenção espontâneos e ilegais, seja em contextos legais. Esta distinção pretende ilustrar a forma de trabalhar dos artistas, se associam a sua prática de *street art* a um momento individual, ou se a preferem em conjunto com outro – ou outros – *street artists*. Do conjunto dos entrevistados, oito afirmam que costumam intervir sozinhos, sendo esse um momento solitário de produção artística. Quanto aos outros dois entrevistados, têm *crews* com que também trabalham em contextos de produção de *street art*, de forma semelhante ao que acontece no *graffiti*, em que a criação de *crews*, enquanto colectivos de criadores, é comum. De qualquer modo, a experiência de trabalhar em colaboração com pares não é estranha a alguns dos

entrevistados que afirmam trabalhar sozinhos na maior parte das vezes; nem o é a experiência de trabalharem sozinhos quando afirmam também o fazer em contexto do colectivo a que pertencem.

Há alguma fluidez nas formas de trabalhar, que é também fomentada pelos novos contextos de produção de *street art*. Intervir em contextos de iniciativas promovidas por entidades ou associações muitas das vezes implica uma proximidade com outros artistas, que se pode traduzir num intercâmbio de ideias e técnicas, na experimentação de novos materiais e também na experiência de produzir em contexto colectivo.

Houve durante as minhas incursões pelo terreno vários momentos em que pude assistir à elaboração de pinturas murais, em contextos legais ou em eventos. Na maior parte das vezes estas compreendiam um certo carácter solitário, em que o artista se confrontava com a tarefa a que se propôs, de pintar uma extensão de maior ou menor dimensão, segundo o desenho que imaginou para aquele lugar. Muitas vezes sem assistência de transeuntes, ou com curiosos ocasionais que observavam por alguns minutos. Noutras situações, o momento da pintura aparecia como tendo algum carácter performativo, quer pela existência de um público que, no âmbito de visitas guiadas pelas intervenções, observa os trabalhos, enquanto lhes é explicado o que está a acontecer (como por exemplo no Muraliza, evento que, tendo lugar em Cascais, sai do âmbito da pesquisa, sendo no entanto uma ocasião válida para observação do acto da intervenção), quer pela simples existência de espectadores, que observam e registam fotograficamente as intervenções. Ao mesmo tempo, é muito comum o uso de grades metálicas amovíveis ou de fitas de plástico que, com a intenção de demarcar o espaço de actuação do artista das movimentações inerentes às ruas da cidade (de eventuais automobilistas à procura de estacionamento, por exemplo), parecem delimitar o espaço da intervenção do espaço de circulação dos transeuntes, criando assim um quase *palco* temporário, que confere o que poderia ser uma intervenção solitária, num acto com uma certa qualidade performativa. Por outro lado, recorrendo à formulação de Erving Goffman (1966), essa seria uma situação de *interacção focada* – «focused interaction» – na qual o enfoque dos intervenientes, artistas e observadores, é a própria elaboração de uma peça de *street art* ao vivo.

Descrevi no caderno de campo, que me acompanhou, o primeiro momento de intervenção de *street art* a que assisti (Figura 7.8), e no qual parece evidente a minha dificuldade inicial em definir a situação da observação, e em perceber como me deveria posicionar em relação a um conjunto de fitas que delimitavam o espaço, bem como uma certa perplexidade inicial ao me aperceber da quantidade de pessoas que fotografavam aquele momento – situação que depois se tornou recorrente, induzindo aliás uma reflexão sobre o tipo de olhar a que se destinam muitas intervenções de *street art* – não somente o do transeunte mas também o olhar fotográfico, e o de quem tem acesso às imagens fotográficas que são transmitidas depois pela internet¹¹⁷.

¹¹⁷ Aspecto que é abordado em capítulo posterior.

«Chegam os dois artistas – Tamara Alves e José Carvalho, compondo a dupla Color Blind, com um cão. Há mais algumas pessoas. São três raparigas com câmaras fotográficas, e mais dois rapazes. Começam imediatamente a pintar, numa parede laranja [no Largo da Oliveirinha]. Rapidamente os riscos se transformam em contornos de figuras: hienas e uma figura feminina com cornos de carneiro, que amamenta duas crias. Há uma fita da Câmara Municipal de Lisboa, que cria um perímetro em redor da zona onde está a haver a intervenção, e eu confronto-me com o meu próprio desconforto, ao não saber exactamente onde me posicionar: se dentro, se fora do perímetro. Resolvo fazer como todos os outros e passo por baixo da fita, entrando no perímetro que delimita.

Os materiais que estão a usar incluem sobretudo latas de tinta em *spray*, mas também canetas. O que me surpreende mais é sobretudo a quantidade de pessoas que tiram fotos, criando uma certa impressão de atenção mediática em redor da pintura. Que adquire assim um certo aspecto performativo, para além do inerente ao facto de se tratar de um momento de criação artística num espaço público. E nesse sentido, o que significa a fita da CML? Interfere no carácter público, sugerindo uma delimitação do acesso físico ao espaço onde está a acontecer a intervenção? Esta fita delimita exactamente o quê? O espaço da intervenção do espaço do público potencial? Apenas está ali para impedir que estacionem carros demasiado perto da parede?» (Caderno de campo, Lisboa, 18/03/2013)

Este momento, e a reflexão que suscitou, remetem para a questão da incerteza das situações, que deverá menos à natureza objectiva da interacção do que à percepção subjectiva que os actores a partir dela constroem (Martuccelli, 1999).

Noto no meu discurso que no começo da descrição da cena uso a palavra «perímetro», expressão algo técnica, que advém talvez da minha consciência, enquanto observadora, de que o meu ponto de partida é necessariamente a descrição do espaço físico – que deverá ser tão precisa quanto possível, daí talvez a escolha desse termo -, e de como esse espaço me aparece cenograficamente preparado para acolher uma situação específica, a pintura de uma parede por dois *street artists*. À medida que os artistas e os outros observadores, que simplesmente observam os gestos dos artistas, ou que fotografam as suas acções, noto que se posicionam no interior da área delimitada pelas fitas plásticas. Esta foi a minha primeira observação de uma situação de pintura de *street art* ao vivo, pelo que à partida não saberia onde exactamente me deveria posicionar em relação a esse marco. Apercebi-me entretanto de que, para além do significado utilitário dessas fitas, de protegerem os artistas e público da eventual vontade de automobilistas estacionarem nessa zona, elas delimitavam uma zona de acção, na qual decorre uma situação social, fisicamente delimitada de forma muito clara. É possível estabelecer um paralelo entre estas fitas e a concepção de Goffman sobre o papel das paredes nas situações sociais que delimitam:

«The work walls do, they do in part because they are honored or socially recognized as communication barriers, giving rise, among properly conducted members of the community, to the possibility of ‘conventional situational closure’.» (Goffman, 1966:152).

Deste modo, o público que observa as pinturas, ao transpor a fita para dentro da zona de acção, está a escolher activamente colocar-se nessa posição de observadores. É um tipo de atenção mais activa do que a passagem circunstancial de um transeunte, que observa casualmente a maior distância. Podemos de novo recorrer a Goffman (1966), considerando assim que este momento se trata de um *encontro social focado*¹¹⁸, no qual a interacção é focada, neste caso, na actividade dos artistas que pintam a parede. Houve, podemos afirmar, uma alteração temporária à configuração daquele lugar no espaço público, uma alteração momentânea das regras do seu uso. O que é habitualmente um espaço de estacionamento informal tornou-se por poucas horas um espaço de performance, de intervenção artística. É precisamente esta dinâmica de usos que torna o espaço público possível.

Entretanto, a observação de que parte dos participantes neste encontro social focado se encontrava a fotografar a actividade, fez com que me apercebesse do aspecto mediático que a situação atraiu, o que me levou a explorar os aspectos de popularidade mediática que a *street art* actualmente atrai.



Figura 7.8 – Momento da intervenção dos Color Blind (Tamara Alves e José Carvalho). Foto de Ágata Sequeira.

¹¹⁸ Do original em inglês «focused social gathering» (Goffman, 1966).

7.2. *Diferentes enquadramentos da prática*

Abordemos agora os diferentes enquadramentos das práticas de *street art*. Do mais espontâneo e por iniciativa própria, ao mais estruturado e proposto por entidades ou instituições, são vários os enquadramentos do fazer *street art*, sendo também diversos os posicionamentos dos artistas em relação a esses diferentes contextos.

Assim, do conjunto de entrevistados, sete conciliam a prática espontânea e ilegal com as práticas estruturadas; três dedicam-se exclusivamente a práticas de *street art* em enquadramentos legais. Daqui se afere, numa rápida observação, que a prática espontânea parece permanecer fortemente influente na prática de *street art* dos artistas, o que se prende com os seus percursos pessoais e com o papel que atribuem à *street art* no âmbito do seu percurso artístico. Os artistas que apenas praticam *street art* em contextos estruturados são os que encaram essa forma expressiva como um complemento a uma carreira artística prévia e independente dessas práticas de rua.

Quanto aos que conciliam os dois tipos de práticas de *street art* – em contextos ilegais e em contextos estruturados –, os entrevistados referem que essa simultaneidade é possível e a sua coexistência pacífica. As práticas em contextos legais são tidas como uma necessidade, e como oportunidade, já que as práticas em contextos estruturados permitem *trabalho*, ou visibilidade que eventualmente se converterá em *trabalho pago*. José Carvalho exprime assim a sua posição:

«E cheguei um bocado... pronto, a esta situação de começar a trabalhar com a Câmara de Lisboa, de fazer outros trabalhos, também a fazer a decoração de casas, é um bocado a arte do mural. Tanto é interior, como é exterior, pronto e ainda vou fazendo... já não tanto como quando era mais novo, mas ainda vou fazendo a minha intervenção...[hesitação]... mais no aspecto do vandalismo, do que é considerado sem autorização e pela minha conta e risco, ainda faço. É um bocado por aí, é considerar-me um artista mas um artista de rua. Embora eu não renegue a situação e é importante para todos os artistas continuarem a expor nas galerias, [porque] é aí que roda o dinheiro, e depois há estas duas situações: há os puristas da rua que acham que não devem vender o seu trabalho porque ele deve ser completamente puro, mas ao mesmo tempo se calhar estão a trabalhar num emprego de merda e estão 8h em que não podem estar a desenhar, e eu, pá, prefiro vender um bocado o meu trabalho e todo o tempo que eu tenho, sinto que estou sempre a desenvolver o meu trabalho.» (José Carvalho, Artista plástico e *street artist*, 2013)

Para este artista, a conciliação das práticas legais e ilegais é uma estratégia instrumental, já que assume que aceitar trabalhos pagos é uma forma de continuar a fazer o que gosta, podendo assim obter algum rendimento. Ilustra igualmente o aspecto negativo da situação inversa, relatando o facto de outros artistas – os «puristas da rua» - se recusarem a fazer trabalho artístico pago, tendo para isso que encontrar um emprego num ramo diferente, que provavelmente não os satisfaça tanto como o trabalho artístico – há aqui uma tensão patente entre o conceber a *street art* como uma actividade individual e

espontânea e as possibilidades a nível de trabalho pago que os novos contextos para a sua produção permitem.

Quanto aos artistas entrevistados que apenas se dedicam a trabalhos em contextos estruturados e legais, todos referem ter receio das consequências que acarretaria serem «apanhados» a fazer *street art* ilegalmente, sendo que por outro lado não se consideram tecnicamente aptos para isso, já que exige rapidez e destreza física. É o caso de Mariana Dias Coutinho:

«Uma que faço aqui a caminho de casa, que é um rebocozinho de cimento que parece que está assim uma menina meio a rezar, meia coisa... Ah! Que ganas [de aí intervir], mas não, depois não consigo. Imagina que levava uma multa gigante ou ia de cana. Tenho responsabilidades. Não dá.» (Mariana Dias Coutinho, Artista plástica e *street artist*, 2014)

Esta artista afirma não ponderar a prática espontânea de *street art* em contextos ilegais já que, afirma, receia as consequências que daí poderiam advir. Posição semelhante é a manifestada por Vanessa Teodoro:

«Nunca fiz ilegal. Eu sou um bocado mariquinhas.. Primeiro, porque eu demoro imenso tempo a pintar. (...). Ah, eu sou muito stressada nessas coisas. Ah, meu Deus... Quando vem, por exemplo o pica do comboio, às vezes fico...«Onde está o bilhete?». Fico toda stressada. Então, imagina um polícia. Nessas coisas sou um bocado mariquinhas. Mas, gosto de fazer legal, ninguém me chateia, tenho o meu coiso a separar. OK, estou aqui, a Câmara é que mandou, está-se bem, pronto.» (Vanessa Teodoro, Designer e *street artist*, 2013)

Vanessa Teodoro, igualmente, afirma sentir-se mais confortável em situações de contextos de produção de *street art* estruturados, não praticando, aliás, *street art* ilegalmente.

Os entrevistados que assumem a prática de *street art* em contextos informais e não estruturados (ilegais, portanto), referem uma certa nostalgia pelo tempo em que não havia trabalho legal deste tipo. Consideram, porém, que deve haver espaço para ambas as práticas no trabalho do artista, não devendo a componente ilegal e espontânea ser posta de parte, já que associam a essa modalidade da prática como constituindo a génese da *street art*. A prática ilegal é tida como um desafio, um estímulo, a que se associa emoção e adrenalina. A *street art* espontânea e ilegal, consideram, nunca deixará de existir, por mais iniciativas estruturadas que se façam. Esta reivindicação sobre a origem da *street art*, como uma prática expressiva de génese ilegal, bem como a defesa dessa origem e sua legitimidade, é característica de um posicionamento claro neste mundo social.

Um aspecto que os entrevistados salientam é o de a prática espontânea de *street art* constituir também um contraponto à publicidade na ocupação do espaço público. Nas palavras de Smile:

«A partir do momento em que estás num espaço que não é teu, já estás a passar os limites. Mas também há tanta coisa que está nos limites e já é tão banal que as pessoas já nem notam. Todos os dias tens de levar com publicidade em placards espalhados pela cidade. É no comboio, é os cartazes colados, é a

carruagem toda cheia de vinil por causa de um festival que vai haver. E se virem um comboio pintado, já é um grande alarido. Já não pode. Mas tens de gramar com aquilo todos os dias e és quase tipo formatado. E as pessoas já nem ligam, já é tão banal estarem a levar com publicidade, mas se virem uma pintura já é... Por mim também passa por ilegal, mas como o estado recebe já está tudo bem.» (Smile, *Writer e street artist*, 2013)

Smile expressa assim como a *street art*, enquanto prática ilegal, que advém da iniciativa dos artistas, constitui uma forma de reivindicação do espaço urbano das cidades. Nesse sentido, assume-se enquanto forma de *contestação* - do poder, da autoridade cultural e do controlo do espaço urbano (Sieber et al, 2012). Relativamente à publicidade e a outras formas de ocupação visual do espaço público urbano, esta prática da *street art* na sua vertente informal é, assim, remetendo de novo para a formulação de Sieber, Cordeiro e Ferro (2012), expressiva de contrastes entre representações conflituais do espaço urbano. Deste modo, em primeiro lugar, esse aspecto interliga-se com o próprio acto individual, em que o artista, por sua iniciativa e ao sabor da sua criatividade, transforma a morfologia do espaço público com a sua intervenção – aplicando um *stencil*, colando um *poster* ou *cut-out*, pintando em *spray*, etc. Para além da própria mensagem que o artista pretende transmitir (sendo esta de maior ou menor teor interventivo), é o próprio teor político do acto de intervir em si, espontaneamente e por auto-recriação, o que tem aqui considerável expressividade. Intervir espontaneamente nas paredes ou estruturas de uma cidade é reclamar para si um espaço de comunicação, é marcar uma presença no espaço público, dizendo que este também é um pouco dessa pessoa. No fundo, trata-se, da parte dos *street artists* que espontaneamente intervêm no espaço público, de uma forma de reclamarem o seu *direito à cidade*, remetendo para a formulação de Lefebvre (2012), e que é entendido como «(...) direito à vida urbana, transformada e renovada» (Lefebvre, 2012:119), pressupondo uma vida urbana livre da alienação de uma sociedade capitalista. Aparece assim a *street art* como alternativa visual às imagens publicitárias, no espaço público urbano. A *street art* pode-se assim constituir enquanto veículo para expressão e de luta contra as desigualdades e injustiças sociais (Sieber et al, 2012 e Ferro, 2011), papel que, como vimos, vários *street artists* entrevistados assumem nas suas intervenções no espaço público. Podemos assim enquadrar a *street art*, dado o seu poder transformador do espaço público urbano, na *construção social do espaço*, proposta por Setha Low (2014) e que se refere às transformações sociais dos lugares que, através das acções, interacções, memórias, sentimentos, imaginação e uso, adquirem novos significados (Low, 2014:35).

No que diz respeito à experiência de fazer *street art* em contextos estruturados - em colaboração com instituições, nomeadamente através dos concursos da GAU, ou através de associações e outras entidades promotoras sem objectivos comerciais -, uma leitura das entrevistas revela nalguns entrevistados uma situação de ambivalência: por um lado sentem que comprometem a sua total

liberdade artística, já que esses contextos de produção implicam a aprovação de um projecto; por outro, consideram que dessas situações de colaboração podem advir vários aspectos que valorizam positivamente. Desses, destacam os seguintes: o facto de lhes permitir experimentar novas técnicas; a possibilidade de partilha de ideias entre artistas; o obrigar a «puxar pela criatividade», nas situações em que há um tema prévio proposto; os resultados de situações de colaboração, por vezes surpreendentes para os próprios artistas; e a ideia de que estas não só podem por vezes permitir uma maior abrangência do trabalho plástico (nos casos em que estas colaborações são a única incursão na *street art*), como permitir produzir a uma escala maior, que confere maior visibilidade ao seu trabalho. Assim, desta leitura das entrevistas feitas aos artistas, decorre que a possibilidade de fazerem *street art* em contextos estruturados é por eles tida como uma orientação estratégica, no sentido em que gerem as mais-valias que consideram que podem advir dessa colaboração. Contudo, não deixam de poder gerir a forma que a sua intervenção pode assumir, tendo esta por vezes contornos inesperados para a entidade que promove a acção na qual se integra. Relata-nos Miguel Januário uma situação que nos aparece como exemplo dessa possibilidade:

«Sempre que [as colaborações com a GAU] acontecem, eu tento ser também o mais subversivo possível e aproveitar um bocadinho da possibilidade que essa instituição me está a dar. Tentar ao máximo também subverter ou aproveitar-me disso. O que já me aconteceu algumas vezes, aconteceu aqui neste mural [Calçada da Glória]... mas também não faço as coisas se não puder fazer aquilo que quero, aquilo que realmente... portanto eu vejo estas coisas como uma oportunidade. O que é porreiro, não vou dizer que não, é bom. Pronto, e aproveito-me também do sistema à minha forma.» (Miguel Januário, Artista plástico e *street artist*, 2014)

Deste modo, o *street artist* afirma conseguir conciliar a participação em iniciativas institucionais de *street art* com a concretização das peças que idealizou, não sentindo comprometida a sua liberdade artística. Já Bruno Santinho considera que a estas colaborações em iniciativas de *street art* estruturadas, ainda que sinta que limitam a sua liberdade criativa, acabam por constituir um desafio, no processo de encontrar um compromisso entre o que a entidade promotora e o artista pretendem. Nas suas palavras:

«Trabalhar com associações é por vezes limitativo, pois a liberdade é inferior por razões óbvias... mas ao mesmo tempo trabalhar com um “briefing” [i.e., um roteiro dos elementos necessários à acção] ajuda a puxar pela criatividade e os resultados por vezes são uma boa recompensa. Creio que todas as formas de trabalhar têm os seus pontos positivos e negativos. A minha forma predilecta continua a ser na rua, sozinho, num sítio em que estou tranquilo.» (Bruno Santinho, Artista plástico e *street artist*, 2013)

No entanto, Bruno Santinho afirma que trabalhar sozinho e por sua iniciativa continua a ser a situação que prefere.

Quanto aos aspectos menos positivos destas colaborações, os entrevistados destacam: o facto de terem de se cingir a um tema, não sendo a liberdade artística *total*, tornando-se assim um trabalho mais limitativo; o sentimento de conflito interior, entre uma ideia do que deveria ser a *street art* como livre e espontânea *versus* os contextos de produção estruturados. Relatando a sua experiência de trabalhos com uma marca, Smile hierarquiza as formas de determinação da prática de *street art*:

«Quando é para uma marca [publicidade], estás já com um trabalho pré-definido. Pouco ou nada podes criar. Para uma Câmara ou um particular já podes jogar mais com o teu estilo e dar mais um pouco. Mas, é sempre complicado, porque as pessoas já vêm com uma coisa, uma ideia pré-definida. Podes dar sempre alguma ideia, mas têm já alguma coisa pré-definida. Na rua é onde tu crias mais.» (Smile, *Writer e street artist*, 2013)

Considera este entrevistado que as colaborações que menos margem de manobra conferem ao artista são com marcas, ao passo que com uma Câmara Municipal ou com um particular o artista tem maior possibilidade de inculcar o seu estilo nos trabalhos. Há, portanto, uma certa divergência entre os objectivos da entidade promotora (seja instituição, associação ou marca) e os do artista, a nível plástico e expressivo. No mundo social da *street art*, os seus criadores assumem como valor fundamental a liberdade artística que podem ter na produção das suas peças. Nesse sentido, a forma como a prática se enquadra – nomeadamente, em iniciativas institucionais, em trabalhos para publicidade, ou por iniciativa própria – determina diferentes graus de liberdade artística para os seus praticantes.

Tinta Crua refere que quando produz peças de *street art* no âmbito de iniciativas de instituições – neste caso, a GAU – cede alguma dessa liberdade artística mas que isso, por outro lado, lhe permitiu desenvolver técnicas com que não estava familiarizado, já que, relembramos, este artista começou a recorrer à pintura em spray aquando da sua participação nessas iniciativas, sendo que anteriormente a sua técnica era sobretudo a colagem de *posters*:

«Há sempre... Sim, há vantagens e desvantagens. Ao princípio, sei lá, talvez me tenha arrependido das primeiras intervenções [com a GAU], mas (...) Não pelo resultado. Até gostei. Serviu-me para desenvolver as técnicas, que eu sozinho... era complicado, ia demorar, porque não tinha tintas, nem muros, nem tempo, nem essas coisas. Mas, por outro lado, perdi um bocado... sei lá, não digo a independência, porque continuei a fazer, mas... não sei. É um bocado ... vendi-me, entre aspas. Mas, pronto, acho que hoje em dia já vejo de outra maneira e já vejo isso como positivo e não me impede de fazer as minhas coisas cá fora. Quando concorro, normalmente os meus temas, eles também não abrem objecções...» (Tinta Crua, *street artist*, 2014)

Relativamente aos trabalhos para publicidade, realizados em colaboração com marcas, dos dez entrevistados, sete já experimentaram – o que revela uma ligação significativa entre produtos e a encomenda «comercial». O tópico geral, no pólo positivo, é o facto de ser «*street art* paga»,

consistindo numa oportunidade de trabalho remunerado (Figura 7.9). Outro aspecto positivo do fruto dessas colaborações resulta do seu carácter menos efémero e mais protegido (referindo-se a um trabalho na montra de uma loja). Vanessa Teodoro relata-nos a sua experiência de colaboração com marcas:

«Decorei os quatro andares de uma agência de publicidade na EXPO, Parque das Nações. Já estive em lojas de surf, já estive na EASTPACK. Eles davam o produto, eu tinha que intervir nesse produto. Em montras. Isso é uma coisa que também quero voltar a fazer... Mais coisas disso. Isso é perfeito! Isso, então montras é tipo *street art* paga, porque está na rua, as pessoas não podem pegar. Não é assim tão efémero. Está protegido e ainda te pagam, percebes. É o melhor que pode haver.» (Vanessa Teodoro, Designer e *street artist*, 2014)



Figura 7.9 – Intervenção de Vanessa Teodoro para cliente comercial. Foto de Ágata Sequeira.

A Vanessa Teodoro, que tem experiência profissional em publicidade, a participação em projectos de publicidade para marcas já não é vivida com ambiguidade, mas como uma forma de mostrar o seu trabalho que lhe agrada. No discurso desta artista, a montra de uma loja surge como *espaço intermédio*, de *carácter ambíguo*: a sua visibilidade confere-lhe um carácter público, no sentido em que é visualmente acessível a todo o transeunte, mas, no entanto, encontra-se num espaço privado, sendo privadas as decisões sobre a forma como é decorada, ou que elementos nela serão expostos. Vanessa Teodoro considera assim que um trabalho que lhe seja encomendado para uma montra tem a vantagem não só de ser remunerado, como de manter o seu trabalho protegido das interacções eventuais dos transeuntes e dos elementos.

Das percepções que valorizam negativamente em relação a este tipo de colaborações com marcas, com fins de publicidade, os artistas destacam as seguintes: o facto de implicar um processo de negociação, com menor liberdade artística; não fazer sentido fazer o mesmo tipo de trabalho em contextos ilegais e para uma marca; poderem surgir conflitos éticos, que se prendem com a definição pessoal do que deve ser a *street art* e do que não deve ser; e ser uma «necessidade não exactamente agradável». Sobre este último aspecto, diz-nos Leonor Brilha:

«Faz-te pensar bem em publicidade, não é? Mas acaba por ser. Eu agora também estou a ser patrocinada pela Robbialac em termos de tintas, também sei que indirectamente estou a fazer publicidade à marca, embora seja uma coisa que no próprio design gráfico também tente fugir à publicidade... Também é uma coisa que não me agrada de todo. (...) É óbvio que a publicidade (...) sabe o que está na moda e o que é popular. Para mim faz sentido trabalhar para tintas, para a Cin, para a Robbialac, para empresas. Eu pessoalmente odeio publicidade. Por isso, acho que nunca iria vender para uma empresa como a Coca-Cola que mata milhões de pessoas com o açúcar que tem.» (Leonor Brilha, Artista plástica e *street artist*, 2014)

Leonor Brilha considera que as colaborações e patrocínios com marcas são necessários no sentido em que conferem remuneração. Distingue, porém, que é importante para si enquanto artista ter algum nível de conforto em relação a essa colaboração, no sentido ético. Se colabora com marcas que vendem produtos que ela própria utiliza, já não se sente confortável em eventualmente colaborar com uma marca com a qual não se identifica. É uma questão, no plano simbólico, relevante para esta artista.

A partir destes exemplos, podemos aferir como à produção de *street art* em colaboração com instituições ou marcas pode estar subjacente, para cada situação e artista, uma configuração particular de *valores éticos*, *intenções estéticas* e *possibilidades técnicas*. De facto, uma colaboração pode implicar para o artista estabelecer compromissos nestes três factores, cabendo-lhe decidir como gerir essa situação, consoante as suas orientações, objectivos e valorizações pessoais. Por outro lado, em função dos valores que associam à prática de *street art* e às hierarquias que constroem sobre os enquadramentos dessa prática, da colaboração com marcas para fins publicitários, à participação em projectos institucionais ou promovidos por outras entidades sem fins lucrativos, à prática individual, a forma como os artistas gerem a prática de *street art* nos seus diferentes enquadramentos é por eles articulada e valorizada de forma distinta.

7.3. *A street art em contextos de produção estruturados*

Os efeitos e significados das práticas artísticas de rua – *street art* e *graffiti* - por iniciativa própria, e portanto em contextos ilegais, foram já amplamente estudados (Vieira, 2004; Campos, 2010; Ferro, 2011), tendo já sido abordados neste trabalho, em capítulo anterior. Prendem-se não só com a vontade de deixar uma marca pessoal e expressiva nas paredes da cidade, mas de encontrar nela um meio de comunicação artística, com as singularidades técnicas e interventivas que a prática permite. É, sem dúvida, um acto de apropriação individual das paredes e estruturas da cidade onde se intervém, mas também um acto de participação na vida dessa cidade. Como referiu Jorge Vieira:

«A cidade é utilizada enquanto lugar de mediação ilegal para as práticas artísticas, que aqui recontextualizam a sua criação e recepção. Nessa imprevisibilidade e apropriação (física, mas sobretudo simbólica) subversiva, encontra-se grande parte da sedução da *street art*, num arriscado *empowerment* criativo, de participação e cidadania em tons informais.» (Vieira, 2004:120)

De igual modo, esta informalidade de interacção com o espaço público tem um papel de alternativa: «a estrutura informal cumpre o papel importantíssimo de proporcionar um canal de alternativa às regras e métodos de acção formal/prescritos.» (Goffman, 1993:61).

Porém, a introdução de novos contextos de produção de *street art*, estruturados segundo os parâmetros de organizações como as que temos vindo a abordar – GAU, associações como a APAURB, projectos como o CRONO ou o Wool, colectivos como o ÉBANO - bem como de eventos de promoção de marcas, implica por parte dos criadores de *street art*, como acabámos de mostrar, uma tomada de posição em relação a estes eventos. De um lado, recusa total, que no caso do conjunto de artistas que entrevistámos não se encontrou, não significando de todo que não exista; de outro, desenvolvimento de estratégias segundo as quais a participação nesses eventos seja provida de sentido. Se, nas palavras de Lígia Ferro, «as relações que os vários actores do *graffiti* estabelecem com a cultura institucional são múltiplas e complexas.» (Ferro, 2011:37), também o são para os artistas de *street art*, porém com o reajustamento que corresponde à especificidade dos seus percursos artísticos: nomeadamente, o facto de haver em grande parte das vezes uma intenção clara no que diz respeito à vontade de construção de uma carreira artística, pelo que a participação em eventos de produção de *street art* estruturados aparece como passível de ser *contextualizada*, no sentido de Giddens (2003), no processo mais amplo de construção de um percurso artístico.

Não obstante, a participação nesses eventos pode também surgir como simples oportunidade prática para trabalhos *pagos*, ou directamente, porque há uma remuneração, ou indirectamente, porque confere visibilidade a essas oportunidades.

De qualquer modo, independentemente do perfil do artista que participa nestes contextos de produção de *street art*, parece comum haver um processo de diversificação da percepção que tem do seu trabalho criativo: seja por atribuir significados à *street art* que não são compatíveis com estas práticas estruturadas, separando quer simbólica quer expressivamente o trabalho que faz ‘ilegalmente’ do que

faz ‘legalmente’; seja por conceber que à arte que faz em contextos de estúdio, de ‘interior’, e à que elabora para estes contextos ‘de exterior’ correspondem linguagens diferentes. Há *tensões e ambivalências* que exprimem o que Vieira designa por «balança atitudinal em permanente desequilíbrio» (Vieira, 2004:121).

De certo modo, podemos dizer, com este desdobramento em actividades artísticas em diferentes contextos, que há a necessidade de cada artista construir e administrar a sua própria singularidade em consonância com os seus projectos. Aqui estarão subjacentes processos de representação dos diferentes tipos de práticas, que as situam no âmbito de um projecto individual, de «investimento no próprio trabalho» (Bourdieu, 2001:97), diversificando-o, na sua plasticidade e no seu enquadramento. É neste sentido que se registaram ao longo das entrevistas casos de artistas que concebem as suas práticas artísticas, independentemente do contexto, num mesmo *projecto artístico pessoal*. É o caso por exemplo de Miguel Januário, que nos conta como usa as participações em projectos legais como forma de subverter a ideia subjacente, «jogando» com essas permissões em seu favor:

Pronto, e aproveitei-me também do sistema à minha forma. Dou-te um exemplo mais fixe que este que foi quando foi a exposição dos Underdogs, no ano passado. E a Câmara, por estar ligada aos Underdogs, cedeu duas paredes para eu intervir. E na altura ainda tive que enviar o projecto, a dizer o que ia fazer ou a descrição do que ia fazer, e disse que ia fazer só o nome da exposição que era ‘Sell Out’, e a data. E a verdade é que cheguei lá e escrevi um ‘Vende-se Portugal’ gigante. E continua lá. E eles... pronto, ficou lá e tal. Ou seja, aproveitei-me também um bocadinho disso e a Câmara ficou tipo ‘Então? Não era isto que ias fazer.’ Mas pronto, está feito. Eles também sabem com quem se estão a meter e portanto... é tentar aproveitar-me um bocadinho disso, e aqui foi a mesma coisa. Então faço exactamente aquilo que quero e se não faço aquilo que quero então não faço.» (Miguel Januário, Artista plástico e *street artist*, 2014)

Se «Sell Out» significa «vender-se ao sistema», o artista com a sua intervenção no viaduto, o «Vende-se Portugal», quis mostrar que é isso que está a acontecer a Portugal – a vender-se a um sistema. Porém, há aqui um outro nível de discurso crítico associado ao mundo da *street art* e ao *graffiti*, ao qual esse «sell out» se pode referir à eventualidade de um *street artist* ou *writer* comprometer o seu trabalho para o tornar comercializável.

Assim, este artista aproveita as vantagens que lhe confere a possibilidade de trabalhar num contexto institucional – que permite a intervenção em locais de grande visibilidade -, para fazer peças de *street art* que se coadunam com a sua vontade expressiva e artística, pouco as comprometendo em função desse contexto.

Outro exemplo exposto em entrevista é o de Mariana Dias Coutinho, que interliga as práticas artísticas de exterior (a elaboração de murais) e as de interior (a pintura em papel e tela, bem como em pedras encontradas pela artista) no mesmo projecto artístico, segundo uma lógica de «apropriação»:

«A galeria era no rés-do-chão e não era, assim, espectacular o espaço da galeria de exposição. E eu queria também que isso não se centrasse muito, que aquilo passasse um bocadinho distraído. E, então, tive a ideia, como também estava nesta fase de arte urbana e eles tinham um muro no jardim, na parte detrás, que era muito interessante, sugeri pintar o muro primeiro e ela foi muito bem aceite e com a Câmara também se alinou bem... E depois toda a exposição eu acabei por fazer um mini percurso; começo com o meu trabalho de atelier, depois havia uma zona de corredor onde eu apresentei o meu trabalho com os pedregulhos, das pedras que tinha começado a fazer no Verão e, depois, as pessoas continuavam e seguiam. Ainda tinha um com uns musgos e umas coisas que estive por lá a esburacar e depois acabava com o muro. E realmente falava disso: como é que é trazer as coisas de dentro para fora e de fora para dentro e fazer-te olhar para as pedras, que geralmente dás um pontapé, segues caminho e não voltas a olhar e eu não, eu paro, apanho, viro-a, pego numa caneta e começo a desenhar por cima. E é isso: é o apropriares-te das coisas que te rodeiam; das paredes aproprio-me das características, nas ruas aproprio-me das coisas que vou encontrando.» (Mariana Dias Coutinho, Artista plástica e *street artist*, 2014)

É um caso muito expressivo da forma como a artista consegue colocar *em diálogo* as diferentes vertentes do seu trabalho, em que peças de interior são elaboradas a partir de pedras encontradas na rua, e murais são pintados em espaços exteriores para complementar exposições em galerias *indoors*. A uma diversificação dos contextos da prática de *street art* corresponde, por parte das representações dos artistas, aquilo a que Bourdieu designa por *ajustamento prático* (2001), interligado com o tipo de *investimento* – no sentido que o autor confere a esta expressão - que cada um faz na sua actividade artística e as diferentes formas e contextos em que esta é expressa:

«Este investimento na própria actividade, que faz com que esta possa (no caso do artista ou do intelectual, por exemplo) ser vivida como livre e desinteressada em referência a uma definição restrita do interesse, identificada com o ganho material, com o salário, supõe de facto um acordo tácito infra consciente entre as atitudes e a posição.» (Bourdieu, 2001:98)

A prática de street art na sua diversidade de contextos

Perante a variedade de contextos de produção de *street art*, do espontâneo ao estruturado, do totalmente livre ao tematicamente direccionado, podemos dizer que os diferentes contextos de produção de *street art*, na sua diversidade, favorecem diferentes acções e interacções individualizadas. Revela-se então clara a ligação entre a *street art* e a *civilização metropolitana* a que Bourdin se referiu (Bourdin, 2005). Se a metrópole surge neste autor como organização social, experiência individual e conjunto codificado de formas de viver e pensar e a produção de cidade resulta da elaboração de contextos para a acção social (op. cit.), podemos afirmar que a *street art*, elaborada nos seus diversos contextos estruturantes – do ilegal ao legal, do espontâneo ao colectivamente organizado -, é ela própria um veículo dessa produção de cidade.

À criação de novos contextos de produção de *street art*, estruturados e legais, correspondem também diferentes *definições da situação*, quer por parte da entidade organizadora, quer por parte dos artistas, agindo cada um consoante o papel que assume para si, e a lógica discursiva e de acção pessoal que lhe

está subjacente. Há neste processo um reajustamento mútuo de expectativas entre os dois conjuntos de actores: os artistas e as instituições que promovem iniciativas de *street art*. Assim, é irresistível retornar a Goffman, que nos indica que é no controlo pelo indivíduo do seu papel que se «reinstaura a simetria do processo de comunicação, e instala o palco de uma espécie de jogo da informação – um ciclo potencialmente indefinido de simulação, descobertas, falsas revelações e redescobertas.» (Goffman, 1993:19).

Deste processo de comunicação e de compromisso entre os artistas e as entidades que estruturam contextos de produção de *street art*, surgem modos de agir individualizados, subjacentes à forma pessoal como cada artista concebe a sua actividade na *street art*, o corpo eventualmente mais vasto do seu trabalho artístico, as cedências que está preparado a fazer e os aspectos éticos – e também estéticos – que estruturam a sua forma de agir.

Por outro lado, no que refere às entidades que promovem novos contextos de produção de *street art*, outro aspecto a salientar é o relativo à criação de estruturas no espaço público onde as intervenções são autorizadas, e até que ponto essa é uma estratégia que faz sentido em relação a uma certa persistência DIY (*do it yourself*) inerente à produção espontânea de *street art*. Se esse foi o propósito inicial, com a criação das estruturas da GAU na Calçada da Glória e Largo da Oliveirinha, cedo deixou de assim ser, com o início da organização do usufruto do espaço (ou de parte dele) sujeita a concursos. Ainda que o âmbito desta gestão seja original – a *street art* – este é um processo comum na gestão do espaço público relativamente à arte pública num sentido mais geral. Antoni Remesar comenta os perigos deste processo da seguinte forma:

«A intenção de gerir a participação traduz-se, no caso da arte e do desenho urbano, na obsessão quase demente por habilitar e potenciar a fórmula dos concursos públicos. (...) Ao sistema de concursos públicos sucede o mesmo que ao conjunto do sistema da democracia plural: formaliza-se tanto que a única coisa que verdadeiramente conta é manter as aparências formais.» (Remesar e Nunes da Silva, in AAVV:100-101)

A promoção da utilização do espaço público por parte da instituição que o gere para fins artísticos - no caso, para intervenções de *street art* - nunca é isenta de significados políticos, estando-lhe sempre subjacente uma visão sobre o espaço público e também estratégias de visibilidade sobre o que é tido como uma intervenção aceitável – portanto, legítima - e o que não é. Daqui decorre uma apropriação das intervenções que são elaboradas nesse âmbito, num processo em que aos poderes locais se associa o impacto visual das intervenções de *street art* que, nas suas iniciativas, são elaboradas, o que nos remete para a leitura de Sharon Zukin: «(...) There is a desire to humanize the future, by viewing artists and artworks as symbols of a post industrial economy.» (Zukin, 1996:81). A esta dimensão da economia simbólica corresponde um efeito na prática de *street art*, no sentido em que lhe confere novos contextos – e todas as possibilidades e conflitos que daí resultam para os praticantes e os discursos que elaboram para se situarem enquanto artistas.

Estes contextos capturam e reescrevem o significado original das artes de rua e da *street art* em particular, de reclamar espaço público para comunicar visualmente com o transeunte. Essa comunicação pode ser ainda feita, mas mediada pela instituição que promove a iniciativa e pelo seu modelo de arte pública, pelo que o impacto dificilmente é o mesmo de uma iniciativa espontânea. Esta observação remete para um risco que também é familiar no âmbito da promoção de arte pública de teor permanente nas cidades:

«(...) too many public-art sponsors and makers seem to be trying to sidestep them with ‘minimum-risk’ art; that is, an art that can be slipped quietly into space and somehow manage to engage everyone but seriously offend or disturb no one. But isn’t it ironic that an enterprise aimed, even at the least, at enlivening public life is now running on gears designed to evade controversy?» (Phillips, 1998:100)

Mas, como se mostrou a propósito das propriedades sociais dos artistas, um efeito expressivo desta formalização do uso de um espaço público para fins artísticos é o facto de ter possibilitado que artistas provenientes das artes plásticas sem relação prévia com a *street art*, com um corpo de produção «de estúdio», aproveitassem a oportunidade para experimentarem a sua criação artística em contextos exteriores; ou, de igual modo, que *designers* com um corpo de trabalho voltado para o *marketing* comercial pudessem igualmente experimentar outros palcos de expressão, com as especificidades e técnicas que lhes estão subjacentes.

Quanto às outras entidades ou associações (de âmbito não institucional) que organizam eventos de *street art*, subjaz-lhes uma perspectiva que, por ser independente das conotações políticas que são inerentes à intervenção no espaço público por uma entidade institucional, tem outra sensibilidade em relação ao que é ou pode ser o papel da *street art* no espaço público, em contextos estruturados. Também se observa que parece haver uma relação de maior proximidade com os artistas e os seus pontos de vista, já que muitas vezes estes participam activamente na organização dos eventos¹¹⁹.

Outros efeitos que podem ser associados a essas iniciativas, mas que não foram nesta pesquisa explorados, são os mecanismos de activação de públicos para a *street art* – um fenómeno recente e possibilitado pela atenção mediática e institucional a essa produção artística de rua. Na prática este passaria por iniciativas de sensibilização, como visitas guiadas ou workshops explicativos que, se são prática de iniciativas como as promovidas pela organização do festival Wool, não serão aqui analisadas a fundo nos seus efeitos.

Finalmente, no que diz respeito ao trabalho dos artistas de *street art* com marcas, este assume dois contornos gerais: ou a elaboração de peças ou decoração de espaços privados, montras, roupas, ou outros produtos relacionados com essas marcas, ou o desenvolvimento de iniciativas de pintura mural no espaço público em processo de apropriação comercial dos seus elementos físicos. Em ambas as vertentes, a relação que os artistas estabelecem com a colaboração é instrumental e pouco ambígua – produz visibilidade ou uma oportunidade de trabalho pago. Refere Ângela Mota, no seu trabalho sobre

¹¹⁹ Como foi o caso de Vhils e Pedro Soares Neves no projecto Crono, dos *street artists* formadores do *workshop* Lata 65, de Mário Belém no Muraliza, SLAP na APAURB, entre outros.

street art e estratégias de *marketing*, que, da parte das marcas e relativamente à *street art*, parece haver duas lógicas: por um lado, a colaboração com artistas através de patrocínio, criação de eventos ou «desenvolvimento de plataformas virtuais de apoio à divulgação e compreensão da *street art*»; por outro, a simples apropriação de elementos da estética inerente à *street art*, «para se aproximarem de conceitos como a alegria, a diversão, a urbanidade ou a irreverência.» (Mota, 2009:50). No que diz respeito às colaborações, aquelas sobre as quais o âmbito desta pesquisa recai são as que se traduzem em eventos no espaço público. Um exemplo é a iniciativa da marca de rum Pampero, que consistiu na criação de um «museu efêmero» ao ar livre, em que as intervenções de vários artistas de *street art* podiam ser observadas pela cidade de Lisboa – com acompanhamento sonoro de um áudio guia que explicava as peças, bem como um mapa.

Também a CIN (veja-se a Figura 7.10), a VIGOR e o canal de televisão Hollywood recorreram recentemente a estratégias semelhantes, convidando artistas a intervir no âmbito da promoção da marca ou promovendo concursos junto às escolas de artes e design para elaboração de murais.

Igualmente na promoção de filmes – nomeadamente o «Ruas Rivais» - se recorreu à *street art* e ao *graffiti* como formas de promoção (Figura 7.11), tanto pela pintura de murais, como pela escrita em *spray* de referências ao filme pelas paredes das cidades – não somente em Lisboa.

No seu todo, a análise dos efeitos dos diferentes contextos de produção de *street art* parece ligar-se à ideia de ambivalência entre criatividade e regulação normativa, como expressa por Zygmunt Bauman no seu entendimento de cultura:

«The ambiguity which truly matters, the sense-giving ambivalence, the genuine foundation on which the cognitive usefulness of conceiving human habitat as the 'world of culture' rests, is the ambivalence between 'creativity' and 'normative regulation'. The two ideas could not be further apart, yet both are - and must remain - present in the composite idea of culture. 'Culture' is as much about inventing as it is about preserving; about discontinuity as much as about pattern-breaking; about norm-following as much as about the transcendence of norm; about the unique as much as about the regular; about change as much as about monotony of reproduction; about the unexpected as much as about the predictable.» (Bauman, 1999:xiv)

Se para Bauman a ideia contemporânea de cultura é necessariamente uma construção compósita, onde coexistem a criatividade e a regulação normativa, também a *street art*, enquanto prática criativa individual e enquanto prática inserida em contextos de produção variados – institucionais, de colectivos e associações, ou publicitários – aparece como imagem dessa ideia de cultura como intersecção de elementos aparentemente opostos mas que se podem complementar, como a invenção e a preservação, a descontinuidade e a destruição de padrões, o seguir normas e o transcendê-las, o único e o regular, a mudança e a monotonia da reprodução, o inesperado e o previsível. Analisar de perto esta diversidade de enquadramentos e contextos para a prática de *street art* e as suas implicações e efeitos permite então compreender de que forma este mundo da arte se tem vindo a constituir na construção de novos significados e contextos para o que começou por ser uma prática de rua clandestina e individual.



Figura 7.10 – Mural no âmbito de iniciativa da marca de tintas CIN. Foto de Ágata Sequeira.



Figura 7.11 – Mural no âmbito da promoção de filme, elaborado por Nomen no Wall of Fame junto às Amoreiras. Foto de Ágata Sequeira.

Conclusão: Percepções sobre a prática de street art, nos seus enquadramentos e contextos

Começou-se este capítulo por mostrar as especificidades de intervir artisticamente na rua, no âmbito da *street art* em Lisboa. Em primeiro lugar, seguindo uma análise das entrevistas recolhidas, vimos de que forma a escolha do local pelo artista é associada a diferentes aspectos, nomeadamente: as condições que tem – ou lhe são facultadas – para intervir, o potencial plástico que o local (ou a superfície a intervir) lhe sugere, e as possibilidades de interacção, tanto no que diz respeito às especificidades históricas do local como, nos discursos dos artistas de *street art*, com as pessoas o habitam.

De seguida, abordámos os materiais e as técnicas que as intervenções de *street art* implicam, segundo as preferências de cada artista. Quando os artistas intervêm por iniciativa própria, as técnicas que utilizam são variadas – o *stencil*, o *spray*, tinta e pincel ou *poster*, sendo indissociável do uso do *spray* as conotações com o *graffiti*, enquanto técnica central. Por outro lado, situações de contextos de produção de *street art* mais estruturados podem fazer com que outras técnicas sejam experimentadas, quer por aprendizagem através do contacto com pares nessas iniciativas, quer porque nestes contextos são valorizadas as intervenções de pintura mural. Assim, as outras técnicas que não a pintura em *spray* ou a tinta e pincel tendem a ser relegadas para os contextos informais da prática.

No que se refere aos temas que os artistas escolhem, diversos como os seus perfis, são indissociáveis da forma como enquadram a prática de *street art* no seu percurso pessoal.

Quanto ao momento de intervir na rua, nos contextos informais vimos que podem ser solitários ou em grupo, havendo *crews* de *street art*, em que as intervenções são feitas colectivamente. Já nos contextos estruturados para a prática de *street art*, tanto se verificam situações em que a intervenção é feita solitariamente, como na proximidade de outros artistas, dando esta situação azo a intercâmbio de ideias e eventual vontade de experimentação. Há ainda situações em que a intervenção no espaço público assume um carácter quase performativo, em que há vontade de apelar à observação – ou mesmo interacção – com o «público»/transeuntes, transformando-se o espaço da intervenção num palco momentâneo e o grupo de pessoas nessa situação numa comunidade temporária.

De seguida vimos como os artistas gerem os diferentes contextos da prática de *street art* – do legal ao ilegal, passando pelas colaborações comerciais. Alguns dos artistas entrevistados apenas intervêm em contextos legais e estruturados, ao passo que outros conjugam a prática informal com a estruturada. As escolhas que fazem em relação aos contextos em que produzem *street art* prendem-se com as suas estratégias pessoais, conjugando os seus valores éticos, as suas intenções estéticas e as possibilidades técnicas que cada contexto lhes permite. As vantagens que apontam à prática de *street art* em

contextos estruturados prendem-se com o facto de esta poder constituir uma fonte de rendimento, conferindo igualmente visibilidade ao seu trabalho e uma oportunidade de aprendizagem e de interacção com o público/transeuntes. Quanto à prática ilegal, é apontada como sendo «uma necessidade», uma experiência «vital», bem como, num contexto urbano onde a publicidade é uma forma fortíssima de ocupação do espaço público, uma forma de contestar essa ubiquidade visual. Neste sentido, a *street art* assume-se enquanto forma de contestação, reflexo de representações conflituais do espaço urbano (Sieber *et al*, 2012) e sua expressão simbólica (Nunes, 2012).

Terminou-se mostrando como os posicionamentos dos artistas em relação aos diferentes contextos estruturados da prática de *street art* dependem da forma como a contextualizam no seu percurso pessoal e no seu projecto artístico. Aos novos contextos de produção de *street art* correspondem, como vimos, novas formas de os artistas que a praticam construir o seu trajecto pessoal, com as possibilidades e conflitos que estes contextos poderão representar. A conciliação pelos artistas de diferentes enquadramentos e contextos para as práticas de *street art* resulta de um *ajustamento prático* (Bourdieu, 2001), no âmbito do qual os artistas situam as suas diferentes formas de fazer *street art* num projecto individual, de *investimento no seu próprio trabalho* (Bourdieu, 2001).

Estas representações e discursos sobre a forma como os artistas conciliam diferentes práticas de *street art* no âmbito de um percurso artístico pessoal é imagem do que Alain Bourdin designa por *experiência individual do mundo* (Bourdin, 2005), que revela o sentido dos percursos individuais, nos quais o indivíduo com o seu quadro de experiências e a metrópole enquanto oferta de uma variedade de práticas e significados se interligam.

A forma como diferentes enquadramentos e contextos das práticas de *street art* se conciliam no percurso pessoal dos artistas é expressão de uma tensão ao nível mais abrangente da cultura contemporânea, como concebeu Bauman (1999). Nesta tensão, há um jogo permanente entre criatividade individual do artista e os contextos para a prática que regulam essa criatividade, interseccionando-se esses elementos aparentemente opostos num processo de constituição de um mundo artístico e social cada vez mais complexo: a *street art*.

PARTE III:
Os espaços da *street art*: da rua aos mercados

8. *Street art* e comunidades locais

Uma das características inovadoras dos novos contextos que estruturam a prática de *street art* – como produzida no âmbito de iniciativas de associações, entidades e outros colectivos - é o facto de lhe proporcionar, de uma forma que a sua prática espontânea e ilegal não permitiria, o potencial de reforçar relações com as comunidades locais, estimulando nos seus habitantes o sentimento de pertença a uma comunidade.

A forma como estas iniciativas de *street art* o conseguem é variável, dependendo do cruzamento entre o percurso individual dos artistas, nas suas expectativas e formas de enquadrar esta prática num quadro de referências pessoais, e os indivíduos que organizam as iniciativas colectivas, aos quais estão associadas visões específicas sobre o papel que a *street art* deve assumir enquanto elemento no espaço público urbano.

Veremos na primeira parte deste capítulo de que forma aos diferentes contextos de produção de *street art* correspondem diferentes formas de conceber o espaço público urbano e os efeitos que a *street art* nele pode produzir. Neste aspecto, abordaremos o papel que a prática de *street art* nestas iniciativas pode ter segundo diversos aspectos: pondo em evidência a dinâmica dos mecanismos de construção e reconstrução da memória colectiva das populações, acentuando o papel da acção transformadora dos indivíduos no espaço público que habitam, constituindo um meio expressivo e criativo para a melhoria em conjunto dos espaços de uso comum, pelos cidadãos, e enquanto elemento de uma estratégia institucional para a promoção da reabilitação urbana ao nível local.

Na segunda secção do capítulo, será abordada a questão da interacção entre os artistas e as populações, um efeito que é possibilitado pela integração da prática de *street art* em contextos estruturados. Esta interacção é reflexo de uma diversidade de formas de sociabilidade que têm origem nas práticas de *street art*, a partir das quais nascem não só momentos de confronto dos artistas com críticas ao seu trabalho por parte dos transeuntes e habitantes locais, como situações de troca social, convívio e partilha – que exploraremos a fundo.

Finalmente, debruçar-nos-emos sobre a forma como os contextos de produção de *street art* permitem que esta possa ser interpretada enquanto forma de *arte pública*, segundo a leitura deste termo proposta por autores como Antoni Remesar (AAVV, 2010), Patricia Phillips (1998) e Dolores Hayden (1997), e na medida em que esta integração em contextos estruturados potencia as características de experimentação da *street art*, e a sua condição efémera e a especificidade das suas formas de organização, efeitos de interacção e sociabilidade, bem como de confronto de ideias, questionamentos e diálogo.

8.1. «Construindo pontes»: A comunidade como cerne de projectos de street art

A vida quotidiana nas cidades pode ser entendida em relação a um sistema que rege comportamentos ou como uma experiência específica, original - a do *indivíduo*. Refere Alan Bourdin que a análise da vida quotidiana dos indivíduos nas cidades pode ser abordada segundo duas perspectivas: a que enfatiza um quadro de constrangimentos e a que privilegia a experiência pessoal. Estas duas perspectivas contrapõem, por um lado, o fundamentalmente estruturado e, por outro, a criatividade:

«En insistant sur le cadre de contraintes, on verra dans l'expérience personnelle un jeu de variance et d'interprétation, qui n'exclut pas la richesse, l'inventivité et la liberté, mais reste fondamentalement structuré. (...) En privilégiant l'expérience, on fait du système de contraintes un ensemble de ressources avec lesquelles l'individu construit son existence, dans une démarche structurante, même lorsque les contraintes son fortes. Dans le premier cas, la vie quotidienne reste toujours banale, dans le second, elle est toujours une aventure.» (Bourdin, 2005:86)

Assim, a vida quotidiana organiza-se como uma sucessão e sobreposição de sequências de comportamento. Podem ser 'pré-programadas' do exterior ou elaboradas pelos actores. É neste sentido que podemos remeter para o que já mostrámos em relação ao objecto deste trabalho, os contextos de produção de *street art* em Lisboa. Esta resulta da forma como se interligam o trabalho de organizações que a estruturam – sejam sob a forma de associações, projectos ou entidades municipais – com a construção de um percurso pessoal e artístico por parte de cada artista. Factores como as expectativas e representações de cada artista em relação à prática de *street art* entram em relação com as iniciativas dessas entidades colectivas, que estruturam – no sentido que Bourdieu (2001) conferiu ao termo - formas de fazer *street art*, e às quais está subjacente uma visão relativamente ao papel que esta prática pode ter no espaço público.

Esta dualidade em relação, entre o percurso individual e organizações colectivas, é, numa perspectiva da antropologia urbana sobre o quotidiano, vivida entre o anonimato e a vontade de estimular um sentimento de comunidade, como sublinha Agier:

«Nos villes ont aujourd'hui le manque de cette contradiction: fondées pour rassembler, relier, rapprocher les personnes et ainsi réduire les coûts des interactions et du travail, elles entretiennent le désir de moments de communauté, mais elles placent cependant la plus grande part de notre existence dans des cadres impersonnels, des systèmes de protection, des organisations solitaires et narcissiques.» (Agier, 2004:s/p)

A vontade de viver uma vida em comunidade nas cidades surge como um acto de resistência a uma concepção de viver em ambiente urbano que demasiadas vezes parece promover a solidão e a negação do mundo em comum. É precisamente na promoção e estímulo desse sentimento de comunidade que a *street art* pode ter um papel activo.

Michel Agier refere haver uma certa semelhança entre as criações artísticas e as acções políticas que, na sua efemeridade, podem contribuir para relacionar indivíduos diferentes, superando a sua condição de anónimos na cidade:

«Des créations artistiques ou des actions politiques peuvent de manière éphémère mettre en relation des individus tous différents – et non plus les anonymes de la foule. Tous en quête de connexions et d’assemblages qui cherchent à exister contre le vide de sens et de relations qui guette, comme une menace, tout habitant des villes.» (Agier, 2004:s/p)

Para o autor, é na possibilidade de permitirem criar novas relações entre os habitantes da cidade, que as criações artísticas – nas quais podemos certamente incluir a *street art* -, tal como as acções políticas, se revelam enquanto formas de proporcionar vivências em comunidade no âmbito urbano.

Se a arte no espaço público pode por vezes gerar polémicas, e, noutras, o consenso, por interferir directamente com o delicado tecido das relações sociais quotidianas em ambiente urbano, vejamos de que maneira a experiência de produzir e organizar eventos de *street art* pode contribuir para o reforço e estímulo desse sentimento de comunidade. Os testemunhos dos nossos entrevistados que se dedicam a estes projectos ilustram e clarificam as suas posições sobre esse potencial de simbiose que se pode estabelecer entre *street art* e as comunidades.

Street art e memória colectiva

Lara Seixo Rodrigues ilustra, a partir da sua experiência pessoal enquanto organizadora de eventos de *street art*, as potencialidades de agilização de dinâmicas locais e a velocidade a que estas são observadas, comparativamente a outro tipo de operações na morfologia do espaço público, que implicariam um tempo de intervenção mais demorado – como obras profundas de reabilitação ou projectos de arte pública perene e de acção mais continuada. Diz-nos Lara Seixo Rodrigues o seguinte:

«E realmente eu percebi que é isto que me fascina mais com a arte urbana, que tu rapidamente consegues – obviamente, se for bem-feita, se usares bem esta ferramenta – consegues transformações muito rápidas. Por exemplo, (...) no festival aqui de Cascais [Muraliza] a grande maioria dos festivais aceitam muito bem convidar muitos artistas ao mesmo tempo para trabalhar, e eu cada vez sou mais fã do formato que nós temos na Covilhã [Wool], em que tens um artista de cada vez. Ou seja, a relação que tu crias com o artista e que o artista cria com a cidade e com as pessoas é muito mais estreita, muito mais empática e consegues perceber muito mais rapidamente as transformações. Por exemplo, na Covilhã o primeiro evento que nós fizemos, em que havia aquela desconfiança... nós tínhamos a autorização da Câmara e quando começámos a montar os andaimes a polícia mandou parar, porque queriam saber o que nós estávamos a fazer. Agora se calhar se montarmos andaimes não dizem nada e até agradecem. E aquilo foi feito numa... nós trabalhamos especificamente no centro histórico, que é uma população muito envelhecida e tudo muito abandonado... e eu acho que deve ser o edifício, o património mais fotografado e mais turístico da Covilhã, que é a fachada da Igreja de Santa Maria, uma fachada toda em azulejo, e é um edifício que é mesmo de esquina com a igreja, e que tinha uma pracinha, e que tinha um cafezinho, mas não havia grande vida além.» (Lara Seixo Rodrigues, Arquitecta; Programadora e curadora de eventos e *workshops* de arte urbana, 2014)

Esta organizadora de eventos de *street art* considera que um formato como o que foi desenvolvido para o Wool na Covilhã - em que não há simultaneidade das intervenções dos diversos artistas convidados, mas cada um intervém na sua vez – é positiva, na medida em que permite que aos habitantes locais seja facultada gradualmente, para cada intervenção não só informação sobre o artista e a peça, como são estimuladas interacções entre ambos. Uma simultaneidade de intervenções poderia ter como consequência alguma dispersão da atenção e interesse dos habitantes locais. Por outro lado, da sua experiência, Lara Seixo Rodrigues considera que a criação de festivais de *street art* com alguma regularidade no mesmo local permite rapidamente ultrapassar a barreira inicial de estranheza e desconfiança das populações, verificando nelas maior disponibilidade e aceitação de intervenções de *street art* em edições posteriores da mesma iniciativa.

É também interessante notar no discurso de Lara Seixo Rodrigues o *poder transformador dos usos dos espaços* que a um evento de *street art* se pode associar – para além das próprias intervenções de *street art*:

«E quando nós começámos a fazer, e foi para aí 5-6 dias, não tenho a certeza, o facto de nós estarmos 5-6 dias a trabalhar ali, e as pessoas vinham ver os artistas trabalhar, porque nós trabalhávamos noite dentro, os velhotes vinham em romaria, ver o que se estava a passar, e normalmente nós montamos mesmo barraca. Nós montámos uma barraca literalmente na praça, com mesinhas, com cadeiras, para as pessoas estarem ali a tarde toda ao pé de nós, fizemos churrascos, ou seja, transformámos completamente. Agora aquela praça é um ponto de encontro. Aquele café está sempre com a esplanada cheia. Realmente modificaste um bocadinho a dinâmica, deste outra vida ao centro histórico, e que resultou muito bem, por exemplo, e a segunda parede passado 3 ou 4 semanas, já foi uma senhora que nos ofereceu. Portanto existe esta dinâmica das pessoas... pediu-nos ‘por favor, pintem a parede’, que tinham deitado a casa abaixo e tinha ficado com uma empena, uma parede cega toda em branco, e ela ‘por favor, pintem, que fica melhor do que estar isto aqui’, e nós aproveitámos para pintar.» (Lara Seixo Rodrigues, Arquitecta; Programadora e curadora de eventos e *workshops* de arte urbana, 2014)

O que poderia ser uma instalação efémera de uma estrutura dedicada a um evento de duração determinada acabou por ter consequências mais permanentes, com a renovação do uso do espaço público da praça – nomeadamente através do incremento do uso de uma esplanada de um café da área, já depois de o evento ter terminado e após a tenda ter sido desmontada.

Deste relato nos apercebemos de como a opção por determinadas estratégias em detrimento de outras, no planeamento de um evento deste tipo, pode ter uma influência crucial na aproximação das populações aos projectos – e destes às populações, bem entendido. Neste caso, essas opções de planeamento passaram por: fasear as intervenções, tendo lugar uma de cada vez, permitindo-se assim dirigir a atenção dos locais para uma intervenção e artista de cada vez; promover *workshops* e palestras sobre as intervenções, dadas pelos próprios artistas, com o intuito de estimular o diálogo entre ambos e de mostrar com clareza o que o artista pretende com a intervenção; criar um espaço de

suporte temporário, onde artistas, organização e locais possam interagir. Este espaço de suporte temporário teve o propósito de permitir à população não só estar a par das actividades, mas igualmente sentir-se bem-vinda e poder falar, ouvir, observar e sentir-se incluída. Estes são aspectos que, mais do que meros detalhes, podem ser decisivos para o sucesso de um projecto que interfere com algo tão sensível como o tecido social de uma comunidade. É nesse sentido que Lara Seixo Rodrigues refere que, pela sua observação e comparando as intervenções no Wool com as do Muraliza em Cascais (Figura 8.1), a população tenderá a aderir mais a projectos com formatos como o do primeiro, em que o trabalho de cada artista e a sua intervenção é enquadrado sequencialmente:

«E foi muito interessante porque - e que depois daí vieram outros projectos - que é o tu perceberes que a população idosa que, supostamente, na cabeça das pessoas, são as que não gostam, é ao contrário, se calhar são as primeiras a aderir. Tivemos mais idosos connosco do que tivemos jovens, ou então que, tipo, na faixa dos 40-50, as pessoas não querem saber. Por exemplo, foi curioso: aqui em Cascais não apareceu gente jovem em lado nenhum, a acompanhar as obras. E acaba por ser engraçado, como andámos a saltar de sítio em sítio, perceberes as diferenças de local para local. Mas (...) lá está, na Covilhã, com um artista, estás uma semana inteira com aquele artista, depois há palestras para as pessoas perceberem o que foi feito... e é muito mais lento, para quem organiza é muito mais lento. Tu não tens que andar a saltar de artista em artista, tu estás ali em permanência e respondes às perguntas todas que as pessoas que passam têm, o que não acontece quando tens muitos artistas a trabalharem ao mesmo tempo, a reacção das pessoas também é muito mais interessante... são coisas diferentes. E depois o facto de também poderes fazer uma palestra em que o artista apresenta o projecto, o portfólio, em que fala daquela peça em específico, estás a criar uma relação quase de património. Tu vais à Covilhã e as peças estão como foram deixadas - ninguém mexe. E acho que, se alguém mexer, os velhotes ali em volta vão logo reclamar, porque eles assumiram aquilo... é uma construção do património que tu estás a construir e depois, obviamente, a relação que tu tens com a população também é muito mais próxima. (...) Também despoletas interesse por esta arte e pela arte contemporânea em si de uma forma muito natural, muito fluida. Sem ser aquela coisa do ‘ah, hoje vamos ao museu ver isto e aquilo, vamos à galeria...’» (Lara Seixo Rodrigues, Arquitecta; Programadora e curadora de eventos e *workshops* de arte urbana, 2014)

A referência de Lara Seixo Rodrigues à forma como a população local por vezes adere com particular entusiasmo às intervenções de *street art* que fazem referência à história e cultura locais aparece como ilustração do que Maurice Halbwachs (Schmidt e Mahfoud, 1993) designou como o carácter dinâmico da *memória colectiva* da população de um local, enquanto «forma de história vivente» (Schmidt e Mahfoud, 1993:292). Se a memória colectiva de uma população é «(...) o trabalho que [este] realiza (...), articulando e localizando as lembranças em quadros sociais comuns» (Schmidt e Mahfoud, 1993:291), o dinamismo deste mecanismo é posto em evidência quando a população se confronta com situações de que a do festival de *street art* é exemplo, na medida em que é um novo elemento a ser

sujeito ao trabalho de reconhecimento *e reconstrução que actualiza os quadros sociais* (Schmidt e Mahfoud, 1993:289) de referência desse grupo social – a população do local.

Do discurso de Lara Seixo Rodrigues e da forma como compara o projecto da Covilhã com o que teve lugar em Cascais, retira-se ainda que o sucesso de um projecto de *street art*, relativamente à vontade da população acolhê-lo e à possibilidade de o levar a cabo durante um período de tempo mais alargado, que permita que cada artista intervenha à vez, prende-se também com as características do local, sendo diferente o ritmo das cidades pequenas e médias em relação aos contextos metropolitanos. A questão da escala do âmbito de intervenção permite que num caso – o das intervenções no centro histórico da Covilhã - possa ter consequências mais marcantes ao nível da memória colectiva, no sentido que Halbwachs (Schmidt e Mahfoud, 1993) conferiu à expressão.

Também a questão do tempo que é necessário para explicar as intervenções às pessoas, ao ritmo de uma de cada vez, parece um aspecto importante, no sentido em que contribui para estimular um relacionamento da população com a peça que Lara Seixo Rodrigues compara à relação patrimonial: produz-se o efeito de as comunidades locais cuidarem das peças e estarem atentas ao seu estado de conservação, tanto ao nível das populações, como ao nível das entidades locais.



Figura 8.1 – Lara Seixo Rodrigues dando visita guiada às intervenções de arte urbana no âmbito do projecto Muraliza, em Cascais. Foto de Ágata Sequeira.

Simultaneamente, ao mostrar como as peças são feitas e ao promover discursos sobre elas, está-se estimulando uma relação de proximidade com a arte, o que poderá ter outros efeitos, quer a nível dos próprios mecanismos de recepção e mesmo de fruição, porque as peças são contextualizadas e a sua elaboração foi testemunhada pela população; quer a nível da própria produção. Lara relata que, na sua experiência no Wool da Covilhã, as intervenções suscitaram o aparecimento de *stencils* pela cidade,

esteticamente cuidados: «(...) depois de acabarmos o festival, começaram a surgir peças em *stencil* super giras, ou seja, percebeste que houve ali um ‘*clic*’ das pessoas ‘ok, se é para fazer, é para fazer bem!’»¹²⁰. Assim, há um efeito curioso da *street art* que foi feita ao longo de um festival: o de estimular, de forma espontânea, mais *street art* nesse local.

Lara refere-nos que, num formato como o do Wool, é possível à organização e aos artistas introduzirem as intervenções de forma mais completa, permitindo que as pessoas possam acolhê-las como parte da sua cidade – havendo mesmo um processo de apropriação, com manutenção voluntária das peças por parte dos habitantes locais. A introdução à *street art* que um projecto desta natureza implica para os habitantes locais pode igualmente ter consequências no que diz respeito ao interesse que estes podem mesmo desenvolver sobre a arte contemporânea num sentido mais abrangente, no que no fundo pode ser um contributo para a criação de *públicos* de museus, exposições ou outras situações passíveis de fruição artística.

Este processo também passa pela própria *curadoria* destes eventos, isto é, a selecção dos artistas a intervir, tendo em conta a sua sensibilidade para um tipo de intervenções que contribuam para estimular as dinâmicas locais de comunidade. Levar a cabo um festival deste tipo exige uma base sólida de pesquisa sobre o local, bem como o apoio da comunidade, particularmente se tiver como objectivo programático sublinhar os significados sociais do lugar. Este aspecto foi salientado por Dolores Hayden, referindo-se à arte pública num sentido mais abrangente:

«No public art can succeed in enhancing the social meaning of place without a solid base of historical research and community support.» (Hayden, 1997:75)

Sendo que para esta autora norte-americana, uma intervenção artística que pretenda com sucesso evidenciar um certo *sentido do lugar* – «sense of place» (Hayden, 1997:76) - é a que tem a preocupação permanente de estabelecer relações com as suas populações.

A acção transformadora dos indivíduos na cidade

Os novos contextos de produção de *street art* articulam-se de formas diversas, quer relativamente à forma de organização, quer nos seus objectivos. Se, como vimos, o Wool, Wool on Tour e Muraliza são festivais, já o projecto CRONO se desenvolve segundo uma perspectiva diferente – precisamente, de projecto. Pedro Soares Neves, relatando a sua experiência na organização do projecto CRONO, salienta a importância que confere à elaboração de iniciativas sob a lógica de projecto, pressupondo uma continuidade temporal diferente da do festival, que assume como mais temporária e menos consequente a longo prazo.

Por outro lado, a perspectiva subjacente ao projecto CRONO era a da reabilitação urbana e de qualificação estética do ambiente urbano através do ponto de vista da morfologia do espaço público e

¹²⁰ Excerto da entrevista.

dos próprios usos do espaço e das suas estruturas – e de como esses usos se manifestam na constituição física do espaço público, de que os edifícios devolutos, que foram alvo de intervenções no âmbito do citado projecto, ilustram (veja-se a Figura 8.2).



Figura 8.2 – Intervenção em prédio devoluto, no âmbito do projecto CRONO, por Lucy McLaughlan.

Foto de Ágata Sequeira.

Assim, o CRONO pretendeu, com o recurso à metodologia de projecto, organizar a acção em torno de objectivos específicos de reabilitação e requalificação, no espaço de tempo em que se desenrolou - um ano. Podemos aqui recordar Alain Bourdin e a sua concepção do recurso à metodologia de projecto enquanto forma de acção no âmbito da produção de cidade, que se situa na conjugação entre o experimental e o objectivo dos diferentes saberes convocados:

«La méthodologie du projet implique la construction des savoirs spécifiques à l'action précise qui se trouve en cause et son apprentissage par des acteurs qui forment un réseau spécifique. Elle permet de réduire un ensemble d'incertitudes tout en restant très flexible par rapport aux variations du contexte. Son triomphe est avant tout celui de la fonctionnalité: c'est par le projet que l'on peut agir dans les contextes urbanistiques et sociaux incertains qui sont les nôtres.» (Bourdin, 2005:188)

Pedro Soares Neves relata-nos assim como surgiu o CRONO e quais os objectivos que se prendem com a opção pela designação de «projecto», que igualmente designa uma intenção de continuidade nos efeitos deste conjunto de intervenções:

«Por exemplo, no Projecto Crono, o rapaz italiano que fazia parte da associação insistia em chamar o Crono de ‘festival’. E eu insistia em chamar o Crono de ‘projecto’. E esta diferença entre projecto e festival... eu acho que faz toda a diferença. (...) Digamos que a arte urbana ou o *graffiti*, estas intervenções no espaço público, têm essa componente de territorialidade e de processo continuado no tempo, o que obriga a uma visão mais a longo termo, portanto de projecto e não de festival, de evento. Ou seja, efectivamente eu acho que o que implica, acima de tudo, é essa visão de projecto, essa visão de fundo.» (Pedro Soares Neves, Arquitecto; Programação e criação de projectos de arte urbana, mediação; *writer/street artist*, 2013)

No discurso de Pedro Soares Neves sobre o projecto CRONO distingue-se a ideia da *morfologia do espaço urbano enquanto lugar de intervenção*, que surge como aspecto que potencia novas relações com a cidade – aspecto esse que está na base dos pressupostos do projecto CRONO, enquanto forma de produção de cidade:

«Eu pessoalmente tenho uma resposta para esta complexidade, que é olhar para o problema do ponto de vista da morfologia do espaço público, digamos, das qualidades das paredes, das superfícies, trabalhar com as paredes, trabalhar com o chão, trabalhar com os elementos do espaço público e analisar de que forma é que eles são utilizados e perceber que sinais é que existem dessa utilização e de que forma esses sinais podem enriquecer o projecto de reabilitação urbana, ou o projecto de renovação... portanto eu refugio-me aí (...).» (Pedro Soares Neves, Arquitecto; Programação e criação de projectos de arte urbana, mediação; *writer/street artist*, 2013)

No relato deste entrevistado é de sublinhar o aspecto das «marcas de uso» que os elementos morfológicos do espaço público denotam, sendo uma intervenção a esse nível a que o Projecto CRONO pretendeu assumir. Este programador e arquitecto considera assim que é ao nível dos usos do espaço público que o projecto de *street art* CRONO se enquadra:

«Acima de tudo, é nesta perspectiva de incluir no processo de projecto as acções que eventualmente irão ocorrer que nós iremos conseguir geri-las melhor, e de certa forma ser mais inteligentes na utilização dos recursos para manutenção dos espaços, para a prossecução da nossa vida em sociedade... Há que perceber que se calhar aquela parede – se nós não queremos efectivamente que tenha um cartaz ou... - tem que se obstruir, tem que se pôr uma planta à frente... ou aceitar que simplesmente tem que ter. É nesta perspectiva que eu giro a complexidade das coisas, e tento incorporar isso nos projectos em que me envolvo.» (Pedro Soares Neves, Arquitecto; Programação e criação de projectos de arte urbana, mediação; *writer/street artist*, 2013)

Acrescenta ainda que, no âmbito das intervenções incluídas no projecto CRONO, há uma noção de espaço público que é elaborada por este colectivo. O entendimento do CRONO é que o espaço público

é o lugar da acção espontânea por parte dos indivíduos – facto a que não é indiferente a opção por incluir intervenções em larga escala que, precisamente, remetem para uma linguagem artística e expressiva – a *street art* – que tem como referente essa mesma espontaneidade da acção.

«(...) Eu sinceramente acho que o que une as pessoas que fazem *graffiti*, arte urbana, *street art*, e que põem a caixa de fruta [no passeio] para se sentar... o que une essas pessoas é o facto de fazerem algo que não foi encomendado por ninguém, que não está contemplado legalmente, digamos assim, não quer dizer que seja necessariamente ilegal, mas não está contemplado legalmente, e digamos que é a acção, não é a forma final, não é o objecto que fica lá, é a acção que está em causa. » (Pedro Soares Neves, Arquitecto; Programação e criação de projectos de arte urbana, mediação; *writer/street artist*, 2013)

Como está patente no discurso de Pedro Soares Neves, os usos do espaço público dão-se a todos os níveis a que os indivíduos com ele interagem, desde as práticas expressivas de rua como o *graffiti* e a *street art* como ao acto simples de alguém «colocar uma caixa de fruta no passeio» para servir de assento, refere. Qualquer um destes exemplos contempla acções que propõem criativamente novos usos do espaço público, com intenções cujos significados são vastos, abrangendo tanto o utilitário como o expressivo e o artístico. Porém, as consequências destas acções são sempre relevantes no sentido em que constituem inovação e criatividade, reflectindo uma forma dinâmica de interagir com o espaço público que contempla a sua maleabilidade. São, em suma, testemunho do carácter dinâmico da relação entre os indivíduos e o espaço público que habitam.

Estas acções dos indivíduos sobre o espaço público, enquanto representações da sua criatividade, constituem, como refere Pedro Soares Neves, actos *performativos*, expressivos da relação que os cidadãos criam – e recriam – com o espaço urbano com o qual interagem activamente. Nas suas palavras:

«Eu acho que estamos mais no âmbito quase performativo do que propriamente plástico, das artes plásticas ou das artes visuais. Na perspectiva do cidadão anónimo, (...) a relação com o espaço público, ou com a cidade e estes fenómenos, é necessariamente decorrente da necessidade, seja necessidade de expressão, seja necessidade de comunicar, seja necessidade de passar ali continuamente naquele sítio e vai fazendo com que a esquina fique romba... também é um sinal. (...) Qualquer um de nós pode ser... e é, um agente operador do seu meio envolvente. (...) Somos todos. Todos nós somos potenciais fazedores de arte urbana. Ou somos mesmo fazedores de arte urbana.» (Pedro Soares Neves, Arquitecto; Programação e criação de projectos de arte urbana, mediação; *writer/street artist*, 2013)

Ao enfatizar o aspecto performativo destas formas de intervir no espaço público, e não tanto o seu aspecto plástico, Pedro Soares Neves coloca o enfoque na acção dos indivíduos e menos na maleabilidade da morfologia do espaço urbano. Deste modo, é no sentido performativo, nas possibilidades de acção que encerram, que Pedro Soares Neves considera serem todos os cidadãos potenciais «fazedores de arte urbana».

É ao nível das possibilidades de acção dos indivíduos na cidade, com as suas diferentes motivações – sejam estas expressivas, comunicativas ou práticas – que subjaz o pressuposto teórico do Projecto CRONO. As acções espontâneas dos indivíduos, na diversidade das suas motivações, que desafiam os usos do espaço público, reinventando-o e alterando-o, encerram em si a possibilidade de se tornarem legitimadas. Assim, este projecto de *street art* constituiu-se como um elemento visual no espaço urbano de Lisboa que, na sua escala e efemeridade, celebra a iniciativa individual nas suas possibilidades em relação ao espaço público, do cidadão enquanto «agente» no sentido em que as suas acções têm consequências no espaço público, modificando-o num processo dinâmico.

Trabalhar em conjunto

A ideia de que todos os cidadãos podem, potencialmente, intervir artisticamente na sua cidade, está também patente na acção da APAURB – Associação Portuguesa de Arte Urbana -, particularmente no que respeita às iniciativas que propõe, cujo intuito é a intervenção directa nas estruturas públicas do espaço urbano.

Recordamos Alcântara como uma zona de Lisboa onde são visíveis, como vimos em capítulo anterior, duas das iniciativas que tiveram lugar com a participação da organização desta associação: a pintura colectiva do mural «40 anos, 40 murais» e as intervenções, também colectivas, na passagem subterrânea de Alcântara (Figura 8.3).

Octávio Pinho, tendo criado e organizado vários projectos de *street art*, nomeadamente no âmbito da acção da APAURB, apresenta uma perspectiva relativamente ao papel que a *street art* pode ter nas comunidades locais, muito ligada à acção colectiva e voluntária como forma de intervenção directa no espaço público urbano, nomeadamente nas estruturas de uso comum, como foi o caso na intervenção no túnel pedonal de Alcântara. Durante a entrevista, Octávio Pinho recordou assim o processo de intervenção no túnel de Alcântara:

«(...) Por exemplo, nós reabilitarmos um espaço como o túnel de Alcântara tem vindo a ser difícil. Demora 1 ano, demora 2 anos; agora vamos começar a pintar o chão. Ainda gostávamos de reabilitar a casa de banho, ainda gostávamos de ver as lojas reabertas e tudo o mais... com segurança nocturna. Isso vai demorar a acontecer, mas provavelmente vai acontecer. Não podemos é baixar os braços e temos de lutar para que isso aconteça..(...)» (Octávio Pinho, Presidente da APAURB; *writer e street artist*, 2014)

Este entrevistado recorre à expressão «reabilitar», que se traduz na sua intenção clara, através do projecto da APAURB, de melhorar as condições do espaço público em questão – um túnel pedonal sob uma linha férrea, onde existem estruturas sanitárias e espaço para estabelecimentos, ambos desactivados. Considera que uma intervenção deste tipo exige tempo e trabalho, sendo porém claro o pressuposto no seu discurso de que a intervenção artística no túnel pedonal, através da *street art*, tem um papel activo na melhoria do espaço, constituindo um primeiro passo para a sua revitalização, com

o pleno funcionamento das lojas e casas de banho, e com a inclusão de segurança nocturno. Relativamente à preparação para a intervenção, Octávio Pinho diz-nos o seguinte:

«Tentei integrar todas essas pessoas e tentar também que elas participassem na reabilitação para que muitas dessas pessoas hoje em dia possam dizer: ‘Ah, o túnel de Alcântara! Eu estive lá a pintar também.’ Nem que seja por uma hora ou duas horas ou uma tarde que fosse, o facto de ter estado lá a pintar faz com que sintas que o projecto também é teu. E então, já podes contar melhor a história, quem fez, como é que fez, porque é que fez e até preservar. Porque, se tu participas na reabilitação de um espaço e no futuro passas nesse espaço e vês inscrições ou vês alguém a vandalizar o espaço, tu vais chamar a atenção para além de nunca mais fazeres nada do género. Também é isso que move e faz a carruagem andar. É esta sinergia. »
(Octávio Pinho, Presidente da APAURB; *writer e street artist*, 2014)

Tendo conseguido voluntários para a reabilitação do Túnel de Alcântara, houve a intenção de Octávio Pinho lhes suscitar a necessária motivação para a reabilitação do espaço. Para tal, este organizador estava consciente do papel fortíssimo que um envolvimento pessoal num trabalho colectivo, com objectivos em comum, pode ter para casa indivíduo, a nível simbólico. Um aspecto que pode ter um papel determinante na manutenção de um espaço público é o envolvimento pessoal das populações que dele usufruem, através da sua participação na sua reabilitação, já que o investimento de cada pessoa com o seu trabalho e tempo corresponde também a um investimento emocional, que tem como consequência tornar os seus participantes mais atentos a situações futuras em que sejam necessárias intervenções de manutenção. Este estímulo à participação voluntária em projectos de arte urbana permite assim que as pessoas envolvidas possam também viver as estruturas públicas como sendo suas, cuidando delas e chamando a atenção para a necessidade da sua manutenção, nomeadamente às autoridades públicas competentes.

É uma iniciativa que pretende, através da participação directa dos cidadãos que queiram participar, juntamente com artistas de *street art*, a melhoria das condições dos espaços de uso colectivo. Assim, é para Octávio Pinho essencial a participação conjunta de *street artists* e de cidadãos nestes projectos, como forma de partilha mútua e, sobretudo, de fomentar a participação directa dos cidadãos no espaço público da sua cidade:

«Não podemos ser só nós. Não podem ser só os artistas. Tem de ser a opinião pública em geral. Tem de ser a sociedade. Têm de ser os cidadãos. E isso tem funcionado muito bem. Eu tenho alguma experiência nisso e integrar sempre alguém ou me integrar a mim próprio para realizar os trabalhos. E tem funcionado. Acho que é positivo.» (Octávio Pinho, Presidente da APAURB; *writer e street artist*, 2014)



Figura 8.3 – Aspecto de intervenção no túnel pedonal de Alcântara por José Carvalho. Foto de Ágata Sequeira.

Por outro lado, e para além da ideia de ‘dar e receber’, da importância de relacionar o trabalho plástico específico com a comunidade e com o local, refere como igualmente importantes os momentos de diálogo, seja por meio de debates, seja através de conferências ou comunicações:

«A minha visão é de ver uma aceitação muito diferente como, se calhar, há-de surgir com outra geração ou com uma nova abordagem à cidade, à aceitação daquilo que é o *graffiti* na cidade e aquilo que os artistas são ou podem vir a ser para a cidade. (...) E depois começa a haver todo um rolo de coisas que não se desprendem e nós temos que ajudar a facilitar a que se desprendam e que sejam descomplicadas. E, para além de pintar e de fazer projectos artísticos também organizamos debates, e também fazemos conferências, e também dialogamos e também incitamos ao diálogo para que os outros façam que isso melhore, para que vivamos todos num mundo melhor. Essa é a visão da associação.» (Octávio Pinho, Presidente da APAURB; *writer e street artist*, 2014)

Deste modo, é através do trabalho em conjunto, seja no que refere à actividade de reabilitação em colectivo, seja através do estabelecimento de pontes de diálogo com outras entidades e instituições que têm poder de decisão sobre o espaço público, que a actividade da APAURB se insere.

O papel institucional

A importância de envolver a comunidade local na requalificação do seu espaço urbano é também a intenção por detrás da iniciativa ‘Reciclar o olhar’ da Galeria de Arte Urbana, sendo aliás a única desta entidade que está aberta a quem se candidate, com ou sem experiência artística. Porém, o facto de se tratar de estruturas transitórias e impermanentes – a sua localização é variável – dificilmente se traduzirá num envolvimento da população que extravase o próprio momento da intervenção. Por outro lado, em projectos para os quais a GAU estabeleceu um concurso para intervenção, nomeadamente o da Junta de Freguesia da Penha de França, há uma intenção clara de promover a reabilitação local, não pela via da participação directa dos cidadãos, mas pela valorização de uma intervenção artística que se debruça sobre um aspecto das narrativas locais. Sobre essa iniciativa, Miguel Carrelo, técnico da CML, diz-nos o seguinte:

«Acabámos de ter uma experiência também muito interessante que foi em parceria com a Junta de Freguesia da Penha de França. Era um projecto local, numa zona específica, o epicentro da freguesia, que requeria alguma sensibilidade urbanística por parte do artista a intervir. Era importante haver uma integração urbanística e o que aconteceu foi que os concorrentes no geral ‘estiveram-se nas tintas’ para a intervenção urbanística. Quem ganhou [Leonor Brilha] escolheu o preto e branco, veio de um universo [diferente]... Isto foi um processo de aprendizagem para a GAU. Há uma projecção existente sempre nos projectos de maior escala. Tem a ver com a afirmação da identidade dos locais (a Penha de França é um bom exemplo, ilustra um tema que diz respeito a uma lenda local; a lenda passou a ser tema de conversa nas pessoas). Cria-se uma dinâmica sobre a memória do local. E um discurso sobre isso.» (Miguel Carrelo, Técnico Superior da CML; Departamento de Património Cultural / Galeria de Arte Urbana, 2013)

No discurso de Miguel Carrelo é de salientar a reflexividade institucional que lhe é transversal, em que é sublinhada a importância de os projectos vencedores apresentarem «sensibilidade urbanística», que permita que se enquadrem na especificidade do local a intervir. Os projectos que este organismo da CML selecciona ilustram também a forma como a entidade municipal concebe o papel da *street art* no espaço público urbano: como forma de reforçar as dinâmicas locais, no que diz respeito à sua história em particular e à sua memória, como referiu Miguel Carrelo. Esta concepção do papel da *street art* pela GAU decorre da *estratégia* – no sentido de Michel de Certeau (1990) - deste organismo para a gestão do espaço público urbano.

O projecto do «Lagarto da Penha de França», referido na citação anterior, foi objecto de visitas guiadas pela própria artista, o que consistiu numa tentativa de estreitamento da ligação entre a população local e a peça. Além disso, uma iniciativa que constitui um contexto para os artistas poderem elaborar e partilhar discursos sobre as suas peças – como as visitas guiadas – prende-se também com a forma como o próprio artista interpreta o acto de intervir no espaço público urbano, e o significado que confere à peça nessa localização específica. Ora a vontade de complementar a intervenção de *street art* com a partilha de discursos explicativos ou interpretativos com os habitantes

locais está intimamente ligada à forma como o artista concebe o papel que a sua peça tem na comunidade em particular – bem como os significados que confere à *street art* que faz, no âmbito geral.

8.2. «Reacções honestas»: Interações entre artistas e populações

Como vimos, as iniciativas de *street art*, enquanto contextos para a sua prática, podem também ser uma forma de estabelecer diálogos entre artistas, promotores e populações locais, e, igualmente, contribuir para um certo *sentido do lugar*, ao trabalhar temas relacionados com a sua história e as suas especificidades culturais. Enquanto situações pontuais que incluem um conjunto de actividades colectivas com a participação dos diversos actores envolvidos e os habitantes locais, criando circunstâncias de *encontro*, estas iniciativas podem assim fomentar o estabelecimento de relações entre os habitantes do espaço urbano, para além das fugazes «relações em trânsito»¹²¹ a que Ulf Hannerz se referiu (Hannerz, 1980:111). Dizia-nos este autor que as cidades são, antes de mais, lugares de encontro de pessoas: «Cities have in common the fact that they make people more physically accessible to one another, in more or less shared, limited space.» (Hannerz, 1980:243). Porém, acrescentamos, se esse *encontro* se pode resumir, na maioria das vezes, à transitoriedade das situações em que os transeuntes simplesmente se cruzam no espaço público, os contextos de práticas de *street art* programadas permitem que, o que poderia ser também uma situação de encontro transitório, se transforme numa interacção. De facto, os momentos de intervenção de *street art* nestes contextos, sem os constrangimentos dos aspectos ilegais e espontâneos da prática, facilmente despoletam reacções dos transeuntes que, no interesse que a situação de intervenção lhes despoletou, iniciam uma interacção com o artista.

Este aspecto foi salientado nas entrevistas - e também na observação -, em que os artistas precisamente valorizaram esse aspecto da sua experiência na prática de *street art* em contextos programados: o facto de permitir situações de interacção entre os transeuntes. Veremos agora de que forma essas interacções se desenvolvem, partindo dos discursos dos artistas:

Vanessa Teodoro refere que a *street art* suscita reacções das pessoas, obrigando o artista a confrontar-se com essas reacções, sejam elas positivas ou negativas, tornando-se essa percepção externa relativamente ao seu trabalho algo em relação ao qual não pode escapar:

«E depois as pessoas fazem comentários... É um desafio e que me ajudou a crescer muito como artista e mesmo como pessoa. Ter estado ali, não poder estar só no meu cantinho, como se estivesse ao pé de uma tela. Não podes estar no teu cantinho a pintar. Se alguém não gostar vai dizer... É isso que eu também gosto. Obriga as pessoas a olhar para a tua arte. Está ali, não podes dizer: “Não vou olhar.” Se estás numa

¹²¹ Tradução livre de *traffic relationships*.

galeria tens a opção de ir olhar ou não. Mas, quando é na rua, vêes, tens a tua opinião, tens a tua ideia da coisa, mas está lá, não podes fugir.» (Vanessa Teodoro, *Designer e street artist*, 2013)

A artista acrescenta que essas situações de interacção com os transeuntes, que com ela partilhavam as suas opiniões sobre o trabalho, teve como consequência o seu «crescimento como artista», na medida em que forçou necessariamente uma confrontação com críticas ao seu trabalho, positivas e negativas. Vanessa Teodoro compara ainda esta situação com o contexto de exposição em galeria, no qual o acesso às críticas, considera, poderá não ser tão frontal. Liga este aspecto com o facto de a *street art*, por se encontrar no espaço público, ter uma presença visual óbvia para o transeunte, ao passo que, numa galeria, o encontro com a obra parte da decisão de nela se entrar e ver as peças.

Um aspecto semelhante é o referido por José Carvalho, que considera que ao intervir na rua está sujeito a «reações mais honestas», contrapondo esse aspecto ao que sucederia num contexto de exposição em galeria, que associa a uma menor honestidade das reacções, motivada por uma vontade de agradar ao artista:

«Para mim a arte urbana é hiper importante, porque, pela minha personalidade, pela forma como sinto a arte, eu não gosto daquela forma como uma pessoa chega à inauguração da galeria e está toda a gente “Parabéns! O teu trabalho é tão bom!”... Acaba por me dar muito mais prazer isto que já me aconteceu - que é fazer trabalhos na rua e passar por lá todos os dias e às vezes ver pessoas a fotografar o meu trabalho, e às vezes tenho um bocado aquela sensação “Tu não sabes que fui eu que fiz esse trabalho! E estou mesmo aqui a passar à tua frente!”. Acabo por ter essa retribuição de saber que as pessoas gostam do meu trabalho sem haver aquela falsidade “ah és tão artista! E tão bom!” e não sei quê.» (José Carvalho, *Artista plástico e street artist*, 2013)

Para além das situações de interacção directa com os transeuntes durante o momento da pintura, José Carvalho aprecia o aspecto de anonimato que a *street art* lhe possibilita, e que lhe permite observar a forma como as pessoas reagem a uma peça sua no espaço público. Já Tinta Crua indica que a *street art* suscita momentos de interacção entre as pessoas, imaginando essa prática como um lugar de troca de ideias.

É também interessante notar como sentem os artistas os contactos com as populações locais, quando estão a intervir numa comunidade a que não pertencem. Mariana Dias Coutinho (Figura 8.4) gosta de apreciar a reacção dos transeuntes, bem como o facto de estes observarem o trabalho que uma intervenção exige:

«(...) é uma forma óptima de interagir com os habitantes. (...) É muito giro. Vêm ter connosco e dizem: “Ah! Isso é que é arte. Isso é preciso saber”. E depois outros, como as minhas paredes são sempre podres, dizem: “Ah! Mas isso assim não vai ficar bem. Devia ter arranjado a parede, ter rebocado, ter pintado”. E, por mais que eu lhes explique: “Não, isto, para mim, assim está perfeito.”, eles não percebem. E depois, no fim, vêm lá e dizem: “Ah! Sim... sim, as ruas agora estão mais bonitas”. E ficam todos contentes. Na

Graça foi o máximo. Ainda por cima, como voltei e fiz primeiro a da Travessa do Monte e, passadas duas semanas, voltei para fazer o Arco, então, as pessoas que já tinham passado na Travessa do Monte, vinham ter connosco. Foi giro. Ficavam a ver e diziam: “Ah! Foram as meninas – porque eu tenho sempre a Sara para me ajudar – Ah! Foram as meninas que pintaram ali...”» (Mariana Dias Coutinho, Artista plástica e *street artist*, 2014)

Este excerto da entrevista de Mariana Dias Coutinho mostra como a interacção entre os locais e a artista e a sua assistente teve continuidade, com a progressão e conclusão da pintura, situação permitida também pelo intervalo de tempo em que a intervenção teve lugar - de vários dias. A *street art* pode, assim, ser o pretexto para situações de *troca social* – mas também, como veremos, de *convívio*, forma de sociabilidade distinta.



Figura 8.4 – Intervenção de Mariana Dias Coutinho no Bairro da Graça. Foto de Ágata Sequeira.

De facto, outra das artistas entrevistadas, Leonor Brilha (Figura 8.5), considera muito importante a interacção durante o momento da pintura, gostando aliás de reatar o convívio com os locais depois da conclusão da peça:

«É muito interessante. Quando pintei... quando eu estive [na Penha de França] 15 dias... eu conheci as pessoas todas do bairro, inclusive aquele senhor que sabe a história melhor do que eu e vem: “Não, não, a menina tem de vir a minha casa que eu lá tenho muito mais informação.”. É muito interessante esta ligação. Ainda agora, quando pintei na Graça, também houve uma ligação muito forte com toda a comunidade: as pessoas passam, as pessoas comentam. Mesmo em termos de protecção, em cima de um

andaime sinto-me um pouco solitária. Na Graça houve muito aquela coisa do vizinho olhar para mim, olhava pela minha segurança, via se eu precisava de algum objecto, de alguma coisa, de comida, de água e até proteger-me em termos de segurança, mesmo: olhava pela minha mala, porque passavam pessoas a tentar roubar. É muito giro... E no final, quando acabo o muro, vou sempre, passados uns dias, só conviver com as pessoas que me ajudaram durante os dias anteriores ou ofereço uma garrafa de vinho da minha família. Gosto dessa ligação.» (Leonor Brilha, Artista plástica e *street artist*, 2014)



Figura 8.5 – Mural de Leonor Brilha, na Penha de França. Foto de Ágata Sequeira.

A artista refere no seu discurso uma dimensão de *partilha* no âmbito da relação de sociabilidade que estabeleceu com os habitantes locais, durante as suas intervenções, quer no bairro da Penha de França, no âmbito do projecto «O Lagarto da Penha de França», quer na Graça, durante a iniciativa «Passeios Literários da Graça». Leonor Brilha, por outro lado, para além da intervenção que deixou no bairro, procurou depois de terminada reatar o convívio com os habitantes, no que poderá ser uma tentativa de estabelecer uma relação que se prolongue um pouco para além do fim da intervenção propriamente dita.

A forma como a *street art*, nos seus contextos de produção legais e estruturados, permite estabelecer relações de sociabilidade entre os artistas e os transeuntes – e habitantes – do espaço público urbano é, deste modo, evidenciada nos relatos dos artistas. Destes é, assim, de destacar o facto das intervenções nestes contextos permitirem o confronto do artista com críticas ao seu trabalho, as tais «reações honestas», bem como de momentos de convívio e de partilha.

8.3. *Da street art à arte pública?*

«*Art is an investigation, not an application.*» (Phillips, 1998:99).

Se por um lado a institucionalização da *street art* pode ser contrária à ideia de cidade como campo de experimentação, que subjaz à própria *street art*, quando entendida na sua vertente espontânea e por parte da iniciativa individual, não o é de todo quando analisamos o fenómeno sob o ponto de vista da arte pública, definida enquanto

«(...) conjunto de práticas que, sob o ponto de vista urbano, tem como missão ‘embelezar a cidade’, ‘aproximar a arte contemporânea’ dos cidadãos e, também, com a mudança de formas pertinentes aos tempos, manter viva a tradição da ‘comemoração’ e do resgate da memória das personagens, pessoas e lugares de uma cidade.» (Remesar e Nunes da Silva, in AAVV, 2010:83)

No plano do seu enquadramento teórico, pode-se dizer que a institucionalização da *street art* – quer enquanto prática promovida pelas entidades institucionais, quer em contextos onde existe apoio dessas entidades - é um dos aspectos que permite que se possa interpretar esta expressão artística, nos seus efeitos e contextos de produção, enquanto forma de arte pública. Isto porque permite que esta seja produzida enquanto parte de uma iniciativa planeada para o espaço urbano o com uma escala que a prática espontânea e ilegal simplesmente não permitiria (Figura 8.6).

A componente de experimentação sobre o espaço público que é transversal a estes contextos de produção de *street art*, ampliada nos seus efeitos pela própria efemeridade indissociável desta forma artística, é capaz de produzir efeitos de interação e sociabilidade entre artistas e público mais directos, ao nível do confronto de ideias, do diálogo, das tomadas de posição e de vontade de agir. E isso, em última análise, é o objectivo dos praticantes de uma arte pública bem-sucedida, em contraste com aquilo que Anna Wacklawek designa, tão certamente, como *plop art*, arte pública decorativa e inócua (Wacklawek, 2011:66); ou uma arte pública que Phillips descreve como sendo resultado de uma máquina burocrática destinada a não serem corridos riscos com a arte no espaço público:

«The public art ‘machine’ now often encourages mediocrity. To weave one’s way through its labyrinthine network of proposal submissions to appropriate agencies, fillings and refillings of budget estimates, presentations to juries, and negotiations with government or corporate sponsors, requires a variety of skills that are frequently antithetical to the production of a potent work of art.» (Phillips, 1998:97)



Figura 8.6 – Mural de Interesni Kazki, Lisboa. Foto de Ágata Sequeira.

Pelo contrário, a análise empírica de, por um lado, a forma como as comunidades locais e o espaço público que partilham parecem ser o enfoque destas iniciativas de produção de *street art*, e, por outro, a forma como estas iniciativas podem dar origem a diferentes estilos de sociabilidade – na formulação de António Firmino da Costa (2003) -, permite tecer uma aproximação entre estes contextos que estruturam a prática de *street art* e a arte pública, entendida nos seus propósitos e efeitos como Waclawek e Phillips estabeleceram - nomeadamente, nos questionamentos e diálogo que levanta e na interacção que promove com a população. Idealmente, acumulará os dois, num processo que se articula com as cidadanias política e de cultura, «associado às práticas e opiniões de um povo, população, comunidade, classe ou grupo social, em relação com o espaço público urbano (económico, político e cultural) da polis.» (Andrade, in AAVV, 2010:14).

Uma das formas pelas quais a arte no espaço público poderá ampliar os seus efeitos no que diz respeito ao estreitamento da relação com as comunidades, é estabelecer-se *em rede*, ou seja, segundo projectos que compreendem várias intervenções. Dolores Hayden aludiu a este aspecto, referindo-se ao potencial agregador ao nível da memória social, de projectos de arte pública a uma escala urbana:

«While a single, preserved historic place may trigger potent memories, networks of such places begin to reconnect social memory on an urban scale. Networks of related places, organized in a thematic way, exploit the potential of reaching urban audiences more fully and with more complex histories.» (Hayden, 1997:78).

Ora esta é uma lógica de actuação que parece já ser muito comum nas actuações no âmbito de vários projectos de arte urbana em Lisboa, desde o projecto CRONO, às intervenções do EBANOCollective na Graça (Figura 8.7), entre outros.

A arte pública bem-sucedida é, considera Dolores Hayden, propensa a uma certa interdisciplinaridade no âmbito dos seus processos de planeamento (Hayden, 1997:76) implicando diferentes «formas de fazer», o que também se verifica transversalmente na arte urbana que é planeada em contextos programados, desde quem a planeia até aos próprios artistas, como vimos em capítulo anterior.

Um exemplo desta interdisciplinaridade pode ser encontrado no *workshop* Lata 65, que, destinado a idosos, compreende vários momentos práticos e também teóricos, em que tanto artistas como outros palestrantes convidados de diversas áreas – entre os quais a própria organizadora, Lara Seixo Rodrigues - explicam diferentes aspectos relacionados com a *street art* e o *graffiti*.

Um segundo exemplo que ilustra a interdisciplinaridade nestes contextos estruturados de produção de *street art* é o da própria constituição da organização do projecto CRONO, com arquitectos, *street artists* e pessoas de outras áreas a tecer os contornos desta iniciativa, com o apoio da entidade municipal. Outro exemplo é ainda a diversidade dos participantes na iniciativa «40 anos, 40 murais», com a participação da APAURB e contando com *writers*, *street artists*, voluntários não praticantes, e um pintor do muralismo político dos anos 70. Também as iniciativas do colectivo ÉBANO parecem apontar para esta interdisciplinaridade, ao ligarem a prática artística a uma perspectiva antropológica.



Figura 8.7 – Intervenção de Violant, no bairro da Graça. Foto de Ágata Sequeira.

Street art e transformação urbana

Nos processos de planeamento urbano, palavras como ‘recuperação’, ‘reutilização’, ‘requalificação’¹²², ‘revitalização’¹²³, ‘renovação’¹²⁴, ‘reabilitação’¹²⁵, se por um lado partilham o mesmo prefixo, por outro indiciam diferentes facetas de um paradigma de gestão do espaço urbano que passa pela reconfiguração dos seus usos, melhoria estética e funcional do edificado e promoção de determinados usos do espaço público. Se a arte pública participa na construção de espaço público e aparece muitas vezes como *instrumental* nestes processos, também na *street art* tal acontece, através de iniciativas que, sob uma lógica de projecto integrado, pretendem de algum modo, através de intervenções artísticas, promover esses mecanismos, de forma tanto mais eficaz quanto o nível de envolvimento das comunidades locais.

Projectos de arte urbana, nesta escala verdadeiramente pública no sentido que Hayden (1997) confere à expressão, indiciam uma forma de conceber o espaço público, que envolve uma considerável diversidade de actores – promotores, artistas, entidades - e de meios criativos e expressivos de abordar as temáticas urbanas, e da qual o momento presente, e através do contexto de Lisboa, pode ser entendido como um exemplo.

Isto porque nesta cidade é visível, pela primeira vez, um conjunto de intervenções de *street art* que tiveram como objectivo promover o diálogo e a discussão pública sobre as questões referentes ao edificado urbano – entre prédios e outras estruturas degradadas -, debruçando-se especificamente sobre esta componente da morfologia urbana como tela de intervenção.

Ora, no universo institucional, podemos considerar a criação de um organismo municipal, a GAU, exclusivamente dedicado à proposta e apoio de projectos de *street art*, como um sinal de um processo de «racionalização da acção pública urbana» (Guerra,2000), sendo clara a intenção de associar a melhoria da qualidade dos espaços públicos urbanos pela *street art*, tendo-se presente a condição temporária desta forma de expressão artística¹²⁶ (Figura 8.8).

Porém, se a regeneração urbana se inscreve em diferentes dimensões de crise – social, económica, ecológica e cultural (Remesar e Nunes da Silva, in AAVV, 2010) -, as soluções que nesse sentido são propostas podem nem sempre ser adequadas ou revelar intenções que vão exactamente no sentido da melhoria do espaço público e das condições de vida dos cidadãos, argumentam Remesar e Nunes da Silva in AAVV, 2010.

¹²² «(...) construção e recuperação de infra-estruturas e a valorização do espaço público com medidas de dinamização social e económica.» (AAVV, 2006:20).

¹²³ «(...) a revitalização assenta na implementação de um processo de planeamento estratégico, capaz de reconhecer, manter e introduzir valores de forma cumulativa e sinérgica.» (AAVV, 2006:21).

¹²⁴ «O conceito de renovação urbana é marcado pela ideia de demolição do edificado e consequente substituição por construção nova (...)» (AAVV, 2006:18).

¹²⁵ «A reabilitação não representa a destruição do tecido, mas a sua (...) readaptação a novas situações em termos de funcionalidade urbana.» (AAVV, 2006:18).

¹²⁶ Sendo um efeito paralelo a este o da construção eficaz de imagens da cidade de Lisboa, amplamente divulgadas pelos media e aproveitadas para a sua promoção como destino turístico.



Figura 8.8 – Intervenção de Pixel Pancho, Lisboa. Foto de Ágata Sequeira.

Alerta Patricia Phillips (1998:97), curiosamente, que ao aparecimento de arte pública de forma espontânea (ainda que não em contextos espontâneos de produção, trata-se essa de uma outra questão), parece estar subjacente a descoberta, por parte da entidade que a promoveu, da noção de que ao embelezamento do espaço público urbano corresponde a sua valorização económica. Não se trata aqui de construção de espaço público através da arte, mas de exploração do potencial económico de um espaço urbano, «maquilhando-o» com arte. Daí que seja essencial a necessidade de integração das populações nestes processos, e não a imposição de peças sem qualquer contexto ou introdução, ou o urbanismo intervencionista que pressupõe um investimento no espaço (e não nas pessoas) pode na verdade consistir num processo de gentrificação ou de *marketing* urbano: «(...) a aplicação mecânica de políticas de arte pública pode levar ao sem sentido, à acumulação pela acumulação que, finalmente, só serve às lógicas do ‘marketing da cidade’ e não, necessariamente, às da regeneração urbana.» (Remesar e Nunes da Silva, in AAVV, 2010:102).

∴

Conclusão: cidade e comunidade nas iniciativas de street art

Como vimos, neste capítulo abordámos como a *street art* resulta da forma como se interligam o trabalho e as organizações que a estruturam. Particularmente, mostrou-se como a uma iniciativa de arte urbana pode corresponder ou um envolvimento directo com as comunidades locais, ou uma perspectiva de promoção da sua acção espontânea como sendo significativa e marcante, ou requalificação da envolvente como processo colectivo, ou ainda o estímulo de sentimentos de pertença a uma comunidade local através da inclusão das pessoas nos projectos, ou na criação e promoção de discursos sobre eles. Estes aspectos integram lógicas de actuação e discursos subjacentes aos diferentes contextos de iniciativas de *street art*, e são diferentes formas de produção de cidade através deste tipo de práticas artísticas, em que o envolvimento com as comunidades locais aparece como factor privilegiado pelas entidades organizadoras.

No festival Wool a relação com a comunidade local foi estimulada pela própria estrutura da iniciativa, com intervenções sequenciais e palestras e *workshops* que estimularam a interacção entre artistas e os habitantes locais, a par com a constituição de uma estrutura física temporária para convívio que acabou por ter um efeito transformador do espaço urbano, em termos permanentes. Já no projecto CRONO, assumindo propósitos de reabilitação urbana e qualificação estética através das estruturas físicas da cidade (particularmente os prédios devolutos) e os usos do seu espaço, pretendeu potenciar novas relações entre a cidade e os seus habitantes, nomeadamente através da concretização da ideia de espaço público como lugar de acção espontânea. Por outro lado, os projectos que mostrámos ligados à APAURB seguiram uma via de actuação diferente, propondo a acção colectiva e voluntária de todos os cidadãos interessados em participar nas suas iniciativas. A lógica subjacente a esta actuação é a do envolvimento dos cidadãos na sua cidade, participando activamente na melhoria dos espaços públicos de uso colectivo. Quanto à entidade institucional, na figura da GAU, a forma como as suas iniciativas se interligam com o aspecto da vida em comunidade prende-se com, por um lado, a abertura de concursos a todos os cidadãos – especificamente, na iniciativa ‘Reciclar o Olhar’ – ou, por outro lado, a promoção da reabilitação local através de intervenções que se debruçam sobre aspectos locais. Este pormenor passa também pela selecção de projectos com sensibilidade urbanística, pelo que é destacado o papel activo que o artista pode ter neste processo. Disto é exemplo a intervenção da Junta de Freguesia da Penha de França.

Uma questão importante no estímulo de dinâmicas locais por via da arte urbana é o que se prende com os aspectos ligados à memória colectiva:

«Identities of self and of place are intrinsically related. Moreover, identities of both are complex and dynamic; multiple identities of multiple subject positions, each of which is subject to political transformation and change.» (Hillier, 2001:70)

A intervenção artística que opta por se debruçar sobre histórias locais consiste num cruzamento entre a cultura imaterial e uma representação material específica, numa tendência notada já por Dolores Hayden (1997:67). Assim, artistas que incorporem essa sensibilidade no seu trabalho poderão estar a contribuir para que, à população local, se estimule, por via da recriação através dos seus trabalhos (aos quais se poderá atribuir a qualidade de «artefacto de memória») de um certo imaginário local, um sentido de pertença a uma comunidade, já que «(...) a recordação desvela-se enquanto acto social e político de construção e reconstrução de sentido (...).» (Andrade, in AAVV, 2010:16). Ou, nas palavras de Hayden:

«Places trigger memories for insiders, who have shared a common past, and at the same time places often can represent shared pasts to outsiders who might be interested in knowing about them in the present.» (Hayden, 1997:46)

Se o espaço público, como vimos, é um lugar de encontro dos indivíduos, às intervenções artísticas que se debruçam sobre os aspectos da história e cultura imaterial de um local associa-se o potencial de permitir que esse *lugar de encontro* seja também um *lugar de partilha*, no sentido de pertença a uma comunidade, como vimos, e de construção de discursos sobre as especificidades locais.

Deste modo, o contacto directo entre quem organiza as iniciativas de *street art* que temos vindo a analisar, os artistas e as populações das comunidades onde ocorrem as intervenções, é um momento importante no processo de atribuição de significado às acções e contribuindo para que a elas se possa inclusive associar uma ligação emocional. Nas palavras de Malcolm Miles:

«But it is equally significant that such cultural work is carried out by individuals (...) whose contact with their public is direct (...). Human contact interrupts the blander realm of mass culture and advertising.» (Miles, in AAVV, 2010:41)

Assim, as relações humanas que se estabelecem no âmbito destes projectos, entre todos os intervenientes – artistas, organizadores, populações – são aspecto fundamental na construção de espaço público em contextos urbanos, face, como refere Miles, à hegemonia de uma «cultura de massas» e à publicidade.

Também neste capítulo vimos como as situações de intervenção de *street art* podem conduzir a interações, abrindo um espaço de sociabilidades entre os artistas e os transeuntes/habitantes locais. Há uma diversidade de formas de sociabilidade – remetendo para a leitura de António Firmino da Costa (2003) que têm origem nas práticas de *street art*. Estas passam pelo confronto dos artistas com críticas ao seu trabalho, pelos transeuntes; pelas trocas sociais que entre eles se podem estabelecer; pelas situações de convívio que podem ter lugar durante o tempo de intervenção – e além desse; e pela partilha entre ambos, mostrando que os espaços públicos podem ser também lugares de hospitalidade urbana.

Finalmente, mostrámos como a institucionalização da *street art* é um dos aspectos que permite que se possa interpretar esta forma artística enquanto manifestação de arte pública, no sentido de activação de

potencial cidadão a que diversos autores se referiram (Hayden, 1997; Phillips, 1998; Remesar e Nunes da Silva, 2010). Os aspectos de experimentação e efemeridade da *street art* produzem efeitos de interação e sociabilidade que têm como resultado o confronto de ideias, questionamentos e diálogo. Esta é, assim, uma forma artística que não só se aproxima da arte pública como encerra em si o potencial de ampliar os seus efeitos, nomeadamente através da interdisciplinaridade patente no seu planeamento, bem como da organização em rede de várias intervenções.

9. Da efemeridade à virtualidade

A *street art* é, geneticamente, efémera. No entanto, são amplamente conhecidos os casos de peças de *street art* – em particular, de Banksy, o conhecido *street artist* de Bristol – que aparecem protegidas por placas de acrílico, como que combatendo essa efemeridade, ainda que neste caso em particular essa vontade de preservação seja indissociável da cotação das peças deste artista no mercado da arte urbana.

Neste capítulo abordaremos as representações que tecem os artistas em relação à condição efémera das peças de *street art* com que intervêm no espaço público - particularmente num contexto em que as formas da sua produção parecem diversificar-se. Num primeiro momento, e recorrendo às entrevistas realizadas, abordaremos a forma como os *street artists* lidam com a efemeridade das suas peças – entre a vontade de preservar e o desprendimento em relação ao seu destino. A efemeridade e a degradação inevitáveis das peças de *street art* são aspectos centrais nesta prática, para a qual a rua surge como um *habitat* dinâmico.

Relativamente à própria morfologia do espaço público, cuja efemeridade é, tantas vezes, flagrante - lembremo-nos dos edifícios devolutos, fábricas desactivadas e outros exemplos de ruína que abundam em cidades contemporâneas como Lisboa -, na segunda parte deste capítulo serão discutidas as relações que pode haver entre a *street art* e as «estruturas expectantes» do espaço público urbano. Particularmente, como o aspecto da efemeridade da *street art* se interliga com a impermanência do edificado urbano, e de que forma esta prática artística pode assumir o papel de promover diálogo e discursos sobre o espaço público, num contexto urbano específico onde a questão da degradação e abandono dos edifícios constitui um traço marcante. Neste sentido, recorrer-se-á aos exemplos que têm vindo a ser analisados, de contextos estruturados para a produção de *street art* em Lisboa – como o Projecto CRONO e iniciativas da APAURB e do ÉBANOCollective – bem como às percepções dos artistas sobre esta questão e a forma como se reflecte nas suas intervenções de *street art*.

Na terceira secção deste capítulo será analisado o papel que a fotografia tem vindo a desenvolver nas práticas artísticas de rua e na sua disseminação, desde o *graffiti* à *street art*. A fotografia das peças de *street art* surge como forma de as preservar da sua condição efémera, constituindo um aspecto integrante desta prática artística.

Finalmente, será neste capítulo analisada a forma como a exposição e divulgação de fotografias de *street art* pela internet é um aspecto central no que é uma característica marcante deste mundo da arte – a partilha de imagens de intervenções de *street art* entre os artistas, e a sua disponibilização online para todos os interessados.

9.1. *Percepções sobre a natureza efémera das intervenções de street art no espaço público*

Uma das características mais marcantes da *street art* é o facto de ser uma forma de expressão artística efémera. Por serem exteriores, as peças de *street art* estão não apenas sujeitas aos elementos, como à própria intervenção humana, pelo que é expectável que as peças vão sofrendo alterações ou desapareçam.

A forma como os *street artists* lidam com esta previsível efemeridade é diversa – aspecto que deve também à diversidade dos seus percursos pessoais e artísticos e da forma como conceptualizam a prática de intervir artisticamente no espaço público. Assim, quando questionados relativamente à forma como se relacionam com as suas intervenções depois de terminadas, as suas percepções podem ser situadas segundo, por um lado, a *vontade de preservar* a peça, protegendo-a dos elementos e eventuais intervenções de terceiros – tomando inclusive medidas nesse sentido, e, por outro lado, um certo *desprendimento* em relação ao destino da peça, considerando que, após terminada, esta ‘deixa de ser sua’. Na tensão entre a vontade de preservar e o desprendimento relativamente às peças de *street art* que criam, as percepções dos artistas traduzem a forma como concebem e enquadram a sua prática de *street art*. Vejamos como, através dos seus relatos em entrevista.

A vontade de preservar

Vanessa Teodoro, manifestando a sua vontade de preservação das suas peças, indica-nos que gostaria de ver os seus trabalhos durarem mais; sente a sua efemeridade inevitável como uma característica deste tipo de intervenções que obriga a um desprendimento por parte do artista, tornando-o, inclusive, «mais humilde» perante o seu trabalho.

«[A *street art*] é a mais efémera delas todas; porque pode não estar cá amanhã. Também se for ilegal pode não estar cá; mesmo que seja legal pode não estar cá amanhã. Há-de haver alguém a pintar por cima. É uma arte muito vulnerável. Essa é a principal diferença. (...) Eu não vejo isso como uma qualidade. Eu acho piada... Pessoalmente preferia ver o meu trabalho durar um bocadinho mais. Mas por um lado dá gozo tirar montes de fotos para depois... Demoramos cinco dias a pintar aquilo e depois, passado um dia, já não está lá. Mas sim, pode ser visto como uma qualidade, mas é um desafio... é aquilo que dá pica também (...) Obriga os artistas a gostarem do acto mesmo de criar e não de terem aquela coisa do ego: «Ah! Isto é meu» não sei o quê ... Não. Isto é teu, mas OK já não é teu. Eu acho que é uma forma de tornar os artistas mais humildes também.» (Vanessa Teodoro, Designer e *street artist*, 2013)

A artista observa que o carácter de efemeridade é transversal às condições da sua produção, pelo que, prevendo uma possível brevidade das suas intervenções, documenta-as fotograficamente, para ficar com um registo de imagens das peças que desenvolveu no espaço público. Por outro lado, paralelamente ao que nos referiu e que foi exposto no capítulo anterior, acerca do confronto do artista com as opiniões dos transeuntes, Vanessa Teodoro indica que também este carácter efémero das peças

é uma forma de tornar o artista «mais humilde», pelo confronto deste com a inevitável degradação do seu trabalho no espaço público.

Quanto a Leonor Brilha, cujo discurso podemos situar no mesmo eixo da «vontade de preservar», afirma tentar retardar o processo de degradação das suas peças elaboradas no espaço público, recorrendo a um revestimento protector, no qual aliás admite gastar mais dinheiro do que nas próprias tintas.

«A arte urbana é sempre efémera. Não fica durante muito tempo. Eu tento passar um revestimento no final do muro para que dure mais tempo. Eu gasto muito mais dinheiro em termos de revestimento final do que na obra toda, exactamente por essa preocupação. É realmente com muita pena que a arte urbana é efémera. E é como as próprias casas, nós temos de ir remodelando» (Leonor Brilha, Artista plástica e *street artist*, 2014)

Sente pena que as peças eventualmente se deteriorem, pelo que recorre a essa estratégia de revestir com uma película protectora transparente a sua intervenção. Este revestimento permite não só limpar mais facilmente a superfície da intervenção, como torná-la mais resistente à sujidade e ao desgaste da pintura. A artista compara esse processo de preservação ao da remodelação de casas, no sentido em que é algo que para ela é necessário e exige a tomada de medidas. Esta comparação ilustra inclusive um sentimento de ligação forte com as suas peças de *street art*, que estimula essa vontade de as preservar da erosão e degradação inerentes ao facto de estarem expostas no espaço público.

A partir destes dois depoimentos, que ilustram a vontade de duas artistas de *street art* preservarem as suas intervenções, podemos ver como o *habitat* desta forma de arte, a rua, é caracteristicamente potenciador da degradação das peças de *street art*, no que também acaba por ser uma relação dinâmica entre a intervenção e a vida quotidiana da cidade. Vejamos agora como se pronunciam sobre esta questão os artistas cuja posição sobre a efemeridade das peças de *street art* se situa no eixo do *desprendimento*.

A dádiva à rua

Quando questionado sobre como percepcionava a sua relação com as suas peças depois do momento da intervenção, Tinta Crua afirmou assumir que os seus *posters* são como uma «dádiva à rua», deixando de ser seus a partir do momento em que os aplicou. A sua própria degradação, considerou, ao conferir um outro aspecto à peça, pode de alguma forma implicar a própria mensagem que a ela subjaz; assim, à própria rua atribui um papel activo em relação às suas intervenções, tornando-as «mais orgânicas». Há, assim, um sentido de transformação da própria peça, a ter início a partir do momento em que está finalizada e sujeita à sua condição de exterioridade. Nas palavras deste *street artist*:

«Se [a peça de *street art*] vai desaparecer e a fragilidade daquilo... Também, se calhar, dá à imagem outro peso. (...) No meu caso faço... pinto uns papéis; a maior parte são normalmente pequeninos, os menos de A4 é que eu faço fotocópias, mas raramente, mas os grandes é tudo pintado à mão e depois são colados. E então todo o teu trabalho às vezes pode desaparecer todo numa noite ou dura, assim pouco tempo. Sei lá... Eu acho, mais na parte espiritual, eu acho que é uma dádiva, que eu tenho que fazer... Já que nasci com este jeito. (...) E depois também fui-me habituando a isso. Ao princípio ficava assim um bocado chateado por as coisas já não estarem lá, no dia seguinte, ou coisas assim... ou de alguém ter levado... Mas, depois, tens de te habituar a essa ideia. (...) Mesmo as imagens que ainda estão coladas, mas estão assim a desfazer... e também gosto de as ver assim, claro. Gosto de as ver novas, mas também, mesmo estando assim todas ‘escafiadas’, também têm a sua piada e têm a sua mensagem. (...) E o tempo e tudo isso [interage com a peça] (...). Torna mais orgânicas as coisas.» (Tinta Crua, *street artist*, 2014)

Na perspectiva de Tinta Crua, há uma componente «espiritual» no processo de transformação da peça a partir do momento em que é finalizada. O artista considera que, tendo esse «jeito» para a prática artística, sente a necessidade de retribuir, «dando» as suas peças à cidade – o que implica que sinta que deixem de ser suas a partir do momento em que as coloca. Este não foi, porém, um processo imediato na sua prática de *street art*, admitindo que quando começou o incomodava ver que as suas peças se degradavam ou eram retiradas. No seu discurso evidencia-se um processo de socialização do artista face a essa condição aparentemente inevitável que é a da efemeridade das peças de *street art*, sujeitas a serem roubadas – no caso dos *posters* -, destruídas ou alteradas: se no início da sua prática essa transformação das suas peças o incomodava, com a sua continuação deixou de ser um factor de constrangimento para ser algo a que se habituou, e o qual inclusive passou a valorizar positivamente nalguns aspectos.

Posição semelhante apresenta Miguel Januário (Figura 9.1), que considera o aspecto efémero da *street art* como estimulante. Nessa linha, refere que as suas peças são algo que «dá à cidade e às pessoas», deixando de as considerar suas a partir do momento em que estão terminadas. Segundo o seu discurso:

«O facto de ser efémero também te dá outra pica... tu sabes que aquilo pode vir a desaparecer... e quando tu trabalhas com a *street art*, que é a diferença de artistas mais de galeria, é que tu estás a dar aquilo a toda a gente, sabes, estás a dar aquilo à cidade, e a partir do momento em que tu pintas aquilo, acabou, já não é teu, é de toda a gente, é do espaço público. O que acontece a partir dali é-te completamente alheio, não é protegido e, portanto, está à mercê da erosão urbana... é essa a diferença e o facto de trabalhares com essa perspectiva dá-te logo outra dimensão daquilo que fazes e da forma como o fazes, como te ligas àquilo... portanto acho que é outra perspectiva completamente diferente do trabalho da galeria. Mas muito mais interessante também.» (Miguel Januário, Artista plástico e *street artist*, 2014)



Figura 9.1 – Intervenção a *stencil* de Miguel Januário, projecto ±. Foto de Ágata Sequeira.

Miguel Januário, igualmente partilhando da ideia de *street art* enquanto «dádiva» à cidade e às pessoas, compara esta característica da *street art* à das peças que são elaboradas para contextos de galeria, referindo que a cada prática correspondem perspectivas diferentes relativamente aos significados do trabalho artístico – sendo que, para si, a questão da efemeridade acrescenta interesse à prática da *street art*.

Já Mariana Dias Coutinho considera a degradação das suas intervenções na rua como um aspecto inevitável deste contexto de intervenção artística; a partir do momento em que a peça está terminada, muitas vezes não retorna ao local, pensando já nos outros trabalhos que se seguirão.

«Eu sou um bocadinho desprendida... depois...mesmo em atelier também. (...) Eu faço. Eu quero é fazer. A partir do momento em que está feito, está feito. (...) Passo por ele, não tenho assim muito cuidado e na rua é a mesma coisa. Eu fiz, ficou feito. E ainda não voltei lá...É péssimo, eu sei. Tenho de me organizar. Não tirei ainda uma fotografia àquilo com a luz do dia. Arrisco-me, realmente, um dia a chegar lá e ter um risco encarnado duma ponta à outra. Mas, pronto, eu encaro a coisa como um trabalho que tem de ser feito naquela altura e, quando acabo, viro a página.» (Mariana Dias Coutinho, Artista plástica e *street artist*, 2014)

A artista afirma ser característica sua um certo «desprendimento» em relação ao destino das suas peças de *street art*, que muitas vezes a faz adiar a intenção de regressar ao local para fotografar a peça e ficar assim com um seu registo. Reconhece a necessidade prática de manter esse registo das suas intervenções, mas ao adiar esse projecto refere sentir uma componente de «risco» de que a peça já não esteja nas condições em que a deixou. É de referir que este risco de alteração da peça se coloca em

relação ao seu projecto de a artista a fotografar, idealmente nas condições em que a deixou, sendo que, para além desse projecto de registo de imagem, a alteração da peça, refere, não a incomoda.



Figura 9.2 – Figura em *stencil* por *L. Foto de Rui Nascimento.

Luísa Cortesão indica um desprendimento semelhante em relação aos *stencils* que aplica nas paredes da cidade (Figura 9.2), não a incomodando que se possam degradar, desaparecer ou serem pintados por cima, já que, diz-nos, pode sempre fazer mais. Esta é, aliás, uma das vantagens da técnica que utiliza, o *stencil*, que permite a fácil reprodução das imagens com que intervém no espaço público. Remetendo para o trabalho de Walter Benjamin (1992:79), estamos perante o que este autor referiu enquanto qualidade do que é reproduzido: o poder de actualizar-se em cada um das suas situações – sendo estas «situações», no caso do *stencil*, as diferentes ocasiões em que é colocado numa parede.

«Acho que faz parte (...). E fico irritada quando tu tens um *graff* mesmo bom e por cima tens um *tag* miserável. Mas uma pessoa não tem nada que ficar irritada, porque é mesmo assim. É a vida das paredes e que os meus desapareçam, que lhes pintem por cima, acho perfeitamente normal. Eu posso ir pôr outra vez. Não é? Eu posso pôr outro. Até pode ser um estímulo para fazer outro.» (*L, Médica reformada e *street artist*, 2014)

A artista indica-nos que, por vezes, a incomoda notar que o trabalho de outros artistas, que aprecia, foi sujeito à intervenção do *tagger* ocasional, considerando, porém, que essa é uma inevitabilidade no âmbito das práticas artísticas de rua, a sujeição à intervenção danosa de outros.

Assim, entre a vontade de preservar as suas peças de *street art* e o desprendimento em relação ao seu destino, os artistas consideram que a efemeridade desta forma artística é uma sua componente

inevitável, de onde lhe advém também o seu carácter específico. Enquanto *habitat* peculiar desta forma de expressão artística, a rua constitui também um *habitat* dinâmico.

9.2. *Da efemeridade na arte à impermanência do edificado urbano*

«Disorder is thereby colonized as predictable unpredictability.» (Miles, in AAVV, 2010:36)

A cidade quotidiana é feita de vivências e de encontros, de comunicação e manifestações, que engendram os usos do espaço público, que o recriam e reinventam em permanência. As imagens que integram este trabalho mostram alguns desses usos e como a eles correspondem elementos artísticos – de *street art* - de teor mais ou menos espontâneo.

No entanto, nas grandes cidades contemporâneas, ao «uso» de certas estruturas urbanas corresponde o aparente abandono de outras, o que constitui um dos problemas urbanos mais visíveis da cidade de Lisboa: a quantidade de prédios devolutos, de «condição expectante» (Ferreira, 2004:35), que configuram uma «cartografia de tristezas» (Serrão, in Silva, 2014:17) do espaço urbano.

É suficiente uma incursão pedonal pelo centro da cidade para tomar consciência desta realidade e desta condição. Alerta Vítor Matias Ferreira:

«(...) na generalidade dos casos a condição efectivamente expectante desses espaços devolutos, normalmente com uma localização central estratégica e, portanto, com uma apetência económica de elevada rentabilidade, só “espera”, precisamente, uma boa ocasião pública para um oportuno investimento privado!» (Ferreira, 2004:35)

Sugere assim uma morfologia do abandono: estruturas abandonadas, entaipadas e vazias de gente, numa ilustração possível¹²⁷ para o termo «não-lugar», cunhado por Marc Augé, tão-simplesmente pela ideia de que a um edifício fechado e sem uso, transformando-se em ruína e perdendo, à medida que o tempo passa, os referentes dos usos e significados que lhe foram atribuídos, não é já possível defini-lo como «identitário, nem como relacional, nem como histórico», definindo assim um «não-lugar» (Augé, 2005:67).

A ruína, para Slavoj Žižek¹²⁸, aparece associada à necessidade de confrontar a sociedade capitalista com a sua historicidade. A ruína é para este filósofo, a materialização da necessidade de objectivação do real. Esta observação liga-se com o entendimento de Carlos Fortuna de que essas estruturas são elementos constitutivos da forma como os indivíduos se relacionam com os lugares – conferindo sentido ao seu próprio *lugar* no mundo (Fortuna, 1999:29).

Por outro lado, a vitalidade das cidades e da vida urbana pode também manifestar-se nestes âmbitos, nos edifícios em desuso e em risco de ruína, tornando-os de novo lugares. De tal são exemplo os

¹²⁷ «Possível» e certamente fora do âmbito no qual o autor concebeu a expressão, que no entanto aparece como demasiado tentadora: que outro lugar será mais «não-lugar» que aquele onde não se pode entrar?

¹²⁸ No documentário por si protagonizado *The Pervert's Guide to Ideology*, de Sophie Fiennes, British Film Institute / Film4, 2012

*squats*¹²⁹, casas desabitadas que são ocupadas por grupos de jovens habitantes, os *okupas*, segundo uma ética DIY – Do It Yourself - ligada ao *punk*, ou à vontade de construir um espaço de intenção artística e cultural, como os casos dos *squats artísticos* que Elsa Vivant nos dá a conhecer na sua tese *Le role des pratiques culturelles off dans les dynamiques urbaines* (Vivant, 2008), sobre Paris. Estas práticas, que a autora designa por *off*, no sentido em que oferecem um contraponto às práticas culturais institucionais e legitimadas (que designa por *in*), são uma parte muito importante na reconstrução territorial das cidades contemporâneas, no sentido em que podem promover de forma espontânea pólos de criatividade em zonas deprimidas da cidade. São espaços (re)construídos para significar a possibilidade de um futuro diferente, a partir dos quais é possível ler as políticas culturais vigentes, constituindo assim testemunhos das políticas urbanísticas, da forma de organizar a cidade segundo os poderes instituídos.

Ainda que em moldes diferentes, e não se tratando de todo de ocupação de espaços vazios, mas sim de adaptação de espaços desactivados a novos usos, por iniciativa colectiva privada, existem lugares em Lisboa como a Fábrica Braço de Prata (Nunes e Sequeira, 2011) e, ainda que com intuito diferente, o Lx Factory. Ambos tecem, no estímulo, por um lado, do debate e das actividades artísticas e, por outro, de actividades comerciais ligadas à criatividade, novas propostas de activação da vida cultural da cidade, sobre os despojos do edificado industrial em desuso. Deste modo, supomos que não será porventura coincidência que nos muros de ambas as estruturas fabris haja tantas intervenções por artistas de *street art*, sendo este tipo de intervenções estruturadas, num caso, pela iniciativa Wool on Tour e, no outro, por concurso próprio.

No entanto, Sharon Zukin chama a atenção para a questão de que por vezes se passa de uma perspectiva DIY – ou da sua manifestação - para uma certa estetização dos edifícios reconvertidos, como que associando-os a um sentimento de autenticidade:

«(...) an influential turn in consumer culture that aestheticizes the city's gritty authenticity, in contrast to the bland homogeneity of corporate offices and suburban homes, and praises the found authenticity of do-it-yourself performances by artists and musicians.» (Zukin, 2010:37)

Ora para Zukin esta «impressão» de autenticidade é inerente ao próprio processo de gentrificação, no qual as comunidades artísticas e a sua permanência em determinadas zonas das cidades contemporâneas são um dos primeiros aspectos num processo que é, no seu cerne, económico:

«Artists from all over the world (as well as aspiring bohemians who want to live near well-publicized, cutting-edge artists) are attracted to the symbolic economy to continue growing, although whether this economy thrives on the making or the selling of art is a serious question.» (Zukin, 1996:82)

No entanto, a estes processos de transformação do uso residencial e da posição espacial de novos centros urbanos, contrapõem-se os momentos de ocupação temporária do espaço público. Um exemplo

¹²⁹ Como, em Lisboa, a Kasa Enkantada na Praça de Espanha, espaço comunitário «okupado» onde era possível assistir a concertos *punk* e *straight edge*, encontros, «jantares vegan», entre outras iniciativas. Demolida em 2002, este lugar de troca de ideias deu lugar a espaços de estacionamento.

deste tipo de ocupações temporárias é a iniciativa «Occupy Wall Street» – e a sua versão «miniatura», a «Acampada», que teve lugar em Lisboa, no Rossio, em 2012 – que, enquanto revisitação temporária do espaço público, entre o ideológico e o simplesmente possível, permite questionar as possibilidades socialmente transformadoras de explorar em comum novos usos do espaço público.

Estas intervenções não autorizadas desafiam um espaço público crescentemente regulado, privatizado e diminuído; desafiam, igualmente, as tendências de manipulação simbólica que encobrem processos de gentrificação. Na formulação de Jeffrey Hou, este é o *espaço público insurgente* (Hou, 2010). Paralelamente, segundo a leitura de Lyn Lofland, a possibilidade (transversal a todos os cidadãos) de acesso a um determinado espaço público – tipicamente, uma praça ou um parque de alguma centralidade – faz com que esse se transforme em lugar de concentração para aqueles que se sentem socialmente injustiçados e pretendem reivindicar algo aos poderes políticos, como observa Lofland:

«The fact that public realm (...) involves space to which theoretically ‘every one’ has access (...) means that it will seem particularly attractive as a site for politics to those who cannot command significant private space. That is, it will have particular appeal to the unmonied (...), to all those urban folk who inspire fear in the hearts of authorities everywhere.» (Lofland, 1998:124)

Outro aspecto da morfologia do espaço público urbano que também expõe as relações de poder que marcam as cidades, é o dos espaços expectantes, temporários. Há uma ambivalência nestes espaços, entre os usos possíveis e os eventos passados que determinaram a sua expectativa presente. Estes espaços vazios, como vimos em capítulo anterior, tornam-se por vezes palco de intervenções de âmbito artístico e expressivo que pretendem precisamente assinalar a sua condição expectante, propondo uma reflexão sobre uma urbanidade possível de construir nestes interstícios.

Montras vazias e edifícios devolutos

Um exemplo de tais intervenções é o projecto «A Montra»¹³⁰, em Lisboa, que partiu da ideia de tomar o lugar de uma estrutura de comércio abandonada, através de intervenções artísticas temporárias que se revezam durante um ano. A descrição deste projecto associa a necessidade de ocupar espaços vazios com intervenções artísticas ao contexto de crise, causa da suspensão dos anteriores usos comerciais dessas lojas:

«A MONTRA é um projecto que surge na sequência da situação actual em que observamos uma crescente desocupação do espaço um pouco por cada bairro da nossa cidade. Por onde passamos verificamos o encerramento de mais uma loja, com papéis a taparem os vidros das montras. Vende-se ou aluga-se. O país?» (lemos no *website* do projecto)

A ocupação da montra de uma anterior loja com intervenções de vários artistas assume-se assim como uma forma de, através da arte, chamar a atenção para as consequências dos contextos de «crise»

¹³⁰ Podendo ser acedido o site do projecto através do *link* www.a-montra.com

económica no quotidiano das ruas da cidade de Lisboa, no aspecto particular que refere ao uso dos seus espaços comerciais.

Também a *street art* aparece como presença recorrente nas estruturas urbanas em decadência, votadas ao abandono ou de usos interrompidos – estruturas que são marcos de uma «história social suspensa» (Fortuna e Meneguello, 2013). Podemos dizer, segundo a leitura de Carlos Fortuna e Cristina Meneguello¹³¹, que estas estruturas em ruínas são consequência de «(...) uma nova lógica arquitectónica e mercantil que ameaça continuar a assolar a rua e os espaços públicos urbanos das cidades» (*op. cit.*, 255), um processo que designam de «urbicídio» e que, acrescentamos, é frequente serem objecto de intervenções de *street art*. É enquanto tentativa de construir discursos sobre o espaço público urbano e os seus usos que estas estruturas em abandono são aproveitadas por iniciativas de *street art*, transformando-se em telas para intervenções. Exemplo dessas iniciativas, como vimos, é o Projecto Crono, no que refere às intervenções nesse âmbito que foram elaboradas nas fachadas de edifícios abandonados de Lisboa, e que se pretenderam constituir como forma de sinalizar essas situações expectantes. Um outro exemplo é o das intervenções de *street art* no túnel de Alcântara pela APAURB, assumindo a intenção de melhorar um espaço urbano de uso comum através do trabalho voluntário e colectivo. Também a iniciativa «Passeios Literários da Graça», do ÉBANOCollective, constitui exemplo, na medida em que as intervenções de *street art* que incluiu, em fachadas degradadas, exprimiram o intuito da iniciativa de assinalar a singularidade cultural de um bairro lisboeta, oferecendo igualmente um comentário ao estado de degradação de uma parte significativa dos seus edifícios.

Por outro lado, também as iniciativas individuais dos artistas de *street art*, nas suas intervenções, podem encerrar em si um discurso ou um comentário sobre o estado de abandono ou degradação das estruturas urbanas. Tinta Crua (Figura 9.3), por exemplo, aplica os seus *posters* frequentemente nas montras de lojas vazias, como que exprimindo a vontade de as ver «preenchidas» com algo que lhes confira uma «vida» que nesse estado de suspensão parece faltar:

«Acho que [intervir em montras vazias e edifícios devolutos] também é uma chamada de atenção, além de tornar aqueles sítios... haja ali qualquer coisa que te faça parar, algo ali... qualquer coisa viva, entre aspas, é melhor do que passares e veres uma montra cheia de pó ou nada. Também é uma maneira de chamar a atenção para isso. Depois, também, se calhar, gosto como se enquadram as imagens nesse espaço.» (Tinta Crua, *street artist*, 2014)

Tinta Crua considera que as suas intervenções em montras de lojas vazias são uma forma de chamar a atenção para esse estado «expectante» das estruturas de uso suspenso.

¹³¹ Relativa à análise do processo de abandono de dois cine-teatros urbanos, em Portugal e no Brasil.



Figura 9.3 – *Poster* em montra de loja vazia, por Tinta Crua. Foto gentilmente cedida pelo artista.

Já Miguel Januário, no projecto \pm , escolhe recorrentemente espaços devolutos para as suas intervenções, por considerar que a sua intervenção e a escolha dessas localizações reforçam a mensagem subjacente ao seu ponto de vista enquanto artista:

«Eu escolho muito espaços que tenham a ver com o meu trabalho que tem muito a ver com o facto de procurar sítios degradados, para dar um certo reforço estético...» (Miguel Januário, *Artista plástico e street artist*, 2014)

Regressando ao contributo de Fortuna e Meneguello, consideram estes autores que travar o processo de desvitalização do edificado urbano passa por «tornar a democracia mais democrática» (Fortuna e Meneguello, 2013:255). Ora, se, como vimos anteriormente, à arte no espaço público pode ser imputado um potencial de fomentar a participação cidadã, podemos dizer que também a *street art* pode ter um papel activo nesta questão, não somente o de assinalar as situações de abandono de edificado, mas também o de sobre elas construir um discurso crítico.

No que diz respeito a intervenções no âmbito de edifícios devolutos, ou de usos incertos, já na Nova Iorque de 1980 se verifica uma primeira experiência, a partir de uma iniciativa organizada pelo colectivo Colab, de cerca de 50 artistas que se assumem também como activistas. Situando-se muito

perto da Times Square, este evento reuniu mais de 100 artistas, entre os quais Jenny Holzer, David Wojnarowicz e Jean-Michel Basquiat (Stahl, 2009: 140). A vontade de abordar o problema da habitação e da degradação dos edifícios motivou esta iniciativa. Foram feitas várias peças dentro do edifício, pintadas nas suas paredes, mas pouco duraram. A razão para terem durado pouco prende-se com o facto de não terem sido convidados praticantes de *graffiti* (Stahl, 2009). Os artistas inscreviam-se, outros simplesmente apareciam e pintavam. Nada os identificava. Escolhiam uma parede e lá intervinham. Este momento pretendia ser uma crítica não só ao planeamento urbano da época, que previa o desalojamento de muitos dos habitantes da zona, como à atitude do *mayor* relativamente ao *graffiti*, de que constituiria «actividade indesejada» e a combater. No entanto, da experiência resultou que a zona começou a ser mais atractiva para investimento imobiliário, num efeito perverso que remete para o papel dos artistas no processo de gentrificação:

« It is a commonplace that artists are the shock troops of gentrification and in the case of The Times Square Show, the mechanism was clearly visible to the artists involved: their rough, occasionally sexually explicit art with its veneer of cultural critique would be a viable substitute for the peep shows and live sex revues in the eyes of redevelopers. This acceptance was a source of conflict, as on the one hand the artists wanted to advance themselves professionally and economically, yet they also valued the gritty authenticity of Times Square as it then existed. Colab amended its role in service of powerful interests by also appealing and giving voice to populations who would be driven out as Times Square was remade for more affluent consumers.» (Thompson, 2010)

Um aspecto que obteve destaque com este projecto foi a questão da visibilidade da actividade artística de determinados segmentos: várias minorias participaram no projecto e metade da totalidade dos participantes eram mulheres; de uma forma que não era equiparável à sua fraca representatividade nos museus e galerias:

«Unlike virtually all museums or commercial galleries, about half the participants were women and more than one tenth were artists of color (Goldstein 31). Women and minorities were highly visible in the Times Square marketplace to a degree that they were not in the established art world institutions, so including their points of view was a sensible strategy for community outreach. Some women and black artists took the opportunity to engage in identity politics.» (Thompson, 2010)

Este projecto foi de tal forma influente que teve lugar em 2012 um novo projecto nele baseado, designado por «Times Square Show Revisited»¹³². Porém, a Times Square de 2012 é profundamente diferente da de 1980, pelo que os seus significados não serão de todo os mesmos.

Ainda no que diz respeito a intervenções em prédios devolutos, paradigmático foi também o projecto Tour Paris 13¹³³, que consistiu num edifício abandonado em Paris, junto à margem do Sena, onde 100 artistas de vários pontos do mundo puderam intervir nos seus 9 andares. Após as intervenções, o edifício esteve aberto aos visitantes durante um período de tempo, findo o qual foi demolido. Neste projecto participaram 11 portugueses, sob a curadoria de Lara Seixo Rodrigues.

¹³² Times Square Show Revisited, em exibição na Hunter College Art Galleries (The Bertha and Karl Leubsdorf Art Gallery/The Times Square Gallery, 695 Park Avenue, Upper East Side, Manhattan), em Dezembro de 2012.

¹³³ Um *teaser* está ainda disponível no seguinte *link*, bem como imagens das intervenções: <http://www.tourparis13.fr/#/fr/teaser>

Intervenções em edifícios devolutos em Lisboa

Em Lisboa, foi com o Projecto CRONO que a experiência de cruzar intervenções artísticas de criadores da *street art* com edifícios devolutos teve considerável repercussão, e cujos contornos abordámos no capítulo 5 deste trabalho, designado «Contextos de Produção».

Deste aspecto do projecto resultaram poderosas imagens mediáticas que são associadas à *street art* em Lisboa. Esse aspecto revelou-se ainda um elemento visual com importantes repercussões no que diz respeito ao accionar de reflexões e discursos sobre o problema do edificado devoluto em Lisboa.

Também as intervenções do EBANOCollective se debruçaram sobre estas questões do edificado devoluto e abandonado, nomeadamente através da intervenção Passeios Literários na Graça, a que nos referimos anteriormente e que se relacionava com a situação das «fachadas de abandono», muito visível no bairro em questão, e ainda através de intervenções que, sem o recurso à *street art* como linguagem expressiva específica, abordam as mesmas questões, nomeadamente «A Casa das Chaves», intervenção sobre a ruína de uma antiga fábrica e loja de chaves na zona do Martim Moniz, cujo exterior foi intervencionado com objectos encontrados no seu interior, sendo o seu propósito oferecer um

«manifesto para uma arte de rua que faça do espaço público não só o lugar da sua expressão, mas a origem da sua inspiração; não meramente o pano de fundo para uma obra projectada por outrem, mas o lugar onde a intervenção artística é concebida, em relação com as especificidades arquitectónicas, estéticas, históricas e sociais.»¹³⁴

Outra instalação deste colectivo é «Abandonada», que igualmente aborda a questão dos prédios abandonados, de uma forma histórica e culturalmente consciente, remetendo para o argumento de Dolores Hayden:

«A politically conscious approach to urban preservation must go beyond the techniques of traditional architecture preservation (making preserved structures into museums or attractive commercial real estate) to reach broader audiences. It must emphasize public processes and public memory.» (Hayden, in Miles, 2000:109)

Esse «ênfase em processos públicos e memória pública» de que Dolores Hayden nos fala aparece nesta iniciativa, no sentido em que pretendeu estimular discursos sobre as questões do abandono do edificado urbano, activando mecanismos de memória colectiva relacionados com as populações locais e os seus usos dos espaços.

Esta instalação consistiu no projectar de imagens dos interiores de um edifício devoluto no seu exterior, nas suas janelas entaipadas. Pretendeu assim revelar aspectos da história deste edifício, enquanto estrutura expectante do tecido urbano, mostrando o que geralmente fica oculto, os interiores degradados. Estabelece-se assim uma poderosa ferramenta visual artística para assinalar junto às

¹³⁴ Lemos no website <http://www.ebanocollective.org/>

populações e transeuntes uma situação de degradação, remetendo para a «vida» que em tempos lá existiu – e, assim, activando nas populações a *memória* desse lugar.

A diversidade destes projectos em que a arte se insere no espaço público – e, particularmente, a *street art* – é expressiva de como consegue produzir um discurso expressivo sobre o próprio espaço onde se insere, num mecanismo que, mais uma vez, a aproxima das linguagens da arte pública enquanto promotora de cidadania. Seguindo a leitura de Patricia Phillips (1998), a arte no espaço público, independentemente da sua forma ou duração, tem o potencial de criar «fóruns» de diálogo:

«But a public art that truly explores the rich symbiotic topography of civic, social, and cultural forces can take place anywhere – and for any length of time. It would not have to conform to such formal parameters, for it would not find its meaning through its situation in a forum, but it would create the forum for the poignant and potent dialogue between obligation and desire, between being of a community and solitude.» (Phillips, 1998:98)

O aspecto da efemeridade surge como elemento marcante nestes percursos, na medida em que, dada a relação inseparável entre *street art* e o espaço físico onde se encontra, suscita questões não só sobre o próprio ciclo de vida da intervenção, mas, principalmente, sobre o lugar da intervenção, como argumenta Wacklawek:

«The experience of urban painting as a transitory process is inextricably tied to the work's meaning as an element of a city's changing composition.» (Wacklawek, 2011:91)

A arte urbana crítica, na qual a *street art* se insere, através de iniciativas individuais ou em projectos colectivamente organizados como os que mencionámos, tem igualmente um papel de *construção do espaço público urbano* (Low, 2014), na medida em que a fluidez da sua condição de efemeridade contrasta com a fixidez que o velho paradigma monumental pretendia imputar ao espaço público. Diz-nos Mário Caeiro (2014) que esse carácter efémero é particularmente rico nas possibilidades a nível de criação e recepção para uma arte urbanamente situada:

«(...) o projecto de arte urbana crítica, desde que forma de atenção integrada e multidimensional a partes de cidade específicas, é um genuíno acontecer dessa cidade e dos seus cidadãos, resultando do *statement* (muitas vezes curatorial) em que o colectivo de artistas envolvidos vê o seu discurso otimizado no sentido de uma lógica mista de criação, debate e intervenção. Os temas tornam-se nesta altura motes, pretextos e ferramentas conceptuais para o desafio de situar na cidade a criação e a recepção artística. Tornam-se âmbitos, trazem para a agenda dos criadores, de forma mais ou menos programática, mais ou menos orquestrada e, sobretudo, mais ou menos consequente, questões de índole social ou política [nela] não expressas anteriormente nas carreiras de cada um. À escala de um bairro, de uma freguesia, de uma zona, o projecto urbano de arte efémera é por isso um modelo particularmente rico de consequências para os envolvidos.» (Caeiro, 2014:105)

Dos projectos de arte urbana em edifícios desactivados, devolutos e em «estruturas expectantes» que agora abordámos, do Times Square ao Tour Paris 13, do «Abandonada» e «Casa das Chaves», ao projecto CRONO e às variadas intervenções espontâneas de *street artists*, destaca-se um sentido crítico sobre os usos do espaço público urbano, constituindo estes uns exemplos de arte urbana crítica. A esta está subjacente um discurso crítico e expressivo sobre as situações de abandono de edificado, quer recriando directamente pela via artística a sua memória no espaço público no qual se insere –

procurando assim diálogo com a própria comunidade - quer assinalando estas estruturas, usando-as como «telas» para as intervenções, numa apropriação visual que nunca é isenta de uma tomada de posição. Iniciativas artísticas críticas de que estas são exemplo permitem estimular esse «acontecer da cidade e dos seus cidadãos», a que se referia Mário Caeiro (*op.cit.*).

9.3. *Da street art às suas imagens*

A «paisagem vernacular» (Hayden, in Zelinsky, s.a.:37) das cidades é também feita das imagens que dela são produzidas, no sentido em que corresponde ao olhar de quem produz essas imagens.

Na *street art*, criar imagens a partir das peças, fotografando-as e depois disseminando-as, reveste-se de significados tão relevantes como o acto da intervenção em si. Fotografar uma peça é também combater a sua previsível efemeridade, permitindo que o trabalho perdure para além da erosão. Ricardo Campos, referindo-se ao *graffiti* e às imagens que dele são produzidas, diz-nos:

«Desta forma, a vida de uma imagem deixa de estar dependente de uma temporalidade que, irrevogavelmente, traria a morte acelerada do objecto.» (Campos, 2010:265)

Segundo este autor, há uma disjunção entre a obra fabricada e a imagem que dela é captada. Isto no sentido em que, para uma prática de rua tão intimamente ligada ao lugar da intervenção – como é o caso do *graffiti*, mas, também, da *street art* –, sendo a sua localização, eventual erosão e inevitável efemeridade aspectos indissociáveis da sua definição, a recolha de imagens fotográficas das intervenções significa uma «ruptura» com essa sua condição ontológica (Campos, 2010:266).

Esta vontade de preservar as marcas efémeras da intervenção expressiva humana nas paredes das cidades não é um fenómeno recente, ainda que para outros contextos. Neste sentido é de mencionar o trabalho de recolha fotográfica de George Brassai, de *graffiti* em Paris, entre os anos 30 e os anos 60 – influenciando inclusive os Surrealistas e posteriormente a *Outsider Art* (Brassai, 2002). Este fotógrafo dedicou-se durante décadas à documentação fotográfica de uma Paris nocturna, entre o lúdico e o transgressor, secreta para tantos (Johnson, Rice e Williams, 2005:535), chamando o *graffiti*, celebrenemente, de «arte bastarda das ruas mal-afamadas»:

«The bastard art of the streets of ill repute that does not even arouse our curiosity, so ephemeral that it is easily obliterated by bad weather or a coat of paint, nevertheless offers a criterion of worth. Its authority is absolute, overturning all the laboriously established canons of aesthetics.» (Brassai, in Minitaure, 1933, cit. in Lewisohn, 2008:29)

Inclusivamente, Brassai imputava ao *graffiti* «autoridade absoluta», pela sua independência – e consequente desafio - face aos paradigmas estéticos vigentes no mundo da arte.

Brassai conotava o *graffiti* - a par com outras expressões artísticas como a arte primitiva, a arte infantil, e o que actualmente se convencionou chamar de ‘*outsider art*’, a arte dos pacientes

psiquiátricos (Lewisohn, 2008:29) - com uma honestidade que via como necessária ao mundo da arte sua contemporânea, no qual a beleza não seria tanto o objecto da criação como a sua recompensa (Brassaï, cit. in Stahl, 2009:55). O seu trabalho de recolha de imagens do *graffiti* das ruas de Paris nos anos 30 parte do pressuposto de que essa expressão artística tinha tanto interesse como as peças africanas e da Oceania que um olhar europeu colonizante pretendia exotizar nessa altura. A influência da recolha de Brassaï estendeu-se depois aos trabalhos de artistas como Dalí, Picasso, Jean Dubuffet, Matisse, entre outros, num movimento de influência das expressões pictóricas das paredes das ruas para as paredes das galerias de arte, que não é, de todo, fenómeno exclusivo dos dias de hoje. No plano da produção fotográfica, é de referir o trabalho de recolha fotográfica da norte-americana Martha Cooper que, com Henry Chalfant, documentou sobretudo o trabalho em carruagens de metropolitano na Nova Iorque dos anos 70, como abordámos nos primeiros capítulos deste trabalho. O resultado desta recolha pode ser em parte observado no livro *Subway Art* (Cooper e Chalfant, 2009), sendo que as incursões fotográficas foram facilitadas pelo contacto directo com os *writers* e pela sua vontade de terem um registo fotográfico de qualidade das suas intervenções.

Assim, os próprios *writers* colaboravam com a fotógrafa, que, vendo no trabalho desta uma forma de terem a sua obra documentada profissionalmente, lhe diziam quando havia peças novas para serem fotografadas (Lewisohn, 2008:37). Deste modo poderiam ter imagens para partilharem entre si e mostrarem as suas intervenções, «combatendo» com a fotografia a sua previsível efemeridade. Nas palavras de Martha Cooper:

«The kids had always tried to take photos of their trains, but they did not have professional camera equipment. (...) But the pictures were what they showed to their friends. The pictures were the evidence. I was able to tap into the fact that they wanted pictures and because my pictures were better, they wanted me to take them.» (Martha Cooper, in Lewisohn, 2008:37)

Foi então, juntamente com o fotógrafo Chalfant, que Martha Cooper lançou um livro em 1984 que foi uma peça fundamental no disseminar das práticas de *graffiti* pelo mundo: *Subway Art*. Este livro documenta o trabalho dos *writers* nova-iorquinos entre os anos 70 e o início dos anos 80 nas carruagens de metro, e permitiu assim que outros se inspirassem nesta forma de «espalhar o nome», pela simples razão de que podiam agora estudar as fotografias e perceber como os desenhos eram feitos:

«That's why *Subway Art* struck this immediate chord with kids all over the world, because they were able to study what these pieces looked like. So you can't underestimate the importance of photography in the [*graffiti*] movement.» (Martha Cooper, in Lewisohn, 2008:37)

De igual modo, este livro contribuiu para que o *graffiti* perdesse um pouco a «má reputação» que tinha, passando de um ponto em que era somente conotado com vandalismo, para outro, em que era já tido como uma forma de arte (Cooper e Chalfant, 2009:7).

Juntamente com *Subway Art*, é de notar que também nos filmes de *graffiti* há um contributo considerável para a documentação destas práticas. O próprio Henry Chalfant, juntamente com Tony

Silver, desenvolveu o filme *Style Wars*, documentário de 1983 que mostra o trabalho, motivações e dia-a-dia dos *writers* de Nova Iorque desse período – com ampla divulgação como referimos no início deste trabalho.

Tanto a edição deste livro como do filme permitiram não só, como referido, que as práticas de *graffiti* se disseminassem pelo mundo, como ainda que os próprios *writers* ganhassem algum reconhecimento pelo seu trabalho. Também relativamente à *street art*, como veremos de seguida, o papel da recolha e difusão de imagens é fundamental.

As imagens da street art

Hoje em dia, a difusão de imagens das peças de *street art* é tremenda, recebendo uma imensa projecção através da internet, bem como de revistas impressas – como a *VNA – Very Nearly Almost* ou *SAM – Street And More*, entre outras. As fotografias de *street art* são, aliás, na sua difusão, a base do crescimento deste fenómeno. Os artistas de *street art* estão a par destas potencialidades, pelo que documentar fotograficamente as suas peças – juntamente com outros recursos tecnológicos - é um aspecto muitas vezes *essencial* do seu trabalho, assumindo o papel de *tecnologias de memória*, *tecnologias de comunicação* e *tecnologias de narração e representação* (Campos, 2010:270).

Relativamente à experiência de trabalho de campo sobre a questão da fotografia, foi sem dúvida um aspecto essencial para a recolha de dados, na sua componente visual. Uma pequena parte das imagens recolhidas é visível ao longo deste trabalho, sendo essa recolha um instrumento valioso para a compreensão das linguagens e formas de expressão que às intervenções de *street art* estão subjacentes, bem como a forma como as peças se integram no tecido urbano que as acolhe.

Por outro lado, a forma como os artistas se pronunciaram sobre o lugar da fotografia no seu trabalho no decorrer das entrevistas é também um aspecto a destacar e a analisar. A partir do discurso dos entrevistados, a fotografia surge como forma de *preservar* o seu trabalho; como *parte integrante* da prática de *street art*; como *actividade paralela* à prática de *street art*; ou como *reação* ao seu trabalho.

Assim, em primeiro lugar, a fotografia surge como forma de «preservar» a intervenção de *street art*, num registo de imagem que ultrapassa a sua previsível efemeridade. Abordámos esta questão no início deste capítulo, com os casos de Mariana Dias Coutinho e de Vanessa Teodoro, que fotografam as suas peças para ficarem com um registo visual dessas intervenções.

Em segundo lugar, a fotografia surge para alguns entrevistados como aspecto integrante da prática de *street art* – e, inclusive, na transmissão de conhecimentos sobre ela. Mariana Dias Coutinho, no início do processo de intervenção numa superfície exterior, tira fotografias à superfície a intervir, para a estudar e assim orientar o início da sua intervenção:

«Chego, começo a olhar para as manchas... Quanto muito tiro uma fotografia sem grande preocupação... só para perceber por onde começar, qual a coisa que me chama mais a atenção. E depois começo... Não gosto de interromper o processo.» (Mariana Dias Coutinho, Artista plástica e *street artist*, 2014)

Por outro lado, esta artista também usa a fotografia como forma de registar imagens de superfícies que constituam potenciais «candidatas» a intervenções suas:

«Há aí uma data de manchas que eu demorava 5 minutos se tivesse um carvão ou qualquer coisa e intervencionava aquilo tudo. Tiro fotografias e depois vou para casa...» (Mariana Dias Coutinho, Artista plástica e *street artist*, 2014)

Este registo fotográfico de superfícies nas quais a artista gostaria de intervir muitas vezes acaba por ser uma expressão de um desejo que provavelmente ficará adiado, já que a possibilidade de uma intervenção espontânea – e, portanto, ilegal – é por si afastada.

Já Miguel Januário considera o recurso a fotografias do seu trabalho de *street art* como uma parte integrante do seu trabalho, no sentido em que não só lhe permite uma maior abrangência expositiva em contextos de interior, como, através da disseminação de imagens do seu trabalho na internet, permite uma maior visibilidade. Também Vanessa Teodoro referiu este aspecto.

Por outro lado, para além dos artistas, também Lara Seixo Rodrigues, programadora de eventos de *street art*, recorre à fotografia como parte integrante dessa actividade. Particularmente, no âmbito do *workshop* Lata 65, no qual usa fotos de *street art* como forma de mostrar aos idosos exemplos visuais desta prática e do *graffiti*, distinguindo-os de práticas conotadas com vandalismo, como o *tag*:

«[No *workshop* Lata 65] eu faço uma contextualização histórica, nada de muito extenso, mostro imensos projectos, imensos livros, imensas fotografias de coisas que são feitas. Usamos muito a base do festival também para mostrar isso. Para já para desmistificar logo à partida o que é arte urbana, que não é» (Lara Seixo Rodrigues, Arquitecta; Programadora e curadora de eventos e *workshops* de arte urbana, 2014)

Aqui, as imagens de *street art* adquirem contornos de materiais didácticos, facilitando a introdução do tema a um público que quase sempre não está familiarizado com a diversidade de formas de expressão que a *street art* pode assumir.

Numa terceira vertente do papel da fotografia para os entrevistados, esta surge como actividade paralela à sua actividade no âmbito da *street art*. Para *L, a fotografia é um hobby que mantém há muito, precedendo a sua prática de *stencil* no espaço público. As suas fotografias debruçam-se sobre temáticas muito variadas. A sua actividade fotográfica por vezes inclui mesmo o tema da *street art*, fotografando não só o seu trabalho como o de outros artistas, bem como o próprio momento da intervenção. Relatou-nos uma destas situações, na qual foi confrontada com a aversão do *street artist* a ser fotografado:

«Eu fotografei quando pintaram os prédios devolutos na Fontes Pereira de Melo [no âmbito do projecto CRONO] – ia apanhando com uma lata, com um balde de tinta... porque pus-me cá em baixo a tirar fotografias e o tipo não gosta nada de ser fotografado e ia-me atirando com tinta. E eu disse ‘ok, ok,ok, eu não tiro fotografias’.» (*L, Médica reformada e *street artist*, 2014)

*L também partilha as suas fotos na internet, por vezes com os próprios artistas que elaboraram as intervenções que registou. Foi para si um momento de orgulho quando mostrou as suas fotos a um desses artistas, SAM3, que se tornou seu amigo na plataforma de partilha virtual, o *flickr*:

«Sabes uma sereia que havia no Cais do Ginjal? Numa porta? Que já não existe [...], isso era do Sam3. [...] E tinha um barquinho num daqueles molhes, [...] também do Sam3. E eu passava lá... fartei-me de fotografar a sereia e o barquinho. Depois pesquisei, pesquisei e encontrei as coisas do tipo na internet. Que na internet agora encontram-se as coisas mais depressa. [...] E fui lá comentar as coisas dele. E mostrei-lhe as minhas fotografias. Resumindo e concluindo: ficou logo meu amigo no *flickr*, e eu fiquei toda inchada. Eu, endocrinologista do Hospital Egas Moniz, toda inchada por causa de este *street artist* ter gostado das minhas fotografias.» (*L, Médica reformada e *street artist*, 2014)

Neste aspecto, a fotografia é também objecto de partilha, sendo elemento que facilita a construção de sociabilidades entre, neste caso, a fotógrafa e o *street artist*.

Para outro artista, José Carvalho, a fotografia constitui em si uma actividade artística, paralela à *street art*. Já fez diversos trabalhos de fotografia e inclusive de projecção, como nos contou:

«Eu também fiz um pouco de trabalho de fotografia [...], já fiz um trabalho de fotografia que era fotografar a sombra que os candeeiros fazem nas árvores, à noite, e andei a fotografar isso porque vi isso como uma espécie de *graffiti* também que a própria luz incidia nos prédios, e depois acabei também por andar a projectar pela cidade, a fazer projecções com desenhos meus e fotografar isso... que acaba por ser também uma ideia mais conceptual da arte de rua, a forma como o dia-a-dia intervém na cidade e a gente vai vendo.» (José Carvalho, Artista plástico e *street artist*, 2013)

É interessante que, mesmo tratando-se de práticas distintas para este artista, haja, no sentido que lhes confere, alguma complementaridade: encontrou um paralelo entre as fotografias que tirou das sombras e a prática do *graffiti* e *street art*, sendo ambas formas efémeras de intervenção no espaço público – a sombra e o *spray*.

Já para Lara Seixo Rodrigues a fotografia aparece como forma inicial de manifestar o seu interesse por estas práticas artísticas de rua – que depois se desenvolveu na programação de diversas iniciativas de *street art*. Relata-nos essa experiência da seguinte forma:

«E nós íamos [...] de férias para Espanha e nessas alturas, em que já tínhamos este gosto pelo *graffiti* e essas coisas... em Espanha já existia e então nós fazíamos as linhas do comboio e quando víamos um

muro ‘graffitado’ pedíamos ao meu pai para parar para fotografarmos.» (Lara Seixo Rodrigues, Arquitecta; Programadora e curadora de eventos e *workshops* de arte urbana, 2014)

Foi no contexto de férias familiares que Lara Seixo Rodrigues aproveitava para, juntamente com o irmão, fotografar as peças que via e lhe despertavam o interesse.

Quanto à quarta vertente do papel da fotografia para os nossos entrevistados, esta surge como elemento na observação de reacções por parte das pessoas que com as peças se cruzam. Tinta Crua refere agradecer-lhe ver turistas e transeuntes a fotografarem os *posters* que coloca nas ruas da cidade, aferindo daí uma reacção positiva deste público circunstancial:

«Eu, como te disse, trabalhava na Baixa. Felizmente muitas das vezes [quando] passava, estavam pessoas, turistas, a tirar fotografias lá ao lado ou mandavam-me fotografias que eles tinham tirado. Era engraçado.» (Tinta Crua, *street artist*, 2014)

Há ainda aqui uma situação de partilha, sendo assim a fotografia um elemento que intermedeia relações de sociabilidade entre o *street artist* e os transeuntes.

Por outro lado, também José Carvalho aprecia observar que transeuntes fotografam as suas peças:

«Acaba por me dar muito mais prazer isto, que já me aconteceu, que é fazer trabalhos na rua e passar por lá todos os dias e às vezes ver pessoas a fotografar o meu trabalho, e às vezes tenho um bocado aquela sensação ‘Tu não sabes que fui eu que fiz esse trabalho! E estou mesmo aqui a passar à tua frente!’» (José Carvalho, Artista plástico e *street artist*, 2013)

Inclusive, agrada-lhe observar enquanto anónimo, não revelando aos transeuntes-fotógrafos a sua identidade de criador das peças.

Durante as entrevistas foram ainda destacados dois aspectos - por um lado, temos o papel que a fotografia pode ter enquanto forma de promoção da cidade, referido por José Carvalho:

«Se [a cidade] der espaço aos artistas sabe que vai ter bons trabalhos, que eles tiveram tempo para estar ali na rua, tiveram quatro ou cinco dias para estar ali a pintar e que vai ser visto por muita gente e vão tirar fotografias e que são fotografias da cidade de Lisboa que vão andar a correr o mundo, começam a fazer publicidade à própria cidade.» (José Carvalho, Artista plástico e *street artist*, 2013)

O artista destaca o papel positivo que a disseminação de imagens da *street art* de uma cidade pode ter na sua promoção enquanto destino turístico; Por outro lado, foi também mencionada, relativamente à fotografia, a questão da sua autoria em relação à das peças de *street art*. *L, que pratica *street art* e também encontra na fotografia um *hobby*, refere que considera que as formas como assume a autoria da sua produção em ambos os contextos são distintas:

«Eu acho que se deve reconhecer a autoria – e eu sou muito ciosa por exemplo das minhas fotografias e da autoria das minhas fotografias - em relação a isto é diferente, isto é *stencil*. Mesmo assim se apareceu num sítio e eu puder dizer que fui eu que fiz, vou.» (*L, Médica reformada e *street artist*, 2014)

Se, em relação às suas fotografias, tem o cuidado de que lhe seja atribuída a autoria, quando são partilhadas na internet, já em relação aos seus *stencils* a eventual falha da referência a «*L» como autora não a incomoda.

Para além da relação dos artistas de *street art* com a fotografia, também diversos fotógrafos não relacionados com a prática – amadores e profissionais – se dedicam a fotografar peças de *street art*, pelo que a consequência natural desta profusão de imagens é a sua disseminação pela internet. Stahl refere-se à relação estreita entre *street art* e cultura visual do seguinte modo:

«(...) The new media have come to a sort of arrangement with the culture of *street art*. (...) Visual documentary has become an integral part of the action because it will most likely be all that remains of the work after a relatively short time.» (Stahl, 2009:221)

A forma como a *street art*, a sua fotografia e a internet aparecem assim em estreita relação, na documentação de peças cuja efemeridade é traço marcante. Relativamente ao papel da internet, esse será explorado na secção seguinte.

9.4. Ruas virtuais

A reflexão sobre o papel da produção de imagens de *street art* coloca questões, nomeadamente se à *street art* que é feita para se expor ao olhar do transeunte não corresponderá uma outra, feita pensando no olhar do fotógrafo e na difusão de imagens pela internet.

O efeito de surpresa que a *street art* pode suscitar ao transeunte é uma das suas características mais marcantes (veja-se a Figura 9.4, exemplo de uma intervenção «inesperada»). A apropriação das estruturas físicas do espaço público para transmitir uma ideia ou imagem de alto impacto visual é indutora de participação e transformação por parte dos cidadãos, como vimos. Este elemento «surpresa» das intervenções artísticas no espaço urbano foi abordado por Mário Caeiro:

«(...) a arte pode também aparecer sob o signo do anonimato ou do ilícito, quando os artistas se apropriam ‘de surpresa’ dos elementos urbanos mais díspares(...). É o caso de algum grafito e alguma *street art*, que nos convocam para uma participação de curta duração mas particularmente intensa, transformando a paisagem da cidade num palco concreto para a performatividade visual. Neste tipo de obras, quase sempre tácticas na apropriação dos lugares, a utopia da interacção criativa é (...) uma forma de resistir à(s) imagens da) ideologia neoliberal que nos coloniza o corpo, o espírito e as relações sociais, transformando-nos em meros consumidores – e não produtores – do espaço.» (Caeiro, 2014:294).

O autor associa este tipo de intervenções a uma certa «performatividade visual», no espaço da cidade. Segundo a leitura de Mário Caeiro, pode ser encontrada em alguma *street art* uma forma de resistência a uma «ideologia neoliberal» que transforma os cidadãos em «consumidores», ao invés de

«produtores» do espaço. Este efeito é patente não só em intervenções em estruturas abandonadas e expectantes – elas próprias resultado de uma conjugação dos poderes que determinam a configuração do espaço na cidade –, como vimos em ponto anterior deste capítulo, mas também noutra tipo de estruturas urbanas, como forma de reivindicação de um espaço visual na cidade, profundamente ocupado por cartazes e *outdoors* publicitários – aspecto presente nas entrevistas aos *street artists* Smile e Tinta Crua, recorde-se. Podemos ainda ligar esta ideia de que a arte pode potenciar a condição dos cidadãos enquanto de *produtores do espaço* (Caeiro, 2014), ao conceito de Alain Bourdin de *produção de cidade* (Bourdin, 2005), na medida em que há na arte no espaço público o potencial de elaboração de contextos da acção social.

A par dos efeitos que resultam do encontro entre o transeunte e a *street art* nas ruas da cidade, há também que mencionar os efeitos que decorrem da profusão de imagens de *street art* na internet, nas «ruas virtuais» que um percurso por sites suscita. Estes *websites* incluem páginas pessoais de artistas, blogues, revistas online, entre outros, nomeadamente aqueles que se dedicam a concentrar e disseminar imagens de *street art* a nível global, como o Wooster Collective¹³⁵, ou o Unurth¹³⁶, entre outros. Outro tipo de sites assumem uma forma de organização mais ligada às diferentes cidades, propondo «visitas virtuais» à *street art* que exibem. Um exemplo é o Google Street Art Project, no qual é possível fazer uma visita virtual a alguma da *street art* da cidade de Lisboa¹³⁷.



Figura 9.4 – Intervenção em tronco de árvore cortado, por Pantónio. Foto de Ágata Sequeira.

¹³⁵ <http://www.woostercollective.com>

¹³⁶ <http://www.unurth.com/>

¹³⁷ <https://streetart.withgoogle.com/en/#home>

Autores como Johannes Stahl afirmam que a presença de *street art* na internet é quase equivalente à sua presença no mundo real, sendo que, nesse sentido, o aspecto da vontade de documentação de uma peça efémera - papel a que Ricardo Campos denominou de *memórias digitalizadas* – Campos, 2010:271 - é apenas uma das facetas de uma profusão de imagens que é também em grande parte resultante do *networking* entre os artistas, bem como demais interessados na *street art* (Stahl, 2009:223).

A possibilidade de artistas, que de outra forma seriam desconhecidos, mostrarem o seu trabalho pelo mundo todo, através do ecrã de computador e por imagens de alta qualidade, é um aspecto que é igualmente salientado por este autor:

«Whilst the imperial register Kyselak¹³⁸ had to physically travel to put his name to as many different places as possible, today virtually unknown people can spread their message all over the internet. At the same time, this form of publication, whilst its individual successes are measurable by the number of hits, allows the originator to stay relatively anonymous if he wishes.» (Stahl, 2009:225).

Porém, a disseminação de imagens de *street art* pela internet corre o risco de as descontextualizar, não sendo evidentemente experiências equivalentes. Pode haver, porém, um esforço de contextualização espacial na medida em que essas imagens se integram em roteiros virtuais, pela *street art* de uma cidade, por exemplo, como é o caso do Google Street Art Project. Estes esforços de contextualização espacial de imagens de *street art* pode constituir uma aproximação ao conceito de *circuito*, como José Cantor Magnani o definiu, aplicando-o no âmbito de uma análise a grupos juvenis (Magnani, 2010). Este conceito designa, nas suas palavras:

«[o] uso do espaço e dos equipamentos urbanos – possibilitando, por conseguinte, o exercício da sociabilidade por meio de encontros, comunicação, manejo de códigos -, porém de forma mais independente em relação ao espaço, sem se ater à contiguidade (...). Mas ele tem, igualmente, existência objectiva e observável: pode ser identificado, descrito e localizado.» (Magnani, 2010:18)

Da leitura de Magnani, e na medida em que há algo que identifica a localização das peças, testemunhos visuais de uso de espaço, podemos dizer que uma colecção de imagens de *street art* pode constituir um *circuito virtual*.

Porém, a visualização virtual de imagens de *street art* permanece distinta da experiência de encontrar *street art* na rua (Figura 9.5), sendo que na primeira desaparece o efeito de surpresa, «diluindo» a experiência.

Sobre este aspecto diz-nos Anna Wacklawek o seguinte:

«by mediating a personal engagement with the work, the internet dilutes the viewing experience. The true gift of *graffiti* and *street art* as an element of surprise, encountered accidentally, vanishes.» (Wacklawek, 2010:179)

¹³⁸ Que, como vimos no primeiro capítulo, no séc. XVIII espalhou o seu nome em vários pontos na região do Danúbio, como forma de assinalar a sua presença nesses lugares.

Numa imagem fotográfica de *street art*, a localização da peça tende a aparecer como *factor accidental*, podendo ou não ser esse local identificado.



Figura 9.5 – Intervenção em caixa de electricidade, por C215. Foto de Ágata Sequeira.

O enfoque destas imagens, em boa parte das vezes tiradas pelos próprios artistas, é a qualidade do trabalho em si, e não o seu contexto. Ainda que o confronto com uma imagem seja sempre uma experiência mediatizada, tal como também o é a observação de *street art* na rua – porém, por outros elementos -, uma imagem de *street art* nunca permite o mesmo impacto do que o encontro com a peça no mesmo espaço físico:

«(...) the record of the work exists, but in a sort of void where site and time are obsolete. This dislocation prevents a complete reading of the piece, since unless we actually experience the work live, we do not have access to its impact in or experience of a particular urban context.» (Wacklawek, 2010:178)

Por outro lado, esta observação suscita interrogações relativamente à possibilidade de haver *street art* que é feita especificamente para ser «vista» através de um ecrã, na internet, em imagem estática ou filme, ao invés do encontro com a peça no espaço público físico, dada a atenção mediática global ao fenómeno da *street art*, e consequente disponibilização de meios a alguns artistas. E nesse caso, em que medida fará sentido a partícula «street» quando a «rua» é virtual e a localização física da peça é

desconhecida, pouco divulgada ou de difícil acesso, e, portanto, muitas vezes «escondida» e não referenciada. Paralelamente, as imagens de *street art* na internet podem aparecer desenraizadas dos seus contextos físicos específicos, propondo «imagens de cidade» num sentido geral de um imaginário urbano contemporâneo, não específico de cada cidade em particular.

Veremos de seguida de que forma as potencialidades da internet na produção de *street art* se manifestam no discurso dos artistas entrevistados.

Street artists e internet

As potencialidades da internet não passam também despercebidas entre os artistas que foram entrevistados ao longo desta pesquisa, referindo-se a ela enquanto ferramenta de trabalho de diversas formas.

Vanessa Teodoro está consciente das potencialidades que a internet permite em relação a ampliar a visibilidade do seu trabalho e a uma maior internacionalização das carreiras dos artistas de *street art*, aliada à facilidade cada vez maior em viajar economicamente:

«Acho que cada vez mais a ideia é de pintar lá fora. É o cartão-de-visita na rua, noutra país. Mais pessoas fotografam, mais se cria uma arte melhor à volta disso. Então, em Londres é uma estupidez: pintas uma coisa em Londres, passadas umas horas está viral. É mesmo qualquer coisa.» (Vanessa Teodoro, Designer e *street artist*, 2013)

Para a artista, a difusão de imagens do trabalho dos *street artists* pela internet é um modo de os artistas se apresentarem enquanto tais, mostrando as suas peças e obtendo, assim, reconhecimento. Esta difusão adquire, assim, um carácter global, logrando a exposição do trabalho dos artistas, em consequência, considerável visibilidade. Também Bruno Santinho se pronuncia sobre este aspecto:

«Com a velocidade de comunicação que a internet proporciona, é normal que os artistas “urbanos” obtenham um grau de conhecimento e divulgação nunca antes vistos e com as inúmeras manifestações artísticas que se organizam pelo mundo (viajar é igualmente cada vez mais fácil) é inevitável que se abram cada vez mais portas para esta arte.» (Bruno Santinho, Artista plástico e *street artist*, 2013)

Este *street artist* acrescenta o aspecto de a internet permitir também, da parte dos artistas, não só obterem mais visibilidade para o seu trabalho, mas um maior grau de conhecimento em relação ao trabalho dos outros artistas, o que, aliado ao facto de considerar estarem as deslocações ao estrangeiro mais facilitadas, permite uma maior interacção, também pela presença em diferentes eventos de *street art*. Esta interacção e partilha intensa entre os vários artistas de *street art* e o conhecimento mútuo dos seus trabalhos através da sua exposição virtual é característica marcante deste mundo da arte.

Luísa Cortesão, igualmente, salienta o aspecto de partilha entre criadores de *street art* que a internet permite, através das fotografias que dela são feitas, bem como a facilidade em encontrar informações sobre o trabalho dos diferentes artistas:

«Depois pesquisei, pesquisei e encontrei as coisas do tipo [Sam3] na internet. Que na internet agora encontram-se as coisas mais depressa. Mas já se iam encontrando. E fui lá comentar as coisas dele. E mostrei-lhe as minhas fotografias.» (*L, Médica reformada e *street artist*, 2014)

Esta entrevistada refere o recurso à internet não só para conhecer melhor e identificar o trabalho dos artistas de *street art*, mas também por possibilitar a interacção entre artistas, e entre estes e os interessados no tema.

José Carvalho acrescenta que a disseminação de imagens de *street art* na internet permite aos artistas obterem reacções «mais honestas», no sentido em que permite uma informalidade de expressão de opiniões e reacções que não se verifica muitas vezes noutros contextos expositivos:

«(...) eu acho que são reacções mais honestas, e vais ver na internet e vais vendo as fotografias um bocado sem dares conta, sem controlares. E isso faz um bocado a minha identificação que é tipo... é no fundo haver muitas pessoas que conhecem o meu trabalho mas não me conhecem a mim como pessoa e eu acho que é isso que é importante, que as pessoas me julguem pelo meu trabalho e não pela pessoa que eu sou.» (José Carvalho, Artista plástico e *street artist*, 2013)

Curiosamente, observamos que José Carvalho repete a ideia de «reacções honestas», que havia convocado em relação à forma como o momento de intervenção na prática de *street art* pode suscitar reacções ao seu trabalho, por parte dos transeuntes. Neste contexto, a ideia de «reacções honestas» aparece de novo no seu discurso, associando-a aos comentários que as redes sociais e outros sites de partilha de imagens de *street art* permitem, e nos quais é frequente encontrar uma apreciação ao seu trabalho, por desconhecidos.

Miguel Januário, no seu projecto ±, considera que a internet tem um papel fundamental na questão da visibilidade, assumindo que, muitas vezes, coloca peças em determinados sítios, independentemente de serem fisicamente acessíveis e visíveis para os transeuntes – porque sabe que serão visíveis a um conjunto maior de pessoas através das fotografias ou filmes que aparecerão na internet mostrando essas intervenções:

«E a visibilidade também é importante. Mas por vezes não. Porque há uma coisa que mudou muito na *street art* nos últimos anos, que é a internet. Portanto tu antigamente tinhas que fazer 500 *stencils* para teres alguma notoriedade naquilo que fazias e hoje em dia basta-te fazer um, tirar uma fotografia e pô-la na internet. Portanto eu também brinco um bocadinho com isso. Eu jogo com isso a meu favor. Às vezes vou para fábricas devolutas e ninguém vai ver aquilo, 10 pessoas vão ver aquilo na vida. Mas o facto de [haver] aquela fotografia – porque é disso também que a arte vive – chega a milhares de pessoas. Mas isso é mesmo assim, porque, sei lá, ainda aqui há uns anos fui a uma residência em Lagos e, de vez em quando,

alguém diz ‘Passei em Lagos e vi aquela cena que tu fizeste lá’. Mas a verdade é que eu fiz lá meses de intervenções que foram fotografadas, foram postas na net e toda a gente no país e fora do país já estava a ver aquilo instantaneamente; portanto é também jogar um bocadinho com isso. Na verdade se for à espera que as pessoas vão a Lagos para ver aquilo, meia dúzia de pessoas é que vão ver. Mas desta forma chega a milhares de pessoas. E eu aproveito-me disso também.» (Miguel Januário, Artista plástico e *street artist*, 2014)

É evidente no discurso de Miguel Januário a forma como concebe a partilha de imagens do seu trabalho pela internet como parte integrante da sua prática de *street art*, que lhe confere maior visibilidade, substituindo-se mesmo, muitas vezes necessariamente, à experiência de confronto do público com as suas peças, já que estas muitas vezes são elaboradas em lugares onde é pouco frequente a passagem ocasional de pessoas.

À forma como a *street art* é uma prática mediatizada, com imagens de intervenções a marcar forte presença na internet, pode ser associada a constituição de novos públicos (e novas práticas), de pessoas interessadas em seguir o trabalho dos artistas de *street art* – seja virtualmente, seja no espaço físico das cidades. Dizia Dolores Hayden que «along with new media come new definitions of public.» (Hayden, 1997:67), ao que podemos acrescentar que com novos públicos se podem igualmente constituir novos mercados. Este é o aspecto que exploraremos no capítulo seguinte, o do mercado da *street art*.

Conclusão: street art efémera e virtual

Neste capítulo abordámos a condição de inevitável efemeridade da *street art*, que, por se encontrar no espaço público, está sujeita à acção dos elementos e à intervenção humana, sendo inevitável a sua degradação. Se a rua é o *habitat* da *street art*, é também o que lhe confere o seu carácter transitório.

Vimos ainda como a forma como os artistas lidam com esta efemeridade se pode situar entre uma vontade de preservar as suas peças, encontrando formas de as tentar proteger ou conformando-se, com pena, à sua erosão, e um certo desprendimento, considerando cada peça de *street art* que elaboram como uma «dádiva à rua».

De seguida debruçámo-nos sobre a forma como a configuração do espaço público pode expor as relações de poder que por ele perpassam - particularmente, no que diz respeito ao desuso de estruturas físicas urbanas, da «condição expectante» de edifícios e estruturas. Estas, por um lado, encerram em si o potencial de poder formatar novas formas de viver a cidade, pela apropriação destas estruturas, quer sendo ocupadas, quer sendo objecto de intervenções; e por outro lado, na sua reconversão, podem-se inserir em processos de gentrificação, pela «estetização» (Zukin, 2010), dos edifícios reconvertidos.

Paralelamente, em relação aos espaços públicos urbanos, que são, portanto, de acesso livre a todos os cidadãos, aparecem como forma de reivindicar e de desafiar os poderes que governam as cidades, no que Jeffrey Hou designou por «espaço público insurgente» (Hou, 2010).

De igual modo, também as estruturas expectantes expõem as relações de poder que marcam as cidades – e as intervenções artísticas que nelas são elaboradas podem contribuir para assinalar estas situações e para activar processos de cidadania em relação ao espaço público, na medida em que propõem discursos críticos sobre estas situações. Ilustrámos esta questão com diversos exemplos de intervenções, nomeadamente projectos artísticos em montras desactivadas («A Montra»), intervenções de *street art* neste tipo de estruturas e em edifícios desactivados, o Times Square Show em Nova Iorque, o Tour Paris 13 na capital francesa, e, em Lisboa, o projecto CRONO e duas iniciativas do EBANOcollective, a «Abandonada» e a «Casa das Chaves». Estes são exemplos de arte urbana – e também *street art* – crítica, que, nos discursos expressivos que elabora sobre o tecido das cidades, é também uma forma de construir espaço público urbano – remetendo para a leitura de Setha Low (2014).

Na terceira secção deste capítulo demos conta da questão das imagens de *street art*, e de como o acto de tirar fotografias se reveste de múltiplos significados na prática de *street art*. Depois de relembrarmos vários momentos em que a recolha fotográfica foi um elemento documental essencial – nomeadamente com Brassã e a dupla Martha Cooper e Henry Chalfant -, expôs-se como esse processo de recolha fotográfica foi incontornável no âmbito da presente pesquisa sociológica.

Finalmente, na última parte deste capítulo vimos como a disseminação de imagens fotográficas de *street art* através da internet dá azo a uma situação de experiências divergentes: por um lado, ver *street*

art através da internet e, por outro, o depararmo-nos com as peças ao vivo, onde aparecem como elemento surpresa do tecido urbano.

Se, na apresentação de imagens de *street art*, pode haver uma tentativa da sua contextualização, nomeadamente através da criação de «circuitos» (Magnani, 2010) virtuais, o risco de falha desta contextualização não está arredado.

Quanto à relação dos *street artists* com o potencial da internet no seu trabalho, afirmam permitir-lhes a divulgação de imagens das suas peças, obter uma maior visibilidade e reconhecimento. Este aspecto, juntamente com a maior facilidade em viajarem, aumenta – consideram - as possibilidades de intervirem em contextos de produção de *street art* internacionais, como eventos ou festivais. Acrescentam ainda que uma das mais-valias da internet para o seu trabalho é a partilha que permite entre artistas e entre estes e os seus públicos, bem como a obtenção de reacções honestas ao seu trabalho. Há artistas que assumem que a *street art* que fazem é feita de propósito para ser exposta virtualmente, compreendendo essa vertente como essencial – e instrumental – na sua prática de *street art*.

A divulgação de imagens de *street art* pela internet surge assim como aspecto central na construção de um percurso artístico neste mundo da arte em particular – aspecto que analisaremos de seguida.

10. *Street art*, mercado e mundos da arte

«All identities, after all - including the identities of ideas - are made of differences and continuities.»

(Bauman, 1999:viii)

Um aspecto que esta pesquisa permitiu revelar foi o dos diferentes posicionamentos dos artistas de *street art* em relação à forma como enquadram a sua actividade, no sentido em que pode ou não haver uma vontade de inserção no mercado da arte, e de consequente maior disseminação propriamente artística do trabalho plástico que fazem. Este aspecto é indissociável da forma como os praticantes concebem e, sublinhe-se, constroem a sua própria identidade ao nível da sua produção expressiva e artística.

A possibilidade de uma ligação da *street art* às galerias e ao mercado da arte não é algo particularmente surpreendente, já que fenómeno semelhante se deu na Nova Iorque dos anos 70 e 80, em que os *writers*, celebrizados em grande parte a partir do interesse mediático que as suas peças nos comboios gerou, foram convidados a produzir peças para inserir em galerias, de forma mais ou menos bem-sucedida. Porém, este não é um evento cujo molde seja absolutamente transplantável para a situação que se verifica hoje para a *street art*, já que os perfis dos artistas surgem como diferentes, no sentido em que parece ser comum (mas não transversal) uma formação em artes que complementa e enquadra uma opção de carreira individual, e uma vontade prévia de experimentação plástica que permite que a rua não seja o único suporte para as suas intervenções.

Antecipando as conclusões, é significativo listar que se detectou na pesquisa casos em que artistas com hábito de produção em estúdio, habituados a expor na galeria, encontram na produção de arte na rua uma forma de não só alargarem o âmbito da sua produção, como de obterem maior visibilidade e um público mais alargado, jogando com as possibilidades mediáticas de produzir *street art*.

É claro que, sobre estas questões de produção entre a rua e a galeria, resta uma questão incontornável: até que ponto se pode falar de *street art* quando nos referimos a uma peça de galeria, ainda que apresente em si referentes que remetem para essa produção de exterior, e que o contexto da rua seja um contexto de produção habitual para o artista? Pode-se dizer que a expressão, nestes contextos de interior e de mercado perde o sentido inicial, podendo recorrer-se a expressões menos específicas como ‘arte urbana’ ou, simplesmente, arte contemporânea.

De qualquer modo, a relação entre a *street art* e o mundo mais vasto da produção de arte na contemporaneidade aparece vinculada ao tempo presente, e ao papel que a própria urbanidade tem na elaboração de linguagens, também artísticas, acerca dessa contemporaneidade e dos discursos que sobre ela propõe:

«Tracking the future, [art] senses avenues along which a new self may emerge into the light of a redefined history. Shedding the wolfskin, it offers itself a delicate, even tremulous ambassador to the world at large. It is still an intuitive antenna; but rather than intuiting other worlds and future transcendence into them, it senses the future face of this world and of an altered humanity to occupy it.» (McEvelley, 1992:12)

Assim, também a *street art*, enquanto prática artística da actualidade, pode ser reveladora não só de quem a faz e das mensagens e intenções que o artista imputa à peça, mas também do próprio contexto contemporâneo que a enquadra.

10.1. *Street art e carreiras artísticas*

Para Ulf Hannerz, no seu texto clássico *Exploring the City*, a *carreira* surge como conceito-chave na ideia de fluidez da vida social (Hannerz, 1980:270), na medida em que revelam os papéis que os actores assumem para si, bem como as relações que com eles se ligam.

A ideia de que às práticas artísticas de rua corresponde uma carreira no mundo da arte contemporânea não é nova, havendo registo dessa relação no contexto nova-iorquino de produção de *graffiti*, com a criação de exposições de *graffiti* em tela por parte de *writers* reconhecidos pelo seu trabalho nos comboios da cidade, e conseqüente tentativa de criação de um mercado para esse tipo de produções em tela.

No já clássico artigo de Richard Lachmann «Graffiti as Career and Ideology» (1988), o autor pretendeu, com um estudo de cariz etnográfico, agregar no mesmo objecto (os *writers* de *graffiti* na Nova Iorque dos anos 80) as questões das subculturas, carreiras e mundos da arte. Este autor partiu da noção de carreira de Howard S. Becker, segundo a qual aos comportamentos dos indivíduos corresponde uma aprendizagem tanto de significados como de técnicas:

«(...) the presence of a given kind of behavior is the result of a sequence of social experiences during which the person acquires a conception of the meaning of the behavior, and perceptions and judgements of objects and situations, all of which make the activity possible and desirable. Thus, the motivation or disposition to engage in the activity is built up in the course of learning to engage in it and does not antedate this learning process.» (Becker, 1953:235)

Daqui, Lachmann elaborou um paralelismo com o *graffiti*, segundo o qual as actividades ilegais e de produção artística seriam estruturadas pelo envolvimento com outros que desenvolvem o mesmo tipo de actividade.

É importante salientar na análise de Lachmann a forma como analisa o processo de passagem de *writers* das ruas para as galerias, e de como esta passagem partiu do pressuposto da subalternidade da sua expressão artística em relação à arte contemporânea num sentido mais abrangente:

«*Graffiti* canvases were marketed as a respond to buyers' constant demand for stylistic innovation. But because *graffiti* artists violated so many of the post-modernist canons, their canvases could not be evaluated and priced in relation to other works. As a result, dealers skirted the aesthetic merits of *graffiti* art in their sales pitches and instead contrasted the artists' background of poverty and crime (even though several so described grew up in stable, working-class families) with their current ability to "paint just like real, trained artists."» (Lachmann, 1988:246)

Esta foi, assim, uma experiência que se baseou em discursos de subalternidade de um grupo com supostas condicionantes sociais - que muitas vezes nem sequer se verificavam, mas no discurso promovido pelos galeristas o *background* dos *writers* seria exactamente o mesmo, de total desfavorecimento e de propensão para a criminalidade, que só a boa vontade dos compradores, investindo nas suas telas poderia evitar - e não no mérito e capacidades individuais de cada artista.

Ora o panorama actual da inserção de artistas de *street art* no mercado da arte é diferente do relatado por Lachmann em relação ao *graffiti*. Actualmente, com a projecção que a *street art* tem tido a nível mediático nos últimos anos, não é de estranhar que haja bastantes artistas que provêm deste campo a obter reconhecimento a nível mundial, e correspondente inserção no mercado da arte contemporânea e produção em âmbito de galerias.

Remetendo de novo para o artigo de Lachmann, será aqui adequado para a discussão do uso do conceito de *carreira*, associando-o a uma perspectiva que privilegia os discursos que se focam no percurso pessoal e na história de vida do sujeito. Assim, os artistas de *street art* com passagem para o mundo das galerias e do mercado da arte não são já percepcionados como membros de uma suposta comunidade de práticas de rua mas como indivíduos cuja carreira é *única* ou *singular*, porque interligada com os contextos de partida de cada indivíduo, as suas relações sociais e a forma como gerem as suas opções e constroem estratégias para o seu sucesso.

A concepção de carreira que Howard S. Becker (1953) desenvolveu, associando-a a comunidades *desviantes*, não será totalmente adequada a uma abordagem sobre a *street art*, no sentido em que, podendo nas suas expressões ilegais e espontâneas encerrar uma componente de *desvio*, a diversidade de perfis dos seus praticantes e a forma como enquadram a sua prática de *street art* não sugere necessariamente a existência de uma *comunidade* de partilha de códigos, significados e técnicas específicas - antes, talvez, de uma *pseudo-geimenschaft*, ou pseudo-comunidade, como referiu Goffmann (1993:66) a propósito da noção de desempenho. Porém, há dois aspectos no conceito de carreira em Becker (1953) que é útil retirar: a noção simples de que pressupõe uma progressão no âmbito das actividades e contextos que a constituem; e a ideia de que há um processo de atribuição de sentido que decorre da aprendizagem desses significados e que acaba por transparecer nos discursos dos actores sobre o seu percurso, no âmbito da construção de uma carreira. Relativamente ao primeiro desses aspectos, pudemos observar, a partir das entrevistas recolhidas e do trabalho de campo, que, no discurso de vários dos artistas entrevistados, há uma nítida ideia de «progressão», não só ao nível dos contextos em que desenvolvem a sua prática - do espontâneo e ilegal às colaborações com associações, instituições e outras entidades - como também ao nível técnico, com a necessária experimentação que decorre da prática de *street art* nos seus diferentes contextos. Quanto ao segundo dos aspectos referidos, denota o discurso dos actores uma atribuição de significados aos diferentes

momentos da sua aprendizagem artística – bem como aos da sua formação – que lhes permitem construir uma narrativa coerente sobre o seu percurso artístico e pessoal.

Segundo Anna Lisa Tota, os discursos dos actores sobre as suas próprias biografias estão sujeitos a *processos de reconstrução simbólica* que se baseiam em *padrões narrativos específicos* (Tota, 2000:88). Quer isto dizer que, no caso das carreiras artísticas, os discursos dos actores partilham referentes específicos desse contexto de actividade produtiva. A passagem pela *street art* é, para todos e na singularidade do seu percurso, uma forma de *socialização artística* – sendo, aliás, para alguns, de re-socialização, já que no percurso de vários dos entrevistados a prática artística precede a de *street art*.

Refere-nos ainda Tota (2000) o padrão que tipicamente aparece nestes discursos dos artistas sobre a construção das suas carreiras, em que as referências à infância ou a episódios da infância, surgem recorrentemente como indiciadores de uma futura carreira¹³⁹. Esse padrão também foi notado no âmbito das entrevistas que para esta pesquisa foram feitas a artistas de *street art*, e nas quais a maioria refere que desde a infância sentia o desejo e o gosto em desenhar ou pintar. Esta referência a uma prática de infância constitui uma forma de naturalização e de legitimação de competências presentes, na construção de uma sua possível *origem*.

Na construção de discursos sobre o percurso pessoal transparece uma certa sequencialidade e a noção de que, a constrangimentos sociais, cada indivíduo faz corresponder as suas estratégias pessoais. Este aspecto foi notado por Ulf Hannerz, que assim o expõe:

«Determinacy in the construction of role repertoires actually tends to imply sequentiality. At no point, it would seem, is the individual able to make a fresh start in assembling an entire new repertoire, but he is always constrained by the roles he already has and the relationships connected with them. The degree of predictability, however, and the amount of personal control exercised, are variable.» (Hannerz, 1980:271)

O «gostar de desenhar na infância», a existência ou não de momentos de formação ligados às artes, a primeira incursão nas práticas artísticas de rua – *graffiti* ou *street art*; a prática de *street art* em contextos estruturados ou por iniciativa individual – e a conciliação destas formas de fazer, ou opção por uma; a possível experimentação de várias outras práticas artísticas – tudo são momentos marcantes e com alguma sequencialidade em cada percurso pessoal, na construção de uma carreira artística em que a *street art* aparece como elemento marcante, na análise que temos vindo a desenvolver.

Assim, para o caso de Lisboa, com a ampliação dos contextos em que produzir *street art* é possível e para lá da prática espontânea e ilegal, verifica-se também que alguns artistas de *street art* encaram esta prática como um elemento na construção de uma carreira artística com ambições para além do acto de pintar na rua, com vontade de reconhecimento e de criar peças vendáveis e passíveis de ser expostas em contextos de galeria. A vontade de construir uma carreira artística para além das práticas de rua não é, evidentemente, transversal - nem sequer para o conjunto dos entrevistados nesta pesquisa - ,

¹³⁹ Ainda que pouco de singularidade pareça transparecer na afirmação de que se «desenhava em criança».

havendo bastantes exemplos de *street artists* que não têm vontade de tornar mais abrangente o âmbito da sua acção para além da produção de *street art* propriamente dita, nas ruas e paredes das cidades. Outros há que terão passado da ambição, estando já num momento de franco reconhecimento artístico, com cotação no mercado da arte, exposições, peças em colecções de museus, etc.

Em Portugal caso incontornável é o de Vhils, que abordaremos em secção posterior - aquando da análise de percursos singulares de *street artists* - mas também de outros artistas, como Miguel Januário ou Pantónio a conseguirem um tipo de projecção que até há uns anos atrás seria impensável – do ponto de vista da reflexividade biográfica - para um artista de *street art*.

O sentido inverso deste percurso também se verifica, sendo os repertórios de papéis que os actores desempenham igualmente importantes na passagem de uma prática artística de interior para o exterior. Assim, observámos em artistas que, habituados a produzir e expor em contextos interiores, vêem na *street art* uma oportunidade de ampliarem o âmbito da sua acção, experimentando novas formas de criar, e usufruindo dos meios de divulgação e do mediatismo que a disseminação de imagens das peças que elaboram no exterior pode atingir, na construção de uma carreira artística. No conjunto dos entrevistados, Mariana Dias Coutinho e Leonor Brilha são dois exemplos de artistas que encontram na *street art* uma forma de expandirem a sua actividade artística.

Para ambos os tipos de situações, observou-se uma correspondente elaboração de discursos das artistas sobre um percurso pessoal de construção de uma carreira artística. Questões como em que medida a *street art* pode ser um factor instrumental na construção de uma carreira artística, quais os mecanismos e estratégias inerentes à opção por manter um certo anonimato ou buscar activamente o reconhecimento; como gerir a construção individual de singularidade artística, e a transversalidade da influência mediática na *street art* de hoje, são aspectos que serão abordados nas subsecções que se seguem.

10.1.1. A *street art* nas estratégias pessoais de carreira

Num contexto de reestruturação global dos mercados de trabalho (Rifkin, 1996), e de precarização das estruturas de trabalho, os indivíduos criam estratégias pessoais para obtenção de rendimentos, seja pela reivindicação, seja pelo desenvolvimento de vários projectos. Esse panorama é, no momento presente, quase transversal à sociedade portuguesa, e os artistas não lhe são estranhos. De facto, a criação de *street art* surge como um elemento estratégico para a construção de uma carreira artística individual.

Em particular, os contextos de produção de *street art* no âmbito de iniciativas legais, por permitirem a elaboração de peças em maior escala – e com maior visibilidade, tanto física como mediática – são

tidos por alguns dos artistas entrevistados como boas oportunidades para a construção de uma carreira, como vimos no sétimo capítulo, *A prática de street art: «ir para a rua pintar»*.

Retomamos agora o percurso de José Carvalho, à luz da questão das carreiras. Este artista começou por fazer *graffiti*, estudou Artes nas Caldas da Rainha e agora dedica-se não só à *street art* como a outras experiências artísticas, continuando a considerar-se um «artista de rua». Considera, como vimos, que existem dois tipos de artistas: os «puristas», que não querem vender o seu trabalho por considerarem que o compromete (sendo que nesse caso, refere, não podem viver dele e acabam por trabalhar em áreas que não lhes darão tanto prazer ou realização) e um outro tipo mais aberto, que prefere, no seu entender, *vender* um pouco o seu trabalho, expressão sua, para poder desenvolver essa actividade artística a tempo inteiro. Assim se conciliariam a actividade de *street art* ilegal com a legal, inclusive o trabalho com marcas e entidades que constituem oportunidades de trabalho pago. Recorde-se a sua descrição da situação de escolha e elaboração de uma orientação de trabalho, inclusive artística:

«E cheguei um bocado... pronto, a esta situação de começar a trabalhar com a Câmara de Lisboa, de fazer outros trabalhos, também a fazer a decoração de casas, é um bocado a arte do mural. Tanto é interior, como é exterior, pronto e ainda vou fazendo... já não tanto como quando era mais novo, mas ainda vou fazendo a minha intervenção... tipo... mais no aspecto do vandalismo, do que é considerado sem autorização e pela minha conta e risco, ainda faço. É um bocado por aí, é considerar-me um artista, mas um artista de rua. Embora eu não renegue a situação e é importante para todos os artistas continuarem a expor nas galerias, que é aí que roda o dinheiro. E depois há estas duas situações: há os puristas da rua que acham que não devem vender o seu trabalho porque ele deve ser completamente puro, mas ao mesmo tempo, se calhar, estão a trabalhar num emprego de merda e estão 8h em que não podem estar a desenhar, e eu, pá, prefiro vender um bocado o meu trabalho e, todo o tempo que eu tenho, sinto que estou sempre a desenvolver o meu trabalho.» (José Carvalho, Artista plástico e *street artist*, 2013)

José Carvalho, que começou a sua actividade artística e expressiva com a prática de *graffiti*, tomou a decisão de conciliar as práticas espontâneas e ilegais com as estruturadas em contextos de iniciativas de produção de *street art*, observando que estas possibilitam o surgimento de novas oportunidades de trabalho pago.

A rua como portfólio

Já Vanessa Teodoro, Designer que considera ter começado a intervir tardiamente na rua, em contextos estruturados (nomeadamente através das iniciativas da GAU), vê nesse tipo de iniciativas uma oportunidade de obter maior visibilidade para futuras oportunidades de trabalho com marcas e publicidade ou com particulares, sendo a rua um «portfólio» em grande escala:

«É um portfólio. É a história de pintares ou deixares de pintar na rua. Tens um cartão-de-visita gigante, na rua. O que é que é melhor do que isso? É essa a ideia. Quando estive a pintar na galeria de arte urbana,

estava a pintar com o B., que é mais um pintor de galeria. Convidei-o a pintar comigo (...) Quando estávamos a pintar nas ruas, as pessoas passavam por nós “Ai tão giro. Então vocês também pintam aí casas?...” (...) Já estávamos a dar cartões. Sim, é uma oportunidade.» (Vanessa Teodoro, Designer e *street artist*, 2013)

Para esta artista, a *street art* surge como uma extensão do seu trabalho, possibilitando que seja visível de uma forma inédita, e assim permitindo que apareçam novas oportunidades para trabalho remunerado.

Distância social face ao ideal de projecto de vida artística

Tinta Crua, por outro lado, manifesta o desejo de poder fazer da sua arte uma forma de subsistência, mas no momento da entrevista (2014) era-lhe difícil vislumbrar essa possibilidade, ainda que referisse algumas experiências que poderiam reverter numa visibilidade bem-vinda ou em vendas de trabalhos, nomeadamente as iniciativas da GAU e noutros contextos, como uma convenção. Refere que, no geral, não é optimista em relação às possibilidades de trabalho para os artistas em Portugal, nomeadamente, indica, pela falta de mercado que se dedique à *street art*:

«(...) a questão é que não vejo, aqui em Portugal ou em Lisboa, muito trabalho para nós artistas. Tirando um leque de meia dúzia de artistas que já fazem carreira disto, e normalmente também fazem percursos... São vários os acontecimentos cá durante o ano pelas organizações como o GAU. (...) Agora também vou colar... pôr umas coisas numa convenção que vai haver na EXPO. (...) Vai ser uma boa maneira de ver e tem uma parte onde expor trabalhos. Pode ser que alguém compre. E, depois (...), falta muito galerias. Há uma ou duas galerias que trabalham com *street art*, mas... Não há assim muito espaço. Até no *Facebook* já pus montes de coisas a vender, mas não... Eu acho que, a nível de trabalho e de subsistência para os artistas, acho que é muito complicado.» (Tinta Crua, *street artist*, 2014)

A vontade deste *street artist* de vender peças suas é evidente no seu discurso, desejando no entanto que a concretização dessa intenção seja mais simples. Transparece no entanto, no seu discurso, a vontade de poder associar à sua prática artística uma vertente profissional.

A importância das iniciativas e a criação de condições para a carreira

Mariana Dias Coutinho, que começou por desenvolver trabalhos em estúdio e recentemente encontrou nas iniciativas da Wool on Tour e ÉBANOCollective uma forma de experimentar novos contextos para a sua prática artística, considera a sua incursão na *street art* uma forma muito positiva de obter maior visibilidade para um corpo de trabalho artístico que é mais abrangente, tornando-a mais reconhecida enquanto artista. Indica ainda que considera que há mais artistas de produção tipicamente «de estúdio» a «vir cá para fora», a experimentar incursões pela *street art*:

«Acho que há mais artistas, como eu, a virem cá para fora. Para nós é sempre bom. Eu, pelo menos, senti um tipo crescente de pessoas que, de repente... havia pessoas, meus amigos, que não faziam ideia do que eu fazia na vida. Depois, as redes sociais também ajudam imenso.» (Mariana Dias Coutinho, Artista plástica e *street artist*, 2014)

Também para esta artista a *street art* apresenta-se-lhe como uma oportunidade de conseguir obter maior visibilidade para o seu trabalho enquanto artista, com a possibilidade de incremento nas vendas das peças que produz em estúdio que daí pode advir. Destaca ainda o papel das redes sociais na exposição do seu trabalho em *street art*, aspecto que já abordámos no capítulo anterior, sendo que para esta prática de rua essa exibição virtual das peças adquire um papel marcante.

Miguel Januário, Designer e *street artist* reconhecido particularmente pelo multifacetado projecto ±, considera que a incursão de artistas de *street art* ou *graffiti* em iniciativas estruturadas por entidades ou no âmbito do *marketing* advém de um processo «natural» de vontade de construção de uma carreira artística, indicando, como José Carvalho, que os posicionamentos nesse âmbito constituem dois pólos: de um lado, o *outsider*, do «*graffiti* puro», do *bombing* e dos *tags*; e do outro, aqueles que escolhem fazer das suas capacidades artísticas uma forma de vida, estabelecendo necessariamente, a par dos objectivos evidentes de experimentação e de ambição artística, os de consolidar financeiramente um modo de vida na sua produção:

«Acho que faz parte, é o processo natural das coisas. E é impossível fugires a isso. Porque tu ou te tornas completamente *outsider*... mas na verdade não existem... o que continua a ser realmente *outsider* do sistema é o *bombing* e o *graffiti* puro, aquele dos comboios e dos *tags*... porque o resto acaba por estar completamente dominado, os artistas também precisam de sobreviver... e também precisam: se querem dedicar-se ao seu trabalho, vão ter que o vender, mais cedo ou mais tarde. Logo vão ter que estar introduzidos nesse sistema. Que depois tem essas coisas, tem exposições, que servem como atracção turística, ou como uma 'lona' um bocadinho diferente para tapar prédios devolutos, mas... sabes, para os artistas também é bom porque estão a promover o seu trabalho. Portanto acho que vão criando uma espécie de simbiose e que é supernatural e não há... é incontornável. Eu acho que é incontornável. Porque começa a fazer parte. E os artistas começam também a fazer parte dessa sociedade artística, sabes? E não há hipótese de fugir a isso. Portanto tem as suas 'coisas estranhas', porque na verdade a *street art* e o *graffiti* vêm de uma coisa completamente *outsider* e contra-cultura e contra-sistema. E de repente faz parte... há um aproveitamento dos dois lados, eu acho que os artistas crescem... e também precisam de sobreviver. Precisam mesmo, não há hipótese.» (Miguel Januário, Artista plástico e *street artist*, 2014)

Miguel Januário associa a passagem de uma prática ilegal e espontânea para a sua integração no mercado como um «processo natural», não sendo este no entanto isento de contradições - refere.

Como já tínhamos visto nos percursos dos artistas e demos sequência depois, a *street art* aparece como um *mundo* (Becker, 2010) onde diferentes tipos de percursos individuais se cruzam, e através do qual são elaboradas estratégias de obtenção de maior visibilidade. Estas jogam também com a visibilidade

mediática que advém da elaboração de peças em grande escala, e particularmente em contextos estruturados, que conseqüentemente têm as ferramentas de atracção da atenção mediática. Esta visibilidade poderá resultar em rendimentos artísticos: convites e oportunidades de trabalho pago com marcas, na rua ou em campanhas publicitárias de outro tipo, ou outro tipo de clientes, nomeadamente particulares.

10.1.2. Entre a busca do reconhecimento e o anonimato: Discursos individualizantes e narrativas pessoais

Um aspecto que é, sem dúvida, indissociável da produção artística e que transparece por toda a história da arte é o da autoria, e da forma como esta é socialmente construída e instituída: «For creative artists, the name has a much greater significance. In the form of a signature, it serves as a trademark and, at the same time, as proof of authenticity» (Stahl, 2009:31). Também no âmbito desta pesquisa essa questão adquire tonalidades centralizantes, por precisamente se situar entre duas formas muito específicas de a viver:

De um lado, o *graffiti*, em que a identidade do artista é o seu *tag* e a forma como transforma idiossincriticamente a plasticidade das letras do alfabeto que o compõem, fazendo corresponder a uma identidade do nome que usa como *tag* uma identidade visual da correspondente expressão escrita.

Wacklawek expôs esta dinâmica específica do *graffiti*, entre o anonimato e a autoria:

«The practice of writing *graffiti* thus constitutes a unique dynamic between authorship and anonymity. On the one hand, *writers' graffiti* names allow them to visually assume the walls of a city in an anonymous fashion. On the other, the very act of writing tags in the cityscape implies authorship.» (Wacklawek, 2011:13)

Por outro lado, no mundo da arte contemporânea inserida nos mercados, galerias e museus, a identidade artística e os discursos sobre a singularidade e a própria biografia do artista são apresentados como indissociáveis do trabalho específico. Assim, entre a identidade clandestina e codificada e a identidade exibida, exposta e instituída, ainda que ambas sejam construídas socialmente e recriadas nos discursos que sobre ela os indivíduos elaboram, situa-se a *street art*, como forma um tanto híbrida.

Esta hibridez encontra-se não só, como vimos, na diversidade dos percursos individuais dos artistas de *street art*, como nos seus projectos e objectivos referentes a essa prática, como ainda na forma como constroem uma identidade artística, sobretudo em relação a um meio social – o mundo da arte - que apresenta estruturas formais de selecção e socialização.

A construção da identidade artística passa aqui, também, pela forma como é associado um nome a um trabalho. Muitas vezes é um nome criado, como um *tag* no *graffiti*, um pseudónimo ou «nome de

guerra». Noutras situações, é tão simplesmente o nome real do indivíduo enquanto artista. À opção por uma ou outra forma de assinar um trabalho não corresponde necessariamente o ter ou não um projecto de construção de carreira, nem tão-pouco uma maior ou menor ligação ao *graffiti* – como ficou bem expresso nas entrevistas e nas posições dos artistas. Mas é, sem dúvida, um aspecto ponderado por cada criador de *street art*, prendendo-se com os discursos que constroem sobre si mesmos e sobre o seu percurso artístico e individual.

É no contexto destes discursos individuais que o nome com que escolhem assinar é revelador de um projecto pessoal, ou de uma intenção a que subjaz a prática de *street art*.

Para Miguel Januário, a forma como o nome com que assina revela um projecto pessoal é clara, denotando o seu discurso a existência de um projecto solidamente ponderado. Este criador associa o nome com que assina, «±», à totalidade de um projecto artístico que se interliga com o Design e com a *street art*, com manifestações diversas de uma certa expressividade política, que incluem *street art*, performance, exposições em contexto de galerias e até mesmo peças em museus. Revê nesse nome uma «marca», jogando com os discursos do *marketing* e do design. Nas suas palavras:

«O ± surge em 2005 quando eu estava a terminar o meu curso de Design. Estudei Design em Belas Artes. E na altura tinha tudo a ver com o Design. Muito a ver com o Design, e não só. Tinha a ver com isso que falei antes, dessa vontade minha de ter uma certa expressão política e de poder materializar de certa forma isso num trabalho de intervenção... mas eu em 2005 estava a pôr em causa o meu papel como Designer na sociedade, ou seja, eu sabia que ia alimentar e fazer parte de um sistema marcado de consumo. E o ± foi quase como criar uma antítese a tudo isso, foi a forma que eu encontrei de criar quase uma marca dentro desse seio, o seio do Design, uma marca que combatesse um bocadinho as outras marcas, fosse o meu logo.» (Miguel Januário, Artista plástico e *street artist*, 2014)

O símbolo que desenvolve para o seu projecto, em que a influência plástica do curso de design é incontornável, e o qual Miguel Januário designa expressivamente por «marca», surge então como expressão do seu descontentamento relativamente à sociedade de consumo. É na descoberta do seu papel e voz enquanto designer e *street artist* que Miguel Januário desenvolve esta marca da sua identidade, que dá expressão a essa construção do seu percurso pessoal:

«E o ± foi a representação disso tudo, é a representação desse mundo diferenciado pelos que têm mais e pelos que têm menos, a consequência disso... ou seja, ± é a materialização gráfica disso, da forma como o Design funciona, como a energia desse sistema de mercado – os pólos, o mais e o menos – e ao mesmo tempo a anulação desse sistema, ou seja, ± = 0, portanto foi quase unir essas três ideias e encontrar uma forma gráfica de o representar. A partir daí comecei a utilizá-lo como uma marca anti-marcas mas dentro do sistema, a funcionar como uma marca, com os seus *copys*, com as suas materializações, com performances... e pronto, a partir daí foi desenvolvendo.» (Miguel Januário, Artista plástico e *street artist*, 2014)

A construção de discursos sobre o nome com que Miguel Januário assina as suas peças e designa o seu projecto artístico é, assim, indissociável dos momentos formais de aprendizagem, em Design. Já Mariana Dias Coutinho assina com esse nome (o seu nome verdadeiro), todos os seus trabalhos, de estúdio, de *street art*, de intervenção em objectos encontrados, entre outros. Tornemos a analisar o seu discurso:

«Acho que há mais artistas, como eu, a virem cá para fora. Para nós é sempre bom. Eu, pelo menos, senti um tipo crescente de pessoas que, de repente... havia pessoas, meus amigos, que não faziam ideia do que eu fazia na vida. Depois, as redes sociais também ajudam imenso. E depois eu, quando assino, assino deste tamanho [gesto largo], não assino assim [gesto pequeno]. E é bom também assinar Mariana Dias Coutinho e não assinar um nome que ninguém sabe quem é que eu sou.» (Mariana Dias Coutinho, Artista plástica e *street artist*, 2014)

É também clara no discurso de Mariana Dias Coutinho a intenção que expressa em assumir a *street art* como parte de um projecto artístico mais vasto (expressão da própria artista), e permitindo reconhecimento desse amplo corpo de trabalho. Para esta artista, o seu trabalho de *street art* interliga-se fortemente com o seu trabalho de estúdio, associando ambos a uma única identidade autoral – expressa pelo seu nome real.

A questão do que constitui um autor, sob uma perspectiva sociológica, alia a «problemática das condições de produção, circulação e reconhecimento do valor» à da singularidade, como nos lembra Idalina Conde (1999). Neste sentido, a criatividade individual será sempre situada num percurso individual, o que vai ao encontro da diversidade de perfis que apurámos nesta pesquisa, correspondendo cada um a um percurso pessoal – e na maior parte das vezes também artístico - específico. Assim, «ser artista, com efeito, é existir na circunstância de um indivíduo devolvido a si mesmo nessa experiência de confronto interactivo em que se lhe pede que para *ser artista* seja *um artista*.» (Conde, 1996:36).

O artista de street art

Indica-nos Raymonde Moulin que os critérios tradicionais que definem socialmente a identidade profissional de artista incluem a *independência económica* dessa actividade - trabalhar como artista -; a *autodefinição* - declarar-se artista -; a *competência específica* - ter tido formação em escolas de artes -; e o *reconhecimento* no meio artístico (Moulin, 1997:249). Porém, no que diz respeito aos moldes dessa competência específica, podem corresponder percursos exteriores à *academia* – no sentido da palavra que refere às estruturas de reconhecimento clássicas do meio artístico - e processos de reconhecimento diferentes, no que refere como «artistas independentes»:

«(...) la carrière des artistes “indépendants” qui travaillent pour gagner leur procès en appel est plus proche d’une définition interactionniste de la notion de carrière. L’artiste négocie la reconnaissance sociale de son identité d’artiste en rejetant tout critère extérieur de définition.» (Moulin, 1997:254)

No caso dos *street artists* que, sem formação de nível académico, pretendem aliar às suas práticas artísticas uma componente profissional, essa pretensão resulta do processo de aprendizagem e, acrescentamos, de experimentação, motivada pelo contacto com outros praticantes e pela inserção em diferentes contextos estruturados para a prática de *street art*.

Reconhecendo igualmente a multiplicidade de critérios de definição possíveis para a actividade de artista, Nathalie Heinich sugere que o mais unívoco de todos é tão simplesmente o da *autodefinição*, que no entanto, sem um outro critério, o do reconhecimento, será insuficiente (Heinich, 1996:78).

Nos seus discursos sobre o seu percurso, os artistas entrevistados destacam, por um lado, *aspectos individualizantes* – que se prendem com as suas escolhas pessoais e circunstâncias particulares que povoam o seu percurso singular –, *aspectos contextuais* – relativos ao momento presente e às oportunidades e contextos que têm vindo a surgir para a prática de *street art*. Quer os aspectos individualizantes do seu discurso, quer os contextuais, surgem em estreita relação, e contribuem de igual forma para enquadrarem o seu percurso pessoal de *singularidade artística*.

Assim, refere-nos o entrevistado José Carvalho que o momento actual é propício à construção de carreiras artísticas no âmbito da *street art*, ou com a *street art* como «mundo artístico», sendo para isso necessário que à narrativa se some a acção dos *street artists* nesse sentido:

«Neste momento em particular as portas estão muito abertas aos artistas de arte urbana. E isso nota-se porque há muitos artistas que querem vir agora para a arte urbana porque vêem que aí há muitas portas. Mas tem muito sempre a ver com a própria publicidade que um artista faz a ele próprio. Eu se só fizer as minhas coisinhas na rua ninguém me vai chamar, se não mandar as minhas propostas aos festivais de arte urbana e às marcas também, para não ter que gastar dinheiro em materiais e pagar em *sprays* e tintas e etc. [...] Mas neste momento vivemos numa era de ouro até ao momento para a arte de rua [...] acho que [...] os artistas de *street art* hoje em dia são as ‘estrelas rock’ da arte... viajam pelo mundo, estão lá, pintam na rua, é muito fixe, é muito bom, bazam, voltam, continuam a trabalhar e não estão fechados naquele espaçozinho.» (José Carvalho, Artista plástico e *street artist*, 2013)

É justamente nessa zona de experiência da vida artística, entre a vontade de construir uma carreira, os contextos que lhes apresentam e as estratégias que os artistas desenvolvem nesse sentido que prosseguiremos com a análise de dois perfis singulares de artistas de *street art* - portuguesa e não só - que conseguiram obter uma projecção e um reconhecimento consideráveis no mundo da arte.

10.1.3. Perfis singulares: Banksy e Vhils

A popularidade mediática da *street art* no momento actual, em consonância com a emergência de um mercado de arte que pelos seus artistas se interessa e lhes permite capitalizar uma parte da sua produção concebida para ser vendida, é, por um lado, devida, e, por outro, sustentada por figuras que polarizam em si atenção, não somente mediática, como de outro tipo de discursos que se elaboram sobre *street art*. São estas figuras artistas de *street art* cujo reconhecimento é transversal a diversos meios. Nesta secção abordaremos a forma como a dois destes artistas está subjacente um percurso particular e uma cuidadosa ligação com os media e com os mercados da arte. Por um lado, o inglês Banksy, e, por outro, o português Vhils.

Banksy é sem dúvida o mais conhecido *street artist* da actualidade. Ao ponto em que é por muitos considerado o responsável pela actual popularidade da *street art*, bem como pelo facto de ser, presentemente, possível fazer dessa actividade um modo de vida:

«Banksy is undoubtedly responsible for the rise of the art movement, as he has taken *graffiti* out of the streets and into the hearts and minds of the public with his witty, spot-on pieces all over the world. No-one would be making a living off their *street art* if it wasn't for Banksy.» (Adz, 2010:24)

Apesar de ter começado como *writer* de *graffiti* no final dos anos 80, em Bristol, foi a decisão posterior de adoptar uma técnica mais rápida e imediata, por volta de 2000, que ditou a futura fama deste criador. O *stencil* (Figura 10.1) apareceu como opção ideal para o *street artist*, que assim começou a desenvolver um conjunto de figuras estilizadas, como polícias, soldados, crianças, ratos, macacos, personagens da história da arte ou figuras públicas reconhecíveis, que nas peças desenvolvem acções onde, com algum sentido de humor, se tece um comentário crítico à sociedade contemporânea, com claras mensagens anti consumismo, guerra, capitalismo, por exemplo. As peças deste autor têm um estilo muito próprio e, para lá da presença da sua assinatura, são facilmente reconhecíveis. São, igualmente, de compreensão acessível a todos, factor decerto determinante na sua popularidade:

«His style is contingent in simplicity: whether he renders a single figure or a narrative scene, the absurdity, clever juxtapositions and meaningfulness of his imagery are immediately apparent. Satire motivates much of his practice. (...) Banksy's imagery represents a trend in *street art* that is simultaneously tongue-in-cheek and accessible, and deals with contemporary issues.» (Waclawek, 2011:34)



Figura 10.1 – Stencil de Banksy. Imagem retirada do website do artista: <http://banksy.co.uk>

Para além das pinturas em *stencil*, são diversas as intervenções de considerável impacto mediático, que ilustram também como, para além das paredes e estruturas das cidades, os próprios media são uma tela de actuação para este artista. Os locais de intervenção são invariavelmente considerados de forma cuidadosa: «Whether making a tiny stencil of a rat or staging a large-scale media stunt, his sense of placement is always highly considered and highly effective.» (Lewisohn, 2008:117).

Muitas vezes, as suas intervenções vão ao encontro da ideia de «reclamar espaço» à cidade, onde tantas vezes parece ser a publicidade a forma de expressão dominante. Este tipo de intervenções constitui uma poderosa forma de questionar a legitimidade dessa dominação do espaço público pela publicidade, contrapondo-o com intervenções de carácter espontâneo e de livre iniciativa dos cidadãos: «A sua mensagem principal é esta: se as empresas fazem propaganda em *placards* monumentais, o cidadão comum tem o direito de replicar, através da colocação, igualmente no espaço público, das suas opiniões, no espaço disponível das paredes.» (Andrade, in AAVV, 2010:56). Nas palavras de Banksy:

«The people who truly deface our neighbourhoods are the companies that scrawl giant slogans across the buildings and buses trying to make us feel inadequate unless we buy their stuff. They expect to be able to shout their message in your face from every available surface but you're never allowed to answer back. Well, they started the fight and the wall is the weapon of choice to hit them back.» (Banksy, 2006:8)

A própria natureza do trabalho de Banksy, a sua competência mediática, bem como o facto de haver uma equipa de relações públicas que trata de publicitar o seu trabalho e acções, bem como uma organização que autentica o seu trabalho, contribuem para que este seja sem dúvida o mais conhecido *street artist* da actualidade, e aquele cujas peças atingem valores inéditos no mercado das galerias.

Também é de notar que, se há uma cotação tremenda das suas peças, também há uma percentagem do seu valor que reverte para obras de caridade (Lewisohn, 2008).

A sua penetração no mercado da arte fez-se com o apoio do galerista Steve Lazarides, que se tornou no seu agente – tendo este depois constituído a sua própria equipa, a *Pest Control*, que é a entidade que agora o representa. É facultada a venda de telas com *stencil* deste artista, objectos com procura que são vendidos a preços na ordem das centenas de milhares de libras¹⁴⁰ - *ou não*, como sucedeu na situação em que Banksy colocou uma série de telas suas à venda numa banca no Central Park em Nova Iorque, por 60 dólares cada. Não imaginando os transeuntes e compradores que se tratasse realmente do trabalho de Banksy, mas de réplicas, venderam-se alguns, ainda que regateados. A acção foi depois revelada como sendo efectivamente da autoria de Banksy, constituindo sem dúvida um comentário à arbitrariedade de critérios dos mercados da arte. Assim, a venda dos trabalhos de Banksy é feita a par de uma crítica intensa ao funcionamento do mundo e dos mercados da arte, como ilustram, por exemplo, as incursões em museus onde Banksy colocou peças suas¹⁴¹, com a respectiva legenda. Diz-nos o próprio:

«Art is not like any other culture because its success is not made by its audience. (...) We the people, affect the making and the quality of most of our culture, but not our art. The art we look at it's made by only a select few. A small group create, promote, purchase, exhibit and decide the success of Art. Only a few hundred people in the world have any real say. When you go to an Art gallery you are simply a tourist looking at the trophy cabinet of a few millionaires.» (Banksy, 2006:170)

A popularidade dos seus trabalhos a nível de mercado produz, inclusive, fenómenos *curiosos*, como a inclusão de placas de acrílico sobre algumas peças suas que aparecem nas ruas, ou inclusive a venda de paredes onde estão por valores elevados. O próprio Banksy *joga* – no duplo sentido de jogo e de poder - com isto, tendo por exemplo escolhido fazer uma intervenção num clube juvenil, permitindo a essa associação recolher com isso fundos.

O facto de se manter anónimo, de não se saber realmente quem é Banksy, para além de um primeiro nome – Robin – e uma localização de origem – Bristol – aparece como que lançando sobre a figura uma aura de mistério que sem dúvida contribui para que permaneça popular e exerça um certo fascínio, que parece transversal tanto nos fãs do seu trabalho como nos detractores. Ainda que decerto de complicada manutenção, esta opção pelo anonimato aparece como um equilíbrio entre um desejável reconhecimento, como uma tentativa imaterial de transcender a efemeridade das suas peças, e a não menos desejável protecção da identidade, permitindo ao indivíduo não só não sofrer potenciais consequências legais das suas intervenções, como manter a margem de manobra para continuar a fazê-

¹⁴⁰ Sendo também conhecidos os casos em que intervenções suas no espaço público são, à revelia do artista – retiradas desse contexto para serem vendidas a privados. Para maior detalhe, leia-se a notícia do Guardian: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/apr/24/banksy-works-auction-london-hotel>

¹⁴¹ Ou *détournements* de pinturas que comprou em feiras da ladra ou reproduções de peças conhecidas, ou objectos elaborados por si. O seu filme *Exit through the Gift Shop* (2010) mostra estas incursões.

las. Diz-nos Robert Clarke, relatando a sua experiência com Banksy: «(...) he needs this [mystery surrounding his real identity] or there is a chance he will be seen as being ephemeral.» (Clarke, 2012:9).

A gestão de um corpo de trabalho de tal forma popular, com intervenções cada vez mais exigentes e arriscadas no sentido de poderem comprometer esse anonimato, não seria de todo possível sem haver não só uma competência, sentido do jogo mediático e artístico, um saber como manipular o interesse dos media sem no entanto dar mais informação que a pretendida, bem como o saber-se rodear de uma equipa que trabalhe nesse sentido, o que faz com que «Banksy» seja não apenas o pseudónimo ou *alter ego* de um *street artist*, como todo o conjunto de pessoas que trabalham no sentido de manter essa identidade secreta, permitindo ao artista produzir peças, vendendo, expondo, fazendo performances e intervenções arriscadas, sempre com sentido de humor marcado: «We have to be thankful to Banksy for helping bring these art forms to massive new audiences and for putting a sense of fun back into the scene.» (Lewisohn, 2008:120).

Vhils

Não havendo correspondência dada a sua posição, outro artista de *street art* que ganhou bastante popularidade e reconhecimento é o português Vhils (Alexandre Farto), conhecido pela sua técnica de «*graffiti* de subtração», em que descasca camadas da superfície onde intervém (paredes ou também camadas de *posters* que se sobrepõem) para formar imagens, particularmente retratos de rostos humanos detalhadamente realistas. Sobre Vhils, Wacklawek afirma:

«As opposed to layering the city with new pieces, he uncovers the formal lives of a chosen site by unveiling a wall's surface history to expose the complexity of urbanity. Delicately emotional and feverishly poetic, his pieces chronicle the biography of a particular wall.» (Wacklawek, 2011:153)

Do Seixal, este *street artist* também se iniciou no *graffiti*, fazendo parte da LEG Crew e tendo contribuído, com a sua participação na organização das VSP desde 2004, como vimos, bem como do projecto CRONO e, posteriormente, com a criação da galeria Underdogs, dedicada a artistas de *street art*, para impulsionar o panorama da *street art* em Portugal, desenvolvendo uma carreira individual de sucesso e reconhecimento internacional, com intervenções um pouco por todo o mundo.

Relativamente ao seu trabalho plástico, recorre ao uso de diversas ferramentas (como abrasivos, ferramentas de construção, explosivos, bem como *spray* e tinta) para, num processo de destruição criativa da integridade da superfície, criar imagens de rostos, num processo de remoção de camadas que compara com a multiplicidade de camadas que «constitui a própria sociedade» (Wacklawek, 2012:154). Aliás, uma das motivações que refere para a incursão nestas técnicas, de remoção de camadas, prende-se com o redescobrir o passado das paredes das cidades e da intervenção humana nestas, removendo as camadas mais recentes para aceder às mais antigas. Descreve assim o seu trabalho, na primeira pessoa:

«The walls are the testimony of everything that happens in a city for the people that live in it. (...) I started on the billboards; I would paint them white and then carve onto them and build up faces from them. It was a comment on how the streets affect your identity and the people that live in that same city. Then I went deeper and deeper and got to the walls and I ended up blowing the walls up. The process is sort of the same, but it goes on to try and take these layers out, metaphorically carving faces on those walls.» (Vhils, in VNA #22, 2013:75)

A ideia de intervir directamente na superfície das paredes das cidades assume por vezes contornos de reavistagem da função dessas mesmas paredes. Por exemplo, no Rio de Janeiro, a sua intervenção num bairro de casas construídas pelos seus habitantes e cuja destruição e realojamento das populações se avizinhava, incidiu nas paredes dessas casas prestes a ser demolidas, cravando-lhes os rostos dos seus habitantes, num comentário muito directo sobre a forma como o espaço público é modelado pelos seus cidadãos, mas ao mesmo tempo sujeito a poderes que incorrem no risco de o desumanizar. Um comentador, Miguel Moore, afirma:

«By bringing this humanity to the fore, by highlighting the struggle between the individual and the overpoweringly complex realm of urbanity, by probing the dark recesses of the city where the intrinsic qualities of people are diffused against a background of noise and saturation, Vhils points out the overwhelming yet forgotten simplicity of life itself.» (Moore, in AAVV, 2011:17)

A sua entrada no mercado da arte teve lugar com o convite para se juntar à agência de arte Vera Cortês em 2004 (Moore, in AAVV, 2011:15), fazendo igualmente parte da Lazarides Gallery, que reúne um catálogo impressionante de *street artists*, incluindo, como mencionado atrás, Banksy.

Este artista teve no ano de 2014 uma exposição de dimensão considerável na Fundação EDP em Lisboa¹⁴², e na qual foi possível não só ter uma visão abrangente do seu trabalho, nas vertentes de interior e de exterior, como da imensa mediatização que no momento o seu nome suscita.

O tipo de trabalho que elabora para galeria e para o exterior apresenta contornos diferentes, ainda que haja algumas semelhanças, nomeadamente na abordagem ao rosto humano. Porém, assina nas telas com o nome próprio, Alexandre Farto (Figura 10.2), e as intervenções de exterior com Vhils. Refere que a sua incursão no mercado da arte surgiu como uma forma possível de poder financiar os seus projectos de exterior, cada vez mais ambiciosos e de âmbito global:

«The only way that I could do more research and more projects was to actually get the work sold, so I could finance other projects with explosives and big facades. (...) Doing these projects in different places in the world means you need a team working with you closely. And to be able to actually research and not be worried about what happens if it goes wrong and you don't have anything after, you have to adapt.» (Vhils, in VNA #22, 2013:82)

¹⁴² Vhils Dissection, de 5 de Julho a 5 de Outubro de 2014, Lisboa, Fundação EDP.



Figura 10.2 – Peça de Vhils, no âmbito da exposição Dissection. Foto de Ágata Sequeira.

Hoje em dia, tal como sucede com Banksy, há toda uma equipa que com este artista trabalha a tempo inteiro, num exemplo de como alguma da *street art* que se produz hoje em dia não envolve de todo menor complexidade do que outras formas de arte contemporânea, no que é também um sinal claro de que constitui um mundo da arte em si mesmo, como analisaremos de seguida.

10.2. O «mundo da arte» urbana

Com a entrada de *street artists* nos mercados da arte, e com as suas incursões em contextos expositivos que não as ruas das cidades, podemos então considerar que há uma penetração da *street art* no mundo da arte contemporânea, ainda que em moldes específicos.

Se a um artista é indissociável a sua auto designação enquanto tal, aparecem como momentos cruciais na construção deste discurso sobre si mesmo as escolhas que o criador faz, seja no sentido de desenvolver uma técnica em detrimento de outra, ou de procurar iniciativas que lhe possibilitem desenvolver um trabalho com condições de tempo e materiais que lhe permitam concretizar uma visão artística, bem como vontade de aprender mais sobre estas técnicas e outras noções de arte, optando por

acrescentar momentos de aprendizagem e formação aos seus percursos pessoais. Há aqui, portanto, e como vimos, uma forte componente de construção social no sentido estratégico, com vista ao desenvolvimento de uma carreira.

Esta possibilidade de considerar um tipo de produção de rua como uma produção artística advém, por um lado, da vontade dos criadores de enveredarem por essa direcção, num movimento que neste sentido pouco partilha com as designações e códigos restritos do *graffiti*, e no qual noções como a de individualidade artística e criatividade sem limites aparecem como objectivos, tal como em qualquer movimento artístico contemporâneo de vanguarda. Por outro lado, resulta de um momento de viragem na própria sociedade, quando começou a ser possível (através de eventos e iniciativas), que artistas de *street art* desenvolvessem o seu trabalho com melhores condições materiais e de tempo, e que este se tornasse mais visível, logo, se criasse um público, o que originou que surgisse um mercado em torno destes artistas – que assim vêem o seu campo de acção alargar-se para além da rua. Nada disto seria possível sem todo um conjunto de actores, para além dos artistas, que trabalhasse nesse sentido, sendo aqueles tão variados como: entidades, associações, instituições, agentes, galeristas, media (especializados em *street art* ou não), organizadores de eventos, curadores, equipas auxiliares de produção.

É na envolvência de um conjunto de actores tão vasto que possibilita o trabalho artístico que a expressão de Becker «mundo da arte» ganha o seu pleno sentido, enquanto concretização sociológica.

Nas palavras deste autor:

«Todo o trabalho artístico, tal como toda a actividade humana, envolve a actividade conjugada de um determinado número, normalmente um grande número, de pessoas. É devido à cooperação entre estas pessoas que a obra de arte que observamos ou escutamos acontece e continua a existir. As marcas dessa cooperação encontram-se sempre presentes na obra. As formas de cooperação podem ser efémeras, mas na maioria dos casos transformam-se em rotinas e dão origem a padrões de actividade colectiva aos quais podemos chamar mundos da arte.» (Becker, 2010:27)

Esta noção de arte enquanto *actividade colectiva de cooperação* com diversos intervenientes, cada um contribuindo para o resultado final – uma peça – é o que permite ler e interpretar o panorama actual da arte urbana, não só em relação às equipas que auxiliam a produção de peças de vários artistas que neste âmbito são reconhecidos, como a todas as entidades que promovem eventos, exposições e exhibições de peças de arte urbana, os seus públicos, bem como, na verdade, os actores que fazem as ligações entre o que seria uma actividade espontânea e ilegal, que agora também pode assumir contornos de reconhecimento internacional e conseqüente projecção, inclusive nos mercados da arte.

Encarar a arte como uma actividade colaborativa não põe de forma alguma em causa as questões da autoria e da criatividade individual, mas permite, no sentido em que os artistas têm esta consciência, que o seu trabalho ganhe uma projecção que dificilmente poderiam conseguir sozinhos. Ora, sendo a arte urbana um meio em que a produção de *street art* é tipicamente individual e espontânea, pode acontecer que os artistas que provenham deste meio não tenham a consciência do papel que outras

peças podem ter no âmbito da promoção e possibilitação de novos contextos para a sua produção artística, sobretudo em contextos como o português, onde a produção de arte urbana em moldes menos informais dá os seus primeiros passos. Lara Seixo Rodrigues comentou, em entrevista, este aspecto da seguinte forma:

«Lá [em França, no âmbito do Tour Paris 13] eles sabem perfeitamente qual é o papel do curador, do produtor, do galerista, as mais-valias de pertenceres a uma galeria... ou seja, a minha função dentro de um projecto lá é valorizada. A minha função no meu grupo de artistas nunca foi valorizada. (...) E cá em Portugal a galeria ou o galerista ou o agente ainda continuam a ser vistos como o ‘papão que nos vem tirar dinheiro’. Eles não percebem que o galerista ou o agente consegue colocá-los em sítios e tratar de assuntos chatos, e-mails e contratos e gestão de mil coisas, que o artista não tem que fazer, o artista tem que se preocupar em criar, não tem que se preocupar com outras coisas. Mas cá ainda não se percebeu isso. Tu vês que... tens uma galeria, que é a do Alexandre [Farto – *Underdogs*] (...), e depois não tens mais nada, e mesmo os próprios artistas gostam muito de ser eles os produtores, os curadores, os agentes, ou seja, há uma grande baralhada que lá fora não existe. Eu acho que alguns têm capacidades de ser curadores e de ser produtores... tudo o que queiram. Mas a questão é que... eu por exemplo eu não tenho pretensões nenhuma a ser artista. Nenhuma. Ou seja, estou dedicada a esta parte, à produção, curadoria, divulgação (...). O artista para mim deveria preocupar-se com aquela parte, com a parte dele, em criar, em inovar, em trabalhar todos os dias. E é uma diferença muito grande que tu vês com os artistas com que eu já trabalhei, os estrangeiros e os portugueses. Os estrangeiros começam a trabalhar logo de manhã e até às 18h-19h. Param para almoçar... como se fosse um trabalho. São muito regrados. Em Portugal (...) torna-se complicado trabalhar esta parte, mesmo a nível de produção do festival. É sempre muito complicado todas estas questões. E acho que em Portugal sofre-se um bocadinho daquela coisa que é ‘sou o rei do meu bairro’. E chega-me isso. Isso para mim é muito frustrante.» (Lara Seixo Rodrigues, Arquitecta; Programadora e curadora de eventos e *workshops* de arte urbana, 2014)

Lara Seixo Rodrigues observa que o seu papel, enquanto organizadora de eventos de *street art*, por vezes não é compreendido pelos artistas em Portugal, sendo por vezes difícil articular os diferentes intervenientes no processo de produção e promoção que se interliga com o processo criativo.

Alerta-nos Becker (2010:41) para a inexactidão de tentar estabelecer uma correlação entre talento criativo e uma «espontaneidade de expressão ou da inspiração sublime», nomeadamente porque parece obliterar os papéis de uma disciplina pessoal de trabalho e de todos os outros actores que contribuem, com o seu trabalho, para a produção de uma peça. Deste modo, uma obra de arte não será tanto fruto dessa algo mitológica «inspiração sublime» de um indivíduo isolado – inspiração essa manifestada desde tenra idade, como vimos atrás nas construções dos discursos sobre o percurso pessoal dos artistas -, mas a conjugação das suas ideias, visão e talento com um conjunto de pessoas e circunstâncias que permitem que esta se materialize. Como formulou Becker:

«(...) as obras de arte não representam a produção de autores isolados, de “artistas” possuidores de dons excepcionais. Pelo contrário, elas constituem a produção comum de todas as pessoas que cooperam segundo as convenções características de um mundo da arte tendo em vista a criação de obras dessa

natureza. Os artistas constituem um subgrupo dos participantes desses mundos que, por acordo mútuo, possuem um dom particular e trazem, em consequência, uma contribuição indispensável e insubstituível à obra, tornando-se uma obra de arte.» (Becker, 2010:54)

Podemos, neste sentido, remeter para a proposta de Richard Sennett segundo a qual à produção artística é indissociável o papel da habilidade, ou *craft*¹⁴³, para o desenvolvimento da qual é indispensável disciplina e técnica, mais do que atributos de genialidade e outro tipo de expressões que considera terem demasiada bagagem romântica para explicarem com consistência o que também são fenómenos sociais:

«I have sought to eliminate some of the mystery by showing how intuitive leaps happen, in the reflections people make on the actions of their own hands or in the use of tools. I have sought to draw craft and art together, because all the techniques contain expressive implications.» (Sennett, 2008:290)

Assim, a própria originalidade criativa é resultante de um processo, de um trabalho de critério e investimento, tática e sentido prático. E esse trabalho, acrescentamos, à luz do pensamento de Becker, é colectivo. Por outro lado, o conceito de *craft* surge como metáfora que permite conceptualizar um aspecto da realidade sobre a qual nos debruçamos neste trabalho, que a expressão «arte», isoladamente, não clarifica. Deste modo, ao papel criativo do artista e da sua concepção de peças originais, é indissociável o contributo hábil dos diversos actores que concretizam e ajudam a materializar essas peças. Daí *craft* e arte aparecerem lado a lado, complementando-se:

«The contrast still informs our thinking: art seems to draw attention to work that is unique or at least distinctive, whereas craft names a more anonymous, collective, and continued practice. But we should be suspicious of this contrast. Originality is also a labor, and originals for peculiar bonds with other people.» (Sennett, 2008:66)

Por outro lado, Alexandre Melo (2001) fala-nos da arte enquanto sistema, que se desdobra em dimensões distintas, nomeadamente económica, simbólica e política, e no âmbito das quais actuam os diferentes actores, agentes e eventos envolvidos. Na dimensão económica, a obra de arte apareceria como um produto ou uma mercadoria, sendo-lhe inerente uma cadeia de relações de produção, distribuição e consumo; na dimensão simbólica, a obra de arte aparece como objecto de excepção, sujeito a um discurso cultural; e uma dimensão política, que se prende com os mecanismos através dos quais aos poderes do Estado por vezes são associados determinados artistas, segundo processos de legitimação paralelos aos do mundo da arte.

A consagração de um mundo da arte urbana, em que esta é reconhecida enquanto aspecto da arte contemporânea, e não como Design nem como somente *craft* em que a componente de originalidade

¹⁴³ Termo que de certo modo remete para a palavra portuguesa «habilidade», ainda que não consideremos que esta expressão corresponda exactamente à riqueza da expressão *craft*, com conotações a que acresce uma certa minúcia artesanal, pelo que se optou por manter o original em inglês.

criativa é subalterna¹⁴⁴, torna-se por vezes conflitual para visões menos abrangentes e inclusivas sobre o que pode constituir arte contemporânea. Nomeadamente, no sentido em que a estas poderão corresponder um *habitus* (Bourdieu, 2001) de um mundo da arte que se confronta com novos contextos de produção e novos mecanismos de legitimação e reconhecimento – que no entanto, à parte as idiosincrasias da arte urbana, acaba por se aproximar bastante dos mecanismos «tradicionais», partilhando formas de legitimação como galerias, leilões, museus, feiras, e demais agentes: financiadores, ajudantes, vendedores, comerciantes, curadores, compradores, organizadores de eventos, comentadores (nos quais se incluem críticos, media e académicos), editores e exibidores (Melo, 2001).

Na verdade, a inclusão de arte urbana num circuito de arte mais vasto que inclui mercados e galerias, pressupõe não tanto algo inerente às peças ou à singularidade artística, como tão-somente uma *decisão* – colectiva - de incluir estas expressões no mundo da arte contemporânea. Essa passagem implica uma mudança de critérios de avaliação e de uso, como nos relembra Michaud:

«(...) devenir une œuvre d'art, c'est passer d'un monde où prévalent certains critères d'usages et d'évaluations à un autre, régi par d'autres critères, c'est entrer dans le monde de l'art.» (Michaud, 2007:13)

É importante reter que pode haver na inclusão de arte urbana no mercado da arte uma ruptura com as estruturas de poder da arte (Caeiro, 2014:200), na medida em que implica uma reformulação das fronteiras deste mundo – e a sua expansão para novos territórios, que permite que a própria *street art*, no seu sentido mais espontâneo e de rua, possa ser, de facto, observada enquanto expressão artística legítima e não como algo que simplesmente deriva de leituras subculturais. Esta possibilidade remete para a concepção de Pierre Bourdieu da *emergência de um novo campo*. Se o conceito de *campo* traduz um espaço social com regras autónomas, com o seu sistema de regulação interna de interditos e recompensas, a emergência de um novo campo surge de uma situação de contradição, desajuste e ruptura relativamente a um campo já existente:

«L'émergence [d'un] nouveau champ lui-même est le fruit d'agents ayant des positions contradictoires, donc désajustées, et cherchant à se déployer au sein d'univers régulés. (...) L'émergence du champ est alors intimement associée à des positions impossibles, génératrices de tensions qui poussent les agents à réunir des propriétés et des projets opposés et socialement incompatibles.» (Martuccelli, 1999:135-136)

¹⁴⁴ Clarificando, se consideramos a arte, mesmo a arte urbana, como uma produção colectiva inserida num mundo da arte, cujos objectos resultam da concretização de uma visão artística de um indivíduo-artista e da sua materialização prática para a qual é necessária um nível de habilidade/*craft* e um conjunto de outras pessoas, o resultado final será no entanto uma peça de arte e não um objecto de artesanato. Nas palavras de Danto: «That's my whole philosophy of art in a nutshell, finding the deep differences between art and craft, artworks and mere things, when members from either class look exactly similar.» (Danto, 1998:53).

Constituir-se enquanto campo autónomo poderá ser uma direcção possível para o mundo da *street art* e os seus actores, destacando-se do campo da arte contemporânea.

Por ora, podemos observar que a adaptabilidade das práticas de *street art* a contextos de exposição de interior, e a vendabilidade dos formatos que daí resultam, não constituirão tanto mecanismos de «dominação» e de conformação a formatos previamente definidos, como de expansão – estratégica e plástica - de uma forma de arte que tem a abrangência da forma e dos recursos plásticos e técnicos na sua génese. Na leitura de Ruiz:

«The *street art* movement and its principles haven't wavered since they took center stage on the platform of the contemporary art scene. (...) In a society that is contradictory, often at the surface of controversial issues and volatile situations, *street art* is an organic commentary, a response from a generation that has learned to question the given. And the possibility of its adaptation into conventional formats, such as canvases and sculptures, allows it to burst and spread in the art circuit.» (Ruiz, 2011:6)

10.3. Galerias, museus e street art

A inclusão de artistas de *street art* nos contextos clássicos de exibição de obras de arte – o museu e a galeria – aparece no seguimento não só da popularidade mediática deste tipo de produção artística, como dos discursos que a legitimam enquanto vertente da produção actual de arte contemporânea, de expressão cada vez mais visível no espaço público das cidades. Muito contribuem para este fenómeno as iniciativas de associações, instituições, galerias de arte urbana e outras entidades que promovem eventos de *street art*. Salienta-se de novo que, ao produzirem peças para contextos de interior como museus e galerias (ou de formatos portáteis que permitam a sua venda), deixamos de falar de *street art* para utilizarmos a expressão arte urbana, como forma instrumental de não confundir os diferentes contextos de produção.

Entrar no mercado da arte implica elaborar um tipo de trabalho que se preste a ser vendável, pelo seu formato e pela atribuição de um preço. É irresistível citar Hannah Arendt neste momento:

«Entre as coisas que emprestam ao artifício humano a estabilidade sem a qual ele jamais poderia ser um lugar seguro para os homens, há uma quantidade de objectos sem utilidade nenhuma e que, além disso, por serem únicos, não são intercambiáveis e, portanto, não são passíveis de igualação através de um denominador comum como o dinheiro; se expostos no mercado de trocas, só podem ser apreçados arbitrariamente.» (Arendt, 2000:207)

Assim, não só estamos perante um panorama actual de novos contextos de produção de *street art*, em que, para além da iniciativa pessoal e espontânea do criador, há associações, instituições e outras entidades que promovem eventos de *street art*, como esta se apresenta também com uma dimensão económica que até há algum tempo não existia. Inclusive, há neste momento um *website* português aptamente chamado de *Book a Street Artist*, que permite agregar portfólios de *street artists*

interessados em vender o seu trabalho – seja a particulares, seja a empresas¹⁴⁵. Assim, alguns artistas de *street art* têm oportunidade de exibir o seu trabalho em contextos de interior, nomeadamente galerias, sendo convidados a elaborar trabalhos passíveis de serem vendidos, o que não só lhes permite a exploração de novas formas expressivas como fazerem da sua actividade criativa um modo de vida¹⁴⁶. Aparece, aliás, como elemento central nesta passagem, para além das particularidades de contexto, a ambição do artista em querer experimentar outras formas de criar. Referindo-se ao percurso de Swoon¹⁴⁷, Jeffrey Deitch fala-nos dessa relação entre a *street art* e a passagem para um contexto de galeria comercial:

«There is a constituency that expects artists who begin on the street to keep their work on the street. They criticize artists who “sell out” by showing their work in commercial galleries. But like most ambitious artists, the most driven and talented of those who started on the street do not want to be confined to a medium and context.» (Jeffrey Deitch, in Kenney, 2010:4)

No entanto, esta transição não é isenta de desafios para os artistas, nomeadamente no que diz respeito aos dilemas que poderão representar uma passagem de um trabalho essencialmente de rua para um contexto de galeria – dilemas esses tanto ao nível dos discursos como da elaboração do trabalho em si – e na percepção de si e na manifestação da sua identidade e compromisso com a carreira (Figura 10.3).

¹⁴⁵ <http://bookastreetartist.com/>

¹⁴⁶ Sendo este movimento, da «rua» para a galeria, como vimos, acompanhado do simétrico, em que artistas cujas peças são habitualmente exibidas em contexto de galeria vêem na produção de *street art* uma oportunidade de obterem maior visibilidade e também de experimentarem uma forma diferente de expressão criativa.

¹⁴⁷ Swoon é uma artista norte-americana cujo percurso se iniciou com a colocação de *cut-outs* intrincados nas paredes de Nova Iorque, e actualmente elabora, juntamente com a sua equipa de produção, projectos cada vez mais ambiciosos, como por exemplo uma frota de barcos em tamanho real construídos com objectos encontrados, que já colocou a navegar não só em rios nos E.U.A. como também no Adriático, remetendo para *Merzbows* em versão flutuante. É também presença assídua em galerias, elaborando peças que se destinam aos mercados.



Figura 10.3 – Intervenção em rua de Lisboa. Foto de Ágata Sequeira.

No que diz respeito à forma como os artistas encaram esta relação entre *street art* e galeria, José Carvalho, por exemplo, refere-nos que considera «complicada» a adaptação das próprias galerias a um produto que na sua origem não é vendável, por consistir primariamente em intervenções no espaço público e em grande escala, razão pela qual poucas galerias se conseguiram adaptar com sucesso a esta nova realidade:

«Eu diria que é uma provocação. Hoje em dia são poucas as galerias que não se conseguiram adaptar ao mundo da arte urbana e muitas não se adaptam porque têm medo, porque sabem que é algo que não conseguem controlar; uma galeria não consegue chegar ao pé de um artista de arte de rua e dizer ‘tu agora só trabalhas para a galeria’, o que não vai resultar porque ele vai trabalhar na rua, e ao mesmo tempo que a galeria está a vender um trabalho por mil euros, esse trabalho está a 200 metros à borla para tu poderes ver... e não há negócio aí. E isso é o que assusta as galerias porque as galerias vivem do negócio que se faz com a arte.» (José Carvalho, Artista plástico e *street artist*, 2013)

José Carvalho considera assim que um *street artist* pode acumular a prática de rua com o trabalho em galeria, considerando no entanto improvável o percurso inverso, que se dedique exclusivamente à produção de peças para galeria, e, portanto, em formatos que podem ser vendidos.

Já Bruno Santinho refere-nos que a consagração de artistas de *street art* em âmbito de galeria e museu é parte do mecanismo «habitual» do funcionamento dos movimentos artísticos, que serão primeiro tidos como indesejáveis e depois adoptados pelas instâncias de legitimação do sistema da arte. Acrescenta ainda que há artistas que, tendo vindo do *graffiti*, consideram uma entrada eventual num contexto de mercados da arte como algo negativo, como comprometer a sua actividade, mas que essa é uma questão distinta da da *street art*:

«No meu entender, desde sempre, os movimentos artísticos emergentes são classificados como “inadequados”, “indesejados”, “ilegais” até ao ponto em que já não é possível os ignorar dada a força e vitalidade artística que carregam, tenho em mente a reacção aos impressionistas e o salão dos recusados, por exemplo... e com o *graffiti* passa-se algo semelhante. A arte urbana foi negada enquanto foi possível mas perante um movimento tão vasto, diversificado e cheio de talento o mundo da arte não pode continuar com esta posição e quando se trata de poder ganhar dinheiro então o panorama muda radicalmente... de um dia para o outro: vândalos passaram a estrelas, claro com todos os seus pontos positivos e negativos. Em relação ao *graffiti* contudo creio que a questão seja bem mais profunda pois não podemos “pôr tudo no mesmo saco”. Nem todos os praticantes de *graffiti* desejam dar o salto para a arte contemporânea e não podemos cair no erro de classificar tudo o que se faz no mundo do *graffiti* como “vandalismo” nem “arte”, é um universo demasiado vasto para se categorizar de uma forma tão simplista... Daí haver artistas que poderão considerar um outro artista que expõe em galerias como um “sell out” e que infringiu o código ético do *graffiti* e para outro artista que ambiciona o mesmo, esse passo ser banal. Eu vejo como um processo normal. Ignoro esses códigos, mas eu nunca pertenci ao movimento *graffiti*. Respeito imenso esse mundo mas simplesmente creio que por vezes a forma de ver as coisas é um pouco limitada.» (Bruno Santinho, Artista plástico e *street artist*, 2013)

Este artista associa a *street art* a um movimento artístico de vanguarda, encontrando semelhanças entre o processo de legitimação enquanto tal, a que se assiste hoje em dia, e tantos outros que tiveram lugar ao longo da história da arte. Há, para este entrevistado, uma impressão de «inevitabilidade» em relação a todo este processo.

De facto, entre as experiências de colocação de telas de *writers* em galerias na Nova Iorque dos anos 70 e 80 e o actual percurso de alguns artistas de *street art* que começam a encontrar naquelas um espaço para produzirem um tipo de trabalho vendável e que considerem adequado a esse contexto – e coerente em relação ao seu corpo de trabalho –, há diferenças. Efectivamente, se no primeiro caso seria pertinente falar de lógicas de dominação de uma forma de expressão subcultural para um mercado da arte, pela mão de alguns galeristas que viram no *hype* do *graffiti* uma forma de poderem capitalizar em recriações do *graffiti* (em telas, pelos *writers* mais conhecidos), aplicando um tipo de discurso que sugeria uma subalternidade destas formas expressivas ao mundo elitista da arte contemporânea, já no caso da *street art* em que alguns artistas são bem-sucedidos nos mercados, a situação é diferente.

Em particular, porque a própria *street art* já não se trata de uma expressão subcultural com regras e códigos específicos, como o *graffiti*, mas de uma forma de expressão criativa que, ainda que deva às linguagens do *graffiti*, não se reveste dos mesmos significados, enfatizando antes a vontade de expressão individual, o que desde já aponta para o facto de os seus criadores verem a rua não apenas como lugar de expressão, mas como *lugar de experimentação*. Esta nuance é crucial porque indica que se trata de um tipo de criativos cuja vontade de experimentação provavelmente poderá conduzi-los a novos contextos de produção, não apenas não limitando o seu trabalho a contextos espontâneos e nas ruas, como impulsionando outras incursões, nomeadamente em contextos de interior, com todo um novo conjunto de especificidades – ao nível técnico, de linguagens plásticas, de públicos, de formatos – que eventualmente poderão experimentar.

Porém, se as ruas de Lisboa constituem uma tela viva onde a *street art* é uma expressão artística de carácter dinâmico, a galeria apresenta-se como um contexto de exposição bastante diferente, onde a vida quotidiana não penetra, propondo um tempo e um espaço suspensos:

«The ostentatiously purified gallery space of the ‘white cube’ makes a claim not only of universality but of eternity. The often windowless, immaculately white exhibition area in which the fetishes of the ruling class are viewed establishes an abstract or idealized non-space (...). The artscape is cut off from any contagion of change, from the movement in the street, from the social divisions and conflicts which are apparent there (...) indeed, from the whole context of society as a set of shifting circumstances rather than an eternally sanctioned order.» (McEvelley, 1992:62-63)

Assim, a passagem de um artista de *street art* para uma forma de produção em contexto de galeria pode representar um sério dilema. Na verdade, esta relação entre *street artist* e galeria aparece por vezes como um jogo de apropriação e influências: por um lado, do artista em relação à galeria: apropriar-se do ‘cubo branco’ da galeria como uma extensão da rua; e por outro, da galeria em relação ao artista: tentar transformar em formatos vendáveis uma forma de arte cuja força é o impacto que tem nas ruas das cidades¹⁴⁸.

Se por um lado, a multiplicação de eventos e iniciativas de *street art* de âmbito muralista nas cidades, como também em Lisboa, sugere uma certa *musealização* desta forma artística no ar livre, também nos museus começam a aparecer trabalhos e exposições de artistas que provêm da *street art*. Banksy ou Vhils são exemplos, como o é igualmente Miguel Januário, que encara o facto de ter uma peça sua num museu como um alargar do âmbito da sua produção artística, permitindo a diversificação das formas como se pode exprimir através da arte que elabora, mas também consiste num certo contraponto à ideia de efemeridade que é transversal à *street art*. Afinal, uma peça num museu ou numa galeria é a forma ideal de preservar um trabalho, ainda que concebido no âmbito de uma performance, e de o ver protegido dos elementos e do desgaste:

¹⁴⁸ Daí que seja estratégia de galerias como a *Underdogs* complementar as exposições de *street artists* no seu espaço expositivo de interior com pinturas muralistas em grande escala pelas ruas de Lisboa, por esses mesmos artistas. Esclarecer a complementaridade destas duas formas de expor e produzir arte aparece como forma de resolver em parte esse dilema.

«Eu quando comecei a fazer peças e a metê-las em galeria eu vi mesmo dessa forma, ou seja, isto é uma possibilidade que eu tenho de conceber ideias e de materializar ideias que de outra forma não ia poder conceber, porque eu não vou poder pôr este carrinho ou esta mão ou este não sei quê, esta tela na rua, porque vai ser roubada, ia ter que fazer um *stencil*. E o *stencil* não era a mesma coisa, porque eu aqui tenho que fazer com as notas, porque é com as notas que faz sentido, não é com a tinta. Porque aqui tenho que fazer com ferro, não é com tinta. É com o ferro que faz sentido. Portanto eu no fundo sempre fui assim, ok, isto é uma forma de materializar outras ideias e de alargar um bocado o espectro do meu projecto... epá e ao mesmo tempo obviamente também agora vejo como uma forma de o poder alimentar, porque para vires para a rua pintar também tens que ter recursos e portanto a galeria também te ajuda a ter esses recursos. É isso, é a forma de conceberes ideias e materializares ideias que de outra forma não ias poder. Ou ias poder, mas depois tinhas que as mostrar. Portanto eu vejo um bocadinho a galeria como isso, a galeria de *street art*... no fundo é uma forma de aceitação... não é bem de aceitação mas de posicionamento no que toca também àquilo que os *street artists* andam a fazer. E é interessante também porque as peças... por exemplo o caixão, estive nos Underdogs e foi para o museu de Elvas agora. A verdade é que eu fiz aquela performance. E desde que fiz aquela performance o caixão ficou num armazém durante quase dois anos e veio para a galeria pela primeira vez foi exposto aqui nesta galeria e o museu adquiriu-o. Se o museu não o tivesse adquirido aquilo que era uma peça de interior (de exterior, que se tornou de interior) ia ficar esquecida e guardada e ia ter esse lado efémero. Mas não, o museu vai-lhe dar continuidade. Ela vai viver para sempre.» (Miguel Januário, Artista plástico e *street artist*, 2014)

Porém, há nesta vontade de ter peças inicialmente elaboradas para performances efémeras num museu, um paradoxo, já que o museu, lugar de ritual (Duncan, 1995) é também o lugar por excelência onde os objectos expostos são separados das suas funções e propósitos iniciais, num processo de estetização que «comemora e sacraliza», «conjurando o tempo e a morte»¹⁴⁹. Nas palavras de Michaud:

«Le musée traditionnel, c'est le lieu d'aboutissement des œuvres héritées qui de privées deviennent publiques, qui sont rendues publiques et rendues au publique (...). Ce lieu défonctionnalise les objets, il les esthétise, en les coupant de toutes leurs finalités et de leurs usages, que ce soit comme instruments de la vie quotidienne, éléments de décoration, objets de culte, moyens de connaissance et d'éducation. Ce musée 'traditionnel' commémore et sacralise. Il construit et présente la mémoire, ou célèbre le génie. Il conjure le temps et la mort, en nous faisant communiquer avec des œuvres et des hommes d'exception.» (Michaud, 2007:148)

No entanto, convém não pôr de parte que o papel do museu enquanto tecnologia da memória (Tota, 2000:133) é precisamente construir uma imagem de uma sociedade ou cultura, pelo que mesmo um objecto produzido para um contexto performativo, efémero, pode ser musealizável, transformado numa imagem desse momento performativo, ainda que o próprio contexto expositivo e as opções de curadoria do museu proponham inevitavelmente um discurso sobre o conjunto das suas peças:

«From an intimate inspection of the artwork of any culture, it may be inferred what that culture has thought, or has tried to think of itself at any moment. A museum, as a repository of such moments, is a historically layered picture of the self of a culture.» (McEvelley, 1992:57)

¹⁴⁹ Ou poderá neste caso em particular o paradoxo ser resolvido pelo simples facto de a peça em questão se tratar de um caixão.

Se a *street art*, enquanto expressão artística espontânea de rua pode adquirir significados subversivos, de contestação social, de mensagem política, a produção de peças pelos mesmos artistas para contextos de galeria pode aparecer como uma forma de domesticar o que essa forma de arte poderá ter de «perigoso». Como nos propõe Arthur Danto:

«So perhaps the most prudent course in dealing with dangerous art is to treat it as if it were after all innocuous, using the sanctity of art as a shield against its toxins, which has always been our tradition. And perhaps when this is at last recognized for what it is, a strategy for disarming art, the artist who means to be dangerous will join with the enemy in secularizing the concept.» (Danto, 1998:196)

Daí que, no caso da *street art*, a rua continue a aparecer como o contexto por excelência, e o espontâneo como a forma de fazer essencial – já que nenhuma outra forma de apresentação e de estruturação poderá reproduzir ou substituir o impacto da surpresa e a relação quase pessoal que se dá quando um transeunte, distraidamente, se depara com uma peça num lugar inesperado, no espaço público dos seus percursos quotidianos.

∴

Conclusão: da street art aos mercados da arte

Vimos assim neste capítulo como a *street art* e o mundo da arte contemporânea se podem interligar, desde as intenções e discursos dos artistas à sua penetração nos mercados e contextos expositivos para além da rua.

Em primeiro lugar, traçámos o percurso da transição de práticas artísticas e expressivas de rua para carreiras no contexto mais abrangente da arte contemporânea, desde as experiências nos anos 80, em Nova Iorque, com *writers* convidados a expor em galerias, à actual projecção mediática da *street art* e a consequente inserção de um crescente número de *street artists* no mercado da arte.

Abordámos a forma como os artistas constroem o seu percurso artístico, com as diferentes estratégias e discursos que elaboram com vista ao desenvolvimento de uma carreira, na qual a *street art* é um elemento marcante. Este processo de construção de uma carreira pressupõe, por um lado, um sentido de *progressão* no âmbito das actividades e contextos que envolvem as práticas artísticas, e por outro uma *atribuição de sentido* que decorre de uma aprendizagem, resultado das suas experiências no âmbito dos diferentes contextos de produção de *street art*. A passagem pela *street art* é uma forma de *socialização* – ou de ressocialização - *artística*. Quanto aos discursos dos actores sobre as suas biografias e trajectórias, estão sujeitos a processos de *reconstrução simbólica*.

Neste momento, em Lisboa, ampliam-se os contextos de produção de *street art* para além do espontâneo e ilegal. Por um lado, vários artistas de *street art* encaram a sua prática como um elemento na reconstrução de uma carreira artística para além das práticas de rua; por outro, deparamo-nos também com a situação em que artistas plásticos habituados a uma produção de estúdio vêm a *street*

art como uma forma de promoverem o corpo total do seu trabalho artístico. Os contextos estruturados de produção de *street art* constituem assim não apenas oportunidades de trabalho pago, como ferramentas de atracção de visibilidade mediática e elementos em estratégias de visibilidade que se interligam com a construção de uma carreira artística, seja esta dedicada em exclusivo à *street art*, seja ainda inclusiva de outras práticas artísticas.

A questão da autoria, e de como é socialmente construída e instituída, aparece com uma centralidade marcante no mundo da *street art*, assumindo uma certa fluidez entre, por um lado, a influência do *graffiti*, em que é expressiva a dinâmica entre anonimato e autoria, e, por outro lado, o mundo da arte contemporânea e os discursos de singularidade artística que lhe estão associados. No mundo da *street art*, a questão da identidade artística, como é construída pelos seus protagonistas, os artistas, assume-se como híbrida, no sentido em que parte da construção individual dos seus discursos sobre um percurso pessoal singular, e sobre as suas expectativas na construção de uma carreira artística.

Paralelamente, assistimos actualmente a casos de *street artists* que obtêm reconhecimento considerável e conseguem penetrar no mercado da arte contemporânea, conseguindo um tipo de projecção inédita para artistas que provêm destas práticas artísticas e expressivas de rua. Através dos exemplos de Banksy e Vhils, vimos como podem ser construídas carreiras artísticas em que a prática de *street art* se alia a uma cuidadosa ligação com os media e com os mercados da arte, que não é alheia ao apoio das galerias, particularmente na entrada dos mercados da arte contemporânea.

Podemos assim dizer que a *street art* se configura como um *mundo* - remetendo para a construção de Howard S. Becker sobre os *mundos da arte* (2010) - no qual diferentes percursos individuais se cruzam e estratégias de visibilidade são ensaiadas, numa actividade artística que é, na verdade, colectiva e de cooperação. Este aspecto permite a leitura de um panorama actual de *street art*, em que se multiplicam as iniciativas estruturadas, em que artistas de *street art* conseguem uma popularidade inédita que lhes permite desenvolverem carreiras, desenvolvendo-se também o mercado em torno do seu trabalho. Às novas relações que se estabelecem entre o mercado da arte e a *street art* correspondem desafios para os artistas e para as galerias – e também museus -, num jogo de apropriações e influências mútuas que é também expressivo de um mundo da arte que se constitui enquanto tal.

Epílogo: Tendências Globais da *Street art*

Actualmente vive-se um momento em que a *street art* é alvo de intensa atenção mediática. Há um certo *hype* da *street art*, que é manifesto na quantidade de livros em grande formato constituídos, sobretudo, por imagens de peças, que de algum modo fetichizam o assunto, na profusão de artigos e sites que é possível encontrar na internet e nas iniciativas que se multiplicam um pouco por todo o país e também no estrangeiro – festivais de *street art*, exposições de artistas, ao ar livre ou em contextos de interior, iniciativas privadas ligadas ao turismo de *street art*, imagens mediáticas de *street art* que estão por todo o lado.

Esta atenção mediática produz efeitos. Um deles diz respeito à forma como esta profusão de imagens emerge – por vezes, também, como consequência mediática -, como uma forma de combater a efemeridade típica das peças de *street art*.

Hannah Arendt, referindo-se ao trabalho do que designa como *homo faber*, indica-nos que «(...) a produtividade específica do trabalho reside menos na sua utilidade que na sua capacidade de produzir durabilidade» (Arendt, 2000:213). Assim, no caso da *street art*, essa durabilidade não será tanto uma durabilidade física, mas sempre uma durabilidade tentada pela construção de imagens das peças - através de fotografias ou vídeo -, que são disseminadas por portfólios individuais, internet ou publicações.

Abordados os efeitos que se interligam com a carreira dos artistas e a produção de eventos de *street art* legais, debruçemo-nos agora sobre aqueles que dizem respeito ao aproveitamento turístico da *street art*, e o que isso nos diz sobre a construção de uma imagem de cidade para consumo nesse âmbito, e à relação - que por vezes parece de aproveitamento, por outras de colaboração, e também, tantas vezes, de competição pelo espaço público - entre *street art* e *marketing* e publicidade no espaço público.

Esta disseminação de imagens não é elaborada somente por iniciativa dos próprios artistas que, tentando promover o seu trabalho, colocam imagens das suas obras nas redes sociais, páginas pessoais, etc., mas também pelos próprios media, que se debruçam sobre o tema da *street art*, em consonância com um momento actual em que a prática parece ter alguma popularidade.

Esta popularidade foi, aliás, observada numa recolha de artigos sobre a *street art*¹⁵⁰ na imprensa escrita e em publicações virtuais. Há também um conjunto de artigos online e notícias produzidos no estrangeiro que se debruçam sobre a *street art*, nomeadamente sobre um dos artistas de maior relevo e que não seria possível omitir, Banksy.

A cidade de Lisboa surge como objecto de várias peças jornalísticas, como uma cidade onde a *street art* é uma prática de visibilidade crescente. É particularmente notável o destaque que é dado ao actual

¹⁵⁰ Convém de novo referir que não se tratou de uma recolha com intuítos exaustivos, já que não se pretendeu uma análise de conteúdo detalhada deste material, mas sim constituir um suporte de observação e igualmente uma forma de familiarização com o universo em estudo.

panorama da *street art* nesta cidade, às diferentes iniciativas que estruturam as várias intervenções e aos diversos artistas que, num conjunto de artigos e entrevistas, abordam o seu trabalho, dirigindo-se a um público mediático. Também no que se refere à projecção mediática que a cidade de Lisboa tem tido em relação à sua *street art*, esta cidade surge frequentemente em «rankings» onde é conotada como um dos «melhores destinos para se ver *street art*», observação sem dúvida interessante no sentido em que suscita um conjunto de questionamentos, juntamente com a observação que se realizou no âmbito deste trabalho – que serão abordados já de seguida.

A emergência do turismo de street art como fenómeno global

«*Spaces are formed by capital investment and sensual attachment.*»

(Zukin, 1996:85)

Questões económicas e políticas ditam a importância de as grandes cidades, num contexto de globalização, se distinguirem entre si, num movimento de competição que pretende atrair investimento – e visitantes, já que um volume considerável de turismo pode corresponder à florescência de uma actividade económica que movimenta milhões - de euros e de pessoas -, aspecto que aparece como particularmente apelativo em contextos onde a actividade económica, num âmbito mais geral, e sem considerar os grandes grupos económicos, se mostra incipiente ou desestruturada. A arte nas cidades - e também, com particular relevância mediática, a *street art* - aparece assim como tendo um papel central na sua visibilidade a nível global:

«No matter how restricted the definition of art is implied, or how few artists are included, or how little the benefits extend to other social groups outside certain segments of the middle class, the visibility and viability of a city's symbolic economy plays an important role in the creation of place.» (Zukin, 1996:82)

Tal é o caso de Lisboa, na qual o turismo aparece como orientação unívoca de grande parte das decisões sobre o espaço público e os elementos que o constituem ou devem constituir, pelas entidades que o governam e sobre ele exercem o seu poder. Se esta abordagem de «monocultura»¹⁵¹ é sustentável a longo prazo, será certamente uma questão a aprofundar noutros âmbitos. Contudo, uma observação circunstancial sugere que não, particularmente tendo presente casos em que cidades acabam transfiguradas por um excesso de orientação para a actividade turística, como Barcelona, e que são paradigmáticos na forma como alertam para as consequências do acto de pretender transformar uma cidade segundo lógicas que privilegiam os seus visitantes em detrimento dos seus habitantes e trabalhadores, a uma escala que impeça qualquer sustentabilidade desta relação.

No entanto, não deixa de ser curioso que as estratégias pelas quais as cidades se pretendem distinguir umas das outras são, tantas vezes, e não sem lhe apontarmos a ironia, as mesmas. Neste sentido aparece a *street art* que nelas é manifesta, transformada em imagens de cidade contemporânea e

¹⁵¹ Relembrando a tão célebre como insustentável «Campanha do Trigo» de 1929, em pleno Estado Novo.

moderna, ideal para o *city break* do visitante, também ele, contemporâneo e moderno. Não estranha a esta transfiguração é a produção de discursos breves, de teor mediático, que, profusamente acompanhados de imagens de coloridos murais de *street art*, realçam esse aspecto de contemporaneidade, desejável para um destino turístico que se quer competitivo.

É neste âmbito que surgem construções mediáticas como os rankings das «melhores cidades para se ver *street art*», nos quais tantas vezes Lisboa aparece contemplada com uma posição numa lista.

De uma breve amostra de 13 listas encontradas online¹⁵², surgem algumas observações. Nomeadamente: a «unidade» destas listas aparece sempre como a «cidade». Nunca a «região», «país», ou outro. A *street art* vê-se em cidades, e o turismo de *street art* é um turismo urbano; os sites que apresentam estas listas fazem-no invariavelmente com o enfoque nas diferentes imagens que, para cada cidade, ilustram com um exemplo a *street art* que nelas pode ser encontrada, sendo essas imagens visíveis por *slideshow* ou *scroll-down*; o número de cidades que cada lista menciona varia bastante, no caso desta amostra, entre 4 e 26; de uma amostra de 13 listagens de rankings das «melhores cidades para se ver *street art*», Lisboa aparece em 5 listas¹⁵³; as outras cidades mencionadas são extremamente variadas – no conjunto das 13 listas foram mencionadas 47 cidades diferentes, que se espalham um pouco por todo o mundo; as que aparecem referidas mais vezes são: Berlim (referida 13 vezes), Londres (12), Melbourne (11), Nova Iorque (10), Paris (9), S. Paulo (9), Buenos Aires (7), Los Angeles (7) e, com 5 ocorrências cada, Cidade do Cabo, Belém (Palestina) e Lisboa. Das cinco menções à cidade de Lisboa, 4 são ilustradas com imagens dos prédios pintados na Av. Fontes Pereira de Melo, no âmbito do Projecto CRONO, o que ilustra o poder mediático que as imagens feitas deste projecto podem ter. Quanto aos textos, nos casos das menções a Lisboa, há por três ocasiões pequenos parágrafos que acompanham as imagens: um que fala sobre as «colinas de Lisboa» e os «elétricos» (nada sobre *street art*, portanto), outro sobre o Projecto Crono, e outro sobre Vhils (ainda que a imagem que o acompanhe, de uma intervenção com anjos sobre fundo colorido que esteve na parede de um prédio na Baixa, não tenha relação com este *street artist*).

Este pequeno conjunto de anotações, resultado de uma observação ao pormenor de um conjunto de peças de teor jornalístico, revela como são arbitrárias estas listagens, que se situam algures entre a promoção turística e a construção mediática. Já Vítor Matias Ferreira se havia debruçado sobre este tipo de construções discursivas em forma de listagem:

«Tal incongruência [dos rankings hierárquicos das cidades] decorre, em grande medida, daquele mesmo determinismo económico, sendo certo também que, ao fim e ao cabo, será sempre uma classificação ideologicamente contaminada, pretender situar, em comparação valorativa, a própria complexidade histórica e cultural dessas diversas entidades. Ao fim e ao cabo, é este mesmo discurso da

¹⁵² Segundo a utilização de palavras como ‘best’, ‘*street art*’, ‘to visit’. A listagem dos sites com os rankings pode ser consultada na secção da bibliografia dedicada aos *sites* consultados, na p.400.

¹⁵³ Uma delas com 6 menções a cidades, outra com 10, e ainda outras com 21, 24 e 26 cidades mencionadas em lista.

“competitividade” que, levado a um paroxismo extremo, acaba por estar na origem daquelas posturas ideológicas de “hierarquização” das cidades!» (Ferreira, 2004:238)

O facto de consistirem em listas denota uma forma de exposição de informação pensada para leitura rápida e superficial e feitas por pessoas que provavelmente não estiveram nos lugares *todos*, dizendo-nos estas listas mais sobre o posicionamento mediático de cada cidade relativamente à sua *street art*, do que propriamente à quantidade e qualidade das peças que exhibe.

É, no entanto, uma componente de um movimento global nos centros urbanos que também faz uso de criações mediáticas como estas, para ascender a um nível de turismo e de visibilidade das suas cidades, através de imagens construídas, numa lógica certamente estratégica e cujo objectivo é atrair investimento:

«Global cities share with regional and national urban centers a common cultural strategy that imposes a new way of seeing landscape: internationalizing it, abstracting a legible image from the service economy, connecting it to consumption rather than production.» (Zukin, 1996:82)

Neste sentido, as imagens de *street art*, a maior parte das vezes descontextualizadas e sempre em escala monumental, aparecem como instrumentais na elaboração de uma «imagem de cidade» contemporânea, atractiva tanto para o turismo como para as actividades económicas de investimento externo, numa lógica explicada por João Seixas como resultando da dificuldade de liderança e de gestão de recursos por parte das administrações públicas locais, que assim tenderiam a reforçar a influência privada nas intervenções estratégicas sobre o espaço público urbano, não sem sérios riscos:

«O que, paradoxalmente, deixa as cidades demasiado dependentes de visões e de concomitantes decisões a elas pouco ligadas – num cenário em que parte significativa das decisões de capital se tem externalizado dos próprios territórios urbanos (...). Os riscos da efemeridade nos investimentos tornaram-se mais elevados, encurralando os governos urbanos num carácter gestor de contínua dependência de estímulos ao investimento (...).» (Seixas, 2005:113)

Assim, e paralelamente, observa-se também, nos últimos anos, o aparecimento de diversas pequenas empresas de promoção turística¹⁵⁴ ou na adaptação de empresas já existentes a este segmento potencial de mercado - que encontram nesta popularidade actual da *street art*, enquanto objecto de atenção mediática, uma forma de desenvolverem novos produtos, nomeadamente na criação de visitas guiadas e elaboração de percursos por peças escolhidas da *street art* que se exhibe em Lisboa. Algumas fazem, inclusive, nos seus textos, referência à inclusão de Lisboa nos «rankings» acima mencionados, em discursos publicitários que procuram nessa construção mediática uma forma de legitimação. Por exemplo, lemos no *flyer* da The Real Lisbon Street art Tour: «A cidade de Lisboa ocupa o sexto lugar no ranking realizado pelo Huffington Post com as 26 melhores cidades para se ver *Street art*, à frente de cidades como Los Angeles, Nova Iorque, Londres e Paris.»¹⁵⁵. Os tours, os guias, os dispositivos electrónicos que ‘traduzem’ as peças através do telemóvel ou os guias em formato de livro com mapa

¹⁵⁴ Exemplos: Lisbon Street art Tours (<https://www.facebook.com/Lisbonstreetarttours?ref=hl>); The Real Lisbon Street art Tour (www.estreladalva.pt); Roca Street art Tour (www.rocaglobal.com), entre outros.

¹⁵⁵ Para visionamento do *flyer*, consultar o Anexo C.

incluído - como a publicação *Street Art Lisbon*, editada em 2014 pela Zest, e que inclui um mapa onde estão marcadas as localizações de algumas peças de *street art* (AAVV, 2014) - são sintomas da economia paralela que em redor da popularidade da *street art* se constrói, com retóricas que vão desde a promoção de ‘experiências’ como da ênfase na ‘emoção do nunca visto’ e do ‘real’ no turismo de *street art*.

Diz-nos José Machado Pais que:

«A cidade não é apenas um lugar para habitar, é também um lugar para imaginar. Ou seja, a cidade mostra-se em edificações mas também se revela em mistificações veiculadas por telenovelas, literatura, roteiros turísticos, etc. O fantástico de uma cidade encontra-se frequentemente nas fantasias que a habitam, nos imaginários que ela desprende.» (Pais, 2009: 33)

Num contexto de competição entre as cidades, com vista à atracção de investimento – de que o turístico é uma componente considerável – a *street art* aparece, neste momento, como um terreno fértil para a construção de uma imagem da própria cidade de Lisboa, através de imagens e de discursos que pretendem de algum modo recriar o impacto que as peças de *street art* têm quando nos confrontamos com elas espontaneamente. Assim, podemos associar o fenómeno da disseminação de imagens de *street art* de uma cidade, com vista à sua promoção enquanto destino e objecto de investimento, a um processo de *representação do espaço*, no sentido a que Lefebvre (2000) se referiu, relacionando-o com as expressões visíveis dos poderes que dominam o espaço urbano. Por outro lado, também o conceito de *produção de símbolos*, no âmbito da abordagem da economia simbólica de Sharon Zukin (1996), parece aqui relevante, no sentido em que as imagens de *street art* podem ser, como acabámos de ver, instrumentalizadas pelos poderes dominantes e transformadas em *símbolos* de uma cidade desejável – simultaneamente expressão de poder e moeda de troca para trocas comerciais.

Street art e publicidade: contrapontos e colaborações

«*The commercial culture of the built environment has specific ways of incorporating cultural capital from the symbolic economy, converting it into visual images, and circulating them to a wider public.*»

(Zukin, 1996:83).

Não é recente o recurso a imagéticas relacionadas com expressões urbanas de rua, como o *graffiti*, em campanhas publicitárias e estratégias de *marketing*. Também a *street art* tem aparecido como elemento destas campanhas, como imagem que os publicitários consideram ser apelativa aos públicos de consumidores a que pretendem chegar, forjando associações entre a marca que promovem e a imagem de contemporaneidade e juventude que frequentemente se associa à *street art*.

Ideias conotadas com a *street art* são apropriadas e de certa forma distorcidas para se adaptarem ao produto que vendem, como que o associando a expressões como 'espírito alternativo', 'irreverência', 'tendência urbana', 'cool', destinando-se a jovens adultos, o típico *target* destas campanhas publicitárias: «As agências de publicidade viram na *street art* uma forma de expressão privilegiada pelos mais jovens e associada a valores que estão mais perto daquilo que é “autêntico” para o *target*. Essa autenticidade pode revelar-se pelo carácter alternativo, diferente, à margem do que é massificado ou indiferenciado, ou por uma personalidade divertida, alegre, amante da cidade e da vida moderna.» (Mota, 2009:80).

Estas campanhas publicitárias são elaboradas segundo diferentes estratégias, sendo a ligação à *street art* também sujeita a diferentes abordagens por parte das marcas. Estas abordagens podem consistir na associação da marca ao mundo da *street art*, quer pelo patrocínio de artistas, como através da criação de eventos e de plataformas virtuais (de que é exemplo a já citada iniciativa da marca de rum Pampero). Outras abordagens incluem a apropriação de elementos visuais conotáveis com o universo da *street art* ou a integração nas suas campanhas de elementos de design que remetem para essa forma expressiva nas suas campanhas (Mota, 2009:50).

Paralelamente, a estas diferentes estratégias corresponderá ou não uma ligação real com os artistas. De facto, para um artista, como vimos na Parte II deste texto, a colaboração com uma marca (quer na participação de eventos por ela promovidos, quer na criação de design para uma campanha) pode constituir uma oportunidade valorizada de trabalho pago, que será bem-vinda. Porém, quando se trata de situações de simples apropriação imagética, a questão adquire contornos diferentes. Diz-nos Alexandra Mota, no âmbito do seu estudo sobre a presença de *street art* nas campanhas publicitárias no contexto português:

«É de igual modo importante reflectir na propriedade intelectual das obras de rua. Apesar de ser considerado ‘*no men’s land*’, a questão da autoria é pertinente. Apesar de as marcas estudadas utilizarem trabalhos de autoria conhecida e de os artistas terem sido remunerados (à excepção do caso do Museu Efémoro, em que a campanha consistiu num inventariado), muitas vezes os trabalhos são apropriados sem que os *writers* tenham conhecimento ou remuneração por tal. No caso dos *outdoors* adicolor da Adidas, os *graffiti* pintados sobre os cartazes foram apropriados para novos cartazes, no entanto os artistas tinham noção de que estavam a criar algo para a marca. De igual modo, a Pampero apoia os artistas de rua com donativos de material ou espaços para exposição ou para trabalhar. As outras marcas (Nike, Opel e Nissan) contrataram artistas para o design das campanhas.» (Mota, 2009:51)

Assim, e do ponto de vista dos artistas, como vimos, uma colaboração com uma marca, no sentido em que consiste em trabalho remunerado, pode ser também uma forma de diversificar o âmbito dos trabalhos dos criadores, não só produzindo uma maior visibilidade, como acrescentando novas experiências aos seus portfólios.

Este processo de apropriação de imagens é descrito por Anna Lisa Tota como um processo de *hibridização*, em que não se está perante uma obra, mas perante um *híbrido da obra*, que se «dobra à lógica do *marketing* para se tornar diferente de si.» (Tota, 2000:200). A este processo de hibridização corresponderá assim a própria desconstrução do objecto artístico. Se a uma campanha publicitária que

recorra à imagética da *street art* - com o intuito de associar a sua marca a uma expressão de marcada contemporaneidade - poderá corresponder algum sucesso nos seus objectivos de vendas, para quem se confronte com ela e se depare com o artificialismo da solução, sobretudo nos casos em que é flagrante, o resultado poderá ser diferente, no que remete ao que Tota designa como um certo «(...) sentimento de banalização, aquela sensação desagradável de expropriação de um produto cultural que, nalguns casos, este tipo de hibridismo produz.» (Tota, 2000:205).

No caso da *street art* em particular, dada a sua natureza, esse aspecto de apropriação e hibridização de elementos da cultura de rua pode ser particularmente contrastante:

«There are direct lines of influence between street culture and advertising, but more recently it has been a one-way street with street culture (including its online presence) being absorbed, regurgitated and then spat out as advertising.» (Adz, 2010:19)

Para além da actividade específica no mundo do *marketing* e publicidade que de alguma forma incorpora *street art* e/ou as suas linguagens e imagens em campanhas publicitárias próprias, é importante abordar o papel (ou antes, o espaço físico) que a publicidade, na sua abrangência, ocupa no espaço público.

De facto, na sua génese, o movimento do *graffiti* e a *street art*, nas suas formas mais espontâneas, adquirem inevitavelmente significados de apropriação do espaço público, no sentido em que quem os pratica pretende ‘responder’ a um ambiente urbano dominado pela publicidade e pela arquitectura que lhes são impostas sem os consultarem, marcando com a sua intervenção uma partícula do espaço público – uma parede, um muro, uma estrutura disponível que assim se torna tela: «All *graffiti* and *street art* is a battle over public space: who controls it and what it is used for.» (Lewisohn, 2008:104).

Se, como vimos, as consequências políticas da *street art* estão intimamente ligadas ao seu contexto específico e à forma como constituem uma tentativa de reequilibrar a «balança» dos poderes que exercem a sua influência no espaço público urbano, a intervenção no espaço público é, em si, e para além da mensagem ou figura que constitui o objecto da intervenção, um acto político.

Assim, o *outdoor* ou *billboard* exhibe uma componente simbólica tão flagrante como a sua própria dimensão física, no sentido em que constituem uma forma legalmente autorizada de ocupação massiva do espaço público, que é profundamente intrusiva da visualidade quotidiana da cidade pelos seus habitantes e transeuntes. Diz-nos Zukin que constituem

«both a form of mass persuasion and a visual entertainment, these gargantuan advertisements overwhelmed busy commercial streets and were hung on private residential buildings, turning much of the city into a promotion of the free-market economy.» (Zukin, 2010:198)

Ora num contexto como o de Lisboa, em que a *street art* aparece cada vez mais visível e de maior dimensão, nomeadamente através das diversas iniciativas que promovem intervenções muralistas de grande escala, parece haver uma clara competição no espaço visual da cidade, a vários níveis. Como indica Mário Caeiro, há obras de arte no espaço público - de âmbito geral, *street art* ou não - que

competem com a cidade, com o mobiliário e estruturas urbanas, com a publicidade, e, mesmo, entre si (Caeiro, 2014:288), num movimento de complexificação do espaço urbano da cidade, na sua visualidade.

Conclusão

«Ninguém sabe melhor que tu, sábio Kublai, que nunca se deve confundir a cidade com o discurso que a descreve. E contudo entre eles há uma relação.»

(Italo Calvino, 2009:67)

«Una ciudad no connota, es las connotaciones que suscita, las conexiones, oposiciones, taxonomías que organizan significativamente sus elementos y permiten reconocerlos como unidades discretas (...)

de igual manera que los seres urbanos (...) no interpretan la ciudad, ni siquiera la leen, sino que simplemente la viven.»

(Delgado, 2008:99)

A pesquisa subjacente a este texto permite-nos afirmar que a *street art*, nos seus diversos contextos de produção, é uma prática reveladora de dinâmicas urbanas, no cruzamento das expectativas, percepções e discursos dos diferentes actores que nela tomam parte. Neste sentido, foi adoptada uma perspectiva que desloca o enfoque das práticas em si para as relações que os praticantes de *street art* estabelecem com a cidade e os outros actores (Magnani, 1994). Tal perspectiva, nesta pesquisa, consistiu na abordagem dos discursos e das relações entre os diferentes actores - bem como da sua «experiência individual», remetendo para a formulação de Bourdin (2005) - que contribuem para a produção de *street art* no contexto específico de Lisboa.

Se tanto os processos de transgressão como os processos de legitimação são, nas práticas expressivas e artísticas que o objecto de estudo constitui, duas formas de estabelecer lugar, o estudo das formas e contextos de produção permitiu então abordar um conjunto de temáticas. Estas incluíram, da parte das instituições, o controlo do espaço público e a promoção de uma determinada imagem de cidade e o *marketing* das cidades num contexto de competitividade entre centros urbanos. No que se refere ao ponto de vista dos artistas, individual e colectivamente, contextualizou-se um conjunto de práticas – bem como as peças em si, nas diferentes técnicas que as produzem -, e as representações e expectativas que com elas se interligam; o aspecto do trabalho, de como se elabora a construção de uma carreira artística e dos discursos que elaboram nesse sentido; o que há de estratégico nas suas opções e como encaram os diferentes contextos de produção de *street art* que experimentam, integrados ou não num corpo de trabalho mais vasto.

Lisboa apareceu como um palco interessante para tentar esta abordagem, dadas as suas especificidades e a variedade de contextos que proporcionam que a *street art* apareça no espaço público.

Assim, um primeiro conjunto de conclusões a que esta pesquisa permitiu chegar prende-se com a forma como a *street art* pode construir espaço público, nos diferentes contextos que enquadram a sua prática.

Deste modo, em primeiro lugar, esse aspecto interliga-se com o próprio acto individual, em que o artista, por sua iniciativa e ao sabor da sua criatividade, transforma a morfologia do espaço público com a sua intervenção – aplicando um *stencil*, colando um *poster* ou *cut-out*, pintando em *spray*, etc. Para além da própria mensagem que o artista pretende transmitir (sendo esta de maior ou menor teor interventivo), é o próprio teor político do acto de intervir em si, espontaneamente e por auto-recriação, o que tem aqui considerável expressividade. Intervir espontaneamente nas paredes ou estruturas de uma cidade é reclamar para si um espaço de comunicação, é marcar uma presença no espaço público, dizendo que este também é um pouco dessa pessoa. No fundo, trata-se, da parte dos *street artists* que espontaneamente intervêm no espaço público, de uma forma de reclamarem o seu *direito à cidade*, remetendo para a formulação de Lefebvre (2012) – sendo que, paralelamente, também os cidadãos constroem e vivem esse direito à cidade, reforçando o seu *valor de uso* (op. cit.).

Ora, este aspecto é particularmente relevante num contexto contemporâneo em que os espaços públicos tendem a ser cada vez mais estruturados pelos poderes que os dominam (Zukin, 1997), sejam estes poderes políticos ou económicos, e em processos de dominação que passam pela própria morfologia do edificado e do planeamento das ruas, estruturas e trânsito, como, flagrantemente, na forma como as estruturas de exibição de cartazes publicitários se multiplicam, cada vez mais intrusivas e sofisticadas, ocupando um espaço que não é apenas visual mas também auditivo.

Relembramos aqui a experiência de José Carvalho, que nos relatou que num *workshop* sobre *graffiti* e *street art* que dera, a primeira experiência dos formandos, quando lhes foi proposto que, com uma lata de *spray*, interviessem numa parede foi, precisamente e de forma espontânea, escrever o seu nome. Isto ilustra bem como o acto de intervir no espaço público urbano é flagrantemente expressivo, marcando a presença do indivíduo na própria cidade.

Por outro lado, também a *street art* pode constituir espaço público no âmbito de práticas inseridas em determinado tipo de projectos em que há um cuidado específico de envolvimento com a comunidade. Esta questão remete-nos para o que Dolores Hayden apelidou de «power of place»: «(...) the power of ordinary urban landscapes to nurture citizens' public memory, to encompass shared time in the form of shared territory (...)» (Hayden, 1997:9).

Este aspecto está presente nos eventos em que há uma programação no sentido de fomentar o contacto directo com artistas e comunidade, promovendo visitas guiadas, percursos ou explicando as peças e a forma como se inserem no local, potenciando uma real integração do trabalho dos artistas na comunidade; eventos nos quais há, portanto, uma vontade activa de criar relações entre os diferentes intervenientes, já que, segundo Ulf Hannerz: «urban relationships in large part may have to be actively achieved, and actively maintained.» (Hannerz, 1980:260).

A *street art* enquanto forma de construção de espaço público tem lugar também no âmbito de intervenções que prevêm um aspecto participativo, sendo concretizada com apoio de voluntariado da própria população local, que neste caso também sente a peça como sua. E o acto de valorizar um espaço público, melhorando as suas condições estéticas e características funcionais, reveste-se de significados de apropriação colectiva das estruturas públicas para uso comum. Pode-se ainda acrescentar que nestes momentos participativos tem lugar a formação de «sociedades instantâneas», formulação de Manuel Delgado (2008:13), na qual os «praticantes do urbano» se relacionam entre si em situações transitórias que podem – acrescentamos - contribuir para que a sua ligação ao local resulte fortalecida, pelos significados simbólicos e emocionais que podem retirar destas experiências no espaço urbano localizadas. Afinal as trocas e os usos quotidianos que têm lugar no espaço público urbano transformam-no, bem como o sentido que lhes é conferido (Nunes, 2012).

Também nos projectos em grande escala se pode afirmar que a *street art* contribui para a produção de espaço público, consistindo esta numa franca aproximação à arte pública, no sentido contemporâneo do termo, promovendo discursos e debates sobre o espaço público e sobre questões específicas e problemáticas da sua constituição e mudança.

A efemeridade da *street art* aparece: ou como aspecto que possibilita um diálogo dinâmico entre artistas, cidade e transeuntes, em que a própria degradação inevitável da peça ou interacção de outros intervenientes com ela é uma possibilidade; ou, nos casos em que se enquadram em projectos legais e estruturados, como uma forma de elaborar peças com uma margem de manobra criativa que não seria de todo possível se se tratasse de peças de carácter perene, quer a nível plástico, quer da própria escala, quer das próprias estruturas a serem intervencionadas – isto no sentido em que dificilmente seria autorizada, particularmente num contexto em que a arte pública de carácter perene se reveste tipicamente de um carácter de ‘segurança’ e evitamento de qualquer conflitualidade, o que precisamente é contrário ao carácter da arte pública, que, segundo uma corrente actual explorada por diversos autores, poderá fomentar reflexão, mudança e cidadania.

A própria forma em que as intervenções de carácter legalmente enquadrado tendem a ser elaboradas – o mural – é aliás há muito tida como forma de expressão artística com potencial para estimular efeitos. No muralismo mexicano e no muralismo fascista italiano, esta prática aparecia como ferramenta de endoutrinamento das populações para as conotações políticas respectivas, enquanto na Bauhaus era como tentativa de estreitamento da ligação entre a arte e a sociedade, por intermédio da arquitectura, que o muralismo surgia como expressão privilegiada. Já na *street art*, em contextos estruturados, o muralismo aparece com um franco potencial, não já de endoutrinamento, uma vez que as peças em si são tão variadas nos temas e técnicas como os próprios artistas, não se vislumbrando conotações

políticas óbvias¹⁵⁶, mas de experimentação de novas ligações entre arte e sociedade. A arquitectura continua a aparecer como o elemento central e agregador destas manifestações, embora já sem tanto destaque a nível de novas linguagens estéticas, sendo antes o enfoque ao nível dos discursos que sobre a morfologia do espaço público se podem propor, como o estado de degradação do edificado, por exemplo.

Às diferentes formas de produção de *street art*, da mais espontânea e individual à mais estruturada, sujeita a curadoria e colectivamente organizada, corresponderão necessariamente diferentes formas de conceber o espaço público, diferentes conotações quanto ao papel que a *street art* deverá assumir, e diferentes papéis que cada interveniente assume para si, aos quais correspondem diferentes discursos e representações. No âmbito dos projectos colectivamente estruturados, por associações, instituições e demais entidades, subjazem também diferentes lógicas de organização, nomeadamente a de «projecto», de «festival», de «mostra», de «exposição ao ar livre», entre outros, denotando estas partículas expressivas essas diferentes formas de conceber o papel que a *street art* enquadrada nestas formas organizativas, pode ter para o espaço público.

Por outro lado, a elaboração de projectos de *street art* em grande escala, num contexto global em que esta forma criativa, artística e expressiva aparece como particularmente popular, não só com a multiplicação das iniciativas como com a sua crescente mediatização, parece inserir-se noutro tipo de contexto em que a competitividade entre cidades, enquanto destinos turísticos e de investimento de capitais, se assume como realidade nos tempos presentes.

Deste modo, a *street art* das cidades – e também de Lisboa – aparece em destaque em diversas construções mediáticas, de que os «rankings das melhores cidades para se ver *street art*» são um exemplo, nada dizendo, no entanto, em relação ao panorama real da *street art* nessas cidades, a nível dos projectos que são levados a cabo, ou das condições para os artistas, por exemplo. Constituem, sim, os exemplos de intervenções particularmente monumentais uma fonte apreciada de imagens que, descontextualizadas, apresentam a cidade como um destino atractivo, contemporâneo e jovem, perdendo-se a diversidade de discursos e de propostas que essas peças na verdade representam, num discurso imediato ligado ao *marketing* das cidades. Não obstante, cria-se em redor desta imagética todo um conjunto de oportunidades de negócio para pequenas empresas de turismo, que promovem percursos de *street art* sobre peças escolhidas em Lisboa, com o cuidado de as contextualizar e explicar a forma como foram elaboradas – o que já não é um desvirtuamento mas uma outra forma de a *street art* produzir espaço público, no sentido em que constitui objecto deste tipo de movimentações dos actores na cidade.

¹⁵⁶ Mesmo no caso do projecto «40 anos, 40 murais», em que tiveram os autores o cuidado de, referenciando um período específico do muralismo português, o que se deu no PREC, retirar referências partidárias nos novos murais. Trata-se, portanto, mais de uma celebração de uma prática colectiva de expressão artística do que, explicitamente, das entidades partidárias que promoveram a elaboração de murais políticos no período imediatamente a seguir à revolução de 1974.

Uma desvirtuação de um objecto plástico está também presente no *marketing* e publicidade num sentido mais abrangente, em que marcas se pretendem associar à imagética da *street art*, fazendo-o geralmente por três vias: simples apropriação de imagens de peças, sem dar conhecimento ou pedir a participação dos autores; contrato de *designers* para elaborarem um tipo de imagens que remetam para a *street art* (podendo esses *designers* estar ligados ou não à *street art*); ou, por outro lado, a própria participação das marcas na produção de eventos de *street art*, constituindo uma oportunidade de trabalho pago para os artistas, havendo mesmo contextos em que a sua liberdade criativa pode não aparecer particularmente cerceada por um tema proposto pela marca.

Outro conjunto de conclusões prende-se com os aspectos segundo os quais a *street art* se interliga com os aspectos de construção de um percurso pessoal de quem a faz. Esta pode revestir-se de carácter tão simplesmente lúdico, uma forma de passar o tempo de forma criativa, como, por outro lado, de um elemento importante na elaboração de uma carreira artística.

Neste último sentido, é de realçar o papel instrumental que por vezes a prática de *street art* assume nas representações dos artistas em relação à construção de uma carreira individual, quer no meio artístico concretamente, quer no do design, consoante a direcção concreta que cada actor escolhe como sua. De facto, a observação que nesta pesquisa foi feita indica-nos que os contextos de produção de *street art* legais, estruturados através da organização de associações, instituições ou outras entidades, têm como efeito permitir aos *street artists* intervirem numa escala tendencialmente maior, e sem os constrangimentos de tempo ou de pressão que eventualmente teriam se experimentassem o mesmo tipo de expressão plástica num contexto espontâneo e ilegal. Assim, estas intervenções, também pela forma como são publicitadas (*a priori* ou *a posteriori*), tornam-se valiosas formas de tornar o seu trabalho artístico mais visível, o que para alguns é tido como uma adição visual preciosa ao seu portfólio, que denota alguma versatilidade e capacidade de produzir em escala maior, abrindo eventualmente as portas a novas propostas de trabalho pago, seja este de interior ou de exterior, e relacionado ou não com a *street art* propriamente dita.

Estas formas de produção de *street art* muralista organizada permitem, assim, que se assista a um fenómeno curioso: o de consistirem em oportunidades para artistas plásticos cujo trabalho é essencialmente de estúdio, e com a exposição em galeria interior como concretização habitual, experimentarem novos palcos para a sua criatividade. Tais artistas encaram a *street art* muralista organizada simultaneamente como um desafio pessoal às suas capacidades criativas e de interacção com uma superfície a intervir e com um contexto local, ambos específicos, e como uma forma de tornarem o corpo do seu trabalho artístico, na totalidade de práticas que inclui, mais visível, no que não é indiferente a opção por assinarem os trabalhos em contextos de exterior e em grande escala com o mesmo nome com que assinam quaisquer dos seus outros trabalhos. Há aqui um mecanismo em que a criação de imagens das peças elaboradas no exterior e a sua rápida disseminação pela internet,

nomeadamente pelas redes sociais, pode francamente exponenciar a visibilidade de um artista, que pode assim remeter o fluxo de novos visitantes à sua página pessoal para as suas outras actividades - exposições em galerias com trabalhos em tela ou escultura, por exemplo.

Deste modo, a *street art* em Lisboa, já de si praticada por um diverso conjunto de indivíduos, parece atrair novos perfis de criadores, como efeito destas novas formas de a produzir em contextos estruturados.

A estes novos perfis, e com a complexificação das formas de fazer, já que ultrapassam a simples decisão e iniciativa individuais para envolverem um conjunto vasto de pessoas, correspondem formas de produzir *street art* mais complexas. Esta complexificação nota-se, também, no sentido em aparece como elemento da construção de uma carreira artística, por vezes centrada na prática de *street art*, mas sempre com a produção de outro tipo de objectos, para contextos de interior e, portanto, vendáveis, permitindo uma passagem para o mercado da arte e das galerias que estão interessadas neste tipo de artistas e de produtos. Assim, a *street art* também ela pode constituir um «mundo da arte», no sentido que Becker atribuiu ao termo, em que a produção de um objecto plástico, seja este para contextos de galeria interior, de evento ou festival de *street art* em exterior, envolverá todo um conjunto de pessoas, para além do artista, que assumem diferentes papéis, como os descritos por Alexandre Melo (2001): agentes, financiadores, ajudantes, vendedores, leilões, comerciantes, galeristas, curadores, feiras, compradores, exibidores, comentadores, jornalistas, críticos, investigadores, catálogos, revistas, etc.

Cria-se, assim, uma realidade dinâmica no mundo da arte, em que o que é profundamente inovador (a nível plástico e dos discursos) e o modo de funcionamento das galerias e dos mercados da arte tentam mutuamente adaptar-se, criando modos de funcionamento híbridos mesmo no contexto expositivo onde, por exemplo, a exposição em simultâneo de peças de interior com a projecção de peças de exterior em grande escala aparece como solução comum em exposições de artistas de *street art*.

Outro aspecto a retirar desta pesquisa prende-se com a própria definição e enquadramento do objecto em estudo: a *street art*. Não tendo este ainda sido objecto de abordagem científica com alguma profundidade, e referindo-se a bibliografia disponível para os contextos de práticas expressivas de rua, no contexto português sobretudo ao *graffiti*, colocou-se a hipótese inicial, num contexto de aproximação ao tema, de abordar a *street art* também como uma prática que se inseriria numa cultura, como o *graffiti*, sendo os aspectos diferenciadores de ambas as práticas os relacionados com a própria plasticidade e variedade de formas expressivas e artísticas. Segundo Bauman, a cultura opera na intersecção entre o indivíduo e o mundo que ele percepção como real, constituindo um esforço para compreender como uma acção individual pode possuir uma validade supra-individual:

«(...) the sphere of culture is always accommodated between the two poles of the basic experience. It is, simultaneously, the objective foundation of the subjectively meaningful experience and the subjective 'appropriation' of the otherwise inhumanly alien world.» (Bauman, 1999:94)

Porém, o contacto com o objecto de estudo, as entrevistas com os artistas e com os elementos ligados às diferentes estruturas de organização de eventos e práticas colectivas de *street art* depressa invalidou essa hipótese inicial. Isso deveu-se, por um lado, à considerável diversidade dos perfis pessoais dos artistas, que se manifesta no seu percurso biográfico e na forma como a *street art* se interliga num projecto pessoal – integrando nuns a construção de uma carreira artística ou em áreas criativas, e noutros a mera vontade de expressão, aparecendo transversalmente um conjunto de iniciativas que permitem enquadrar a prática de *street art* nesses projectos pessoais de forma diferente. Por outro lado, também se deve à constatação de que a componente de «experimentação» plástica aparece como característica marcante das práticas de *street art* e, portanto, contraditória com a noção de prática cultural a que estariam associados determinados significados e formas de fazer. Aliás, a observação de que artistas de *street art*, que começaram pelo *graffiti*, pretendiam precisamente expressar-se através de formas que não se enquadravam nos cânones dessa prática cultural (daí terem enveredado pela prática mais expressivamente livre da *street art*), aparece como confirmação desta constatação. Por outro lado, e sendo variados os percursos pessoais e de práticas expressivas dos artistas, muitos não tiveram ligação directa com a prática do *graffiti*. Esta conclusão vai ao encontro do que Anna Waclawek observara:

«A number of street artists began by writing *graffiti* and, with time, changed their practice to generate a different brand of urban expression for ideas that moved beyond the representation of their names. Some artists, either not satisfied with or explicitly positioned against the ethical, hierarchical and pictorial codes of *graffiti* writing, resolve to produce a form of public art that stylistically distinguishes itself from signature writing. Others neither start out by writing *graffiti* nor decide unequivocally to rebel against it, but create art on the street simply through experimentation with different media and contexts of diffusion.» (Waclawek, 2011:29)

Este aspecto foi também abordado por Cedar Lewisohn (2008:69).

Diferentes propósitos também se ligam a ambas as práticas, sendo que ao *graffiti hip hop* a questão do disseminar ao máximo o nome do criador¹⁵⁷ e de explorar a criação de diferentes tipos de letra com que é escrito, com o eventual *character* a acompanhar, aparece como mensagem de afirmação pessoal de um *writer* para a comunidade em que essa prática expressiva se insere, a do *graffiti*, não sendo os seus significados destinados a uma apreciação mais transversal. Já a *street art* pressupõe todo o transeunte, qualquer pessoa que com a peça se cruze, como o seu público, sendo este tão abrangente como os temas e recursos expressivos utilizados, ainda que a genealogia da prática a ligue indelevelmente ao *graffiti*:

«The city, as an urban community that inspires the production of art, is conceptualized not only as pivotal constituent of the work itself, but also as a framework for inclusive art practices. Many *street artists* consider their work to be a reflection of, a response to and an interaction with the citizenry. Rather than

¹⁵⁷ Dizia-nos o *bomber CAP*, no filme de 1983 *Style Wars*, ilustrando com as suas palavras um dos extremos do *graffiti*: «Specially to me the object is more. Not the biggest, not the beautifullest [sic], but more. A little piece on every car is what counts.».

fixating on dialogues with specific citizens, they focus primarily on creating work that has the potential to speak to a variety of audiences.» (Waclawek, 2011:80)

Expressivamente, a ideia da cidade como pano de fundo para práticas expressivas artísticas enquadra-a num discurso de «liberdade total» que os praticantes de *street art* parecem associar a esse tipo de intervenções no espaço público. A abrangência em termos de técnicas e de recursos, bem como de temas e imaginários visuais é imensa, sendo o mote o da liberdade artística e não tão especificamente o da territorialização das relações sociais, subjacente à prática de *graffiti*.

Deste modo, conclui-se que a prática de *street art* não pressupõe um enquadramento cultural comum nos seus praticantes, que proponha formas de fazer, códigos, técnicas específicas, ou propósitos para esta prática. Remetendo de novo para Waclawek:

«Although street artists have fostered communities that are founded on their artistic passion and contempt for laws and institutional conformity, they tend to work autonomously and do not constitute a veritable subculture.» (Wackawek, 2011:30)

Uma outra conclusão que esta pesquisa suscitou prende-se com a disseminação de imagens de *street art*, em imagens ou vídeos, nomeadamente através da internet. Um aspecto que surgiu como inesperado ao longo da pesquisa foi a constatação de que muita *street art* é produzida com vista à disseminação de imagens por meios audiovisuais, aparecendo esse como aspecto principal, mais do que produzir efeitos de surpresa ou suscitar alguma reflexão ao transeunte que com a peça se cruza. Esta é uma forma de os artistas elaborarem estratégias de visibilidade, sabendo que a disseminação de imagens das suas peças pode permitir que sejam visualizadas por um número exponencialmente maior de pessoas do que cruzando-se com a peça no local onde foi elaborada.

Exemplos serão as peças que Miguel Januário cria em locais abandonados e fora de percursos pedonais habituais, sabendo que serão fotografadas e disseminadas pela internet, ou inseridas em vídeos; outro exemplo é ilustrado pelo recente vídeo de Vhils para a banda irlandesa U2, para o qual foram elaboradas diversas peças dentro do recinto da Lisnave na Margueira, concelho de Almada, e que não são visíveis na sua totalidade a quem passa no exterior, junto à vedação circundante. Este é, portanto, um efeito paradoxal da popularidade de uma forma de arte cuja génese é a rua e o público o transeunte, que, pela aceitação mediática que tem tido, suscita efeitos que a desvirtuam desta génese, nomeadamente neste criar para produzir imagens virtuais, mas também no criar em formatos portáteis para satisfazer, como vimos, um mercado de arte crescentemente interessado na produção destes artistas.

Finalmente, há que referir algumas questões que o percurso desta pesquisa sugere que possam ser abordadas futuramente em contextos de investigação. Estes revelam pistas interessantes de aspectos a explorar com um carácter de maior intensidade, que, não se coadunando com a direcção desta pesquisa em particular, poderão constituir objectos futuros de investigação.

Uma questão que esta pesquisa parece sugerir é a que se refere ao funcionamento de iniciativas colectivas de *street art* noutros contextos que não o de Lisboa. Nomeadamente, que diferentes visões e discursos a elas subjazem; que lógicas estruturam essas iniciativas; como é encarado o trabalho do praticante e dos diferentes intervenientes nessas concretizações; qual é o papel das instituições e entidades públicas em relação a estas iniciativas; que efeitos a elas se podem associar, entre outras questões. Uma observação circunstancial permitiu perceber que também noutros pontos do país se desenvolvem iniciativas de *street art*, em moldes diferentes dos que aqui foram abordados. Um exemplo é o da iniciativa «Portas de Sesimbra», evento de intervenção artística com a participação de *writers*, *street artists* e habitantes locais a elaborarem pinturas e instalações em vários locais desta vila. A vertente participativa e transversal deste tipo de iniciativas, que indiciam a prática artística como *forma de mediação social* (Sieber *et al.*, 2012) poderá revelar dinâmicas locais e diferentes formas de conceber o espaço público por parte da respectiva entidade municipal, em relação aos que neste trabalho foram abordados.

Ainda de interesse seria, para um contexto desta vez nacional, explorar de que forma as iniciativas de produção e promoção de *street art* que têm vindo a ter lugar no concelho de Lisboa, e seus efeitos de mediatização, poderão ter alguma influência na forma como outras entidades públicas, particularmente ao nível das autarquias, lidam com esta questão, se se verificará uma maior abertura às potencialidades de permitir (ou mesmo organizar) eventos deste tipo. Por outro lado, de que forma eventos de grande impacto noutros pontos do país (como por exemplo o Wool na Covilhã ou o Walk & Talk nos Açores) poderão ter um impacto neste âmbito de actuação noutros concelhos, incluindo o da capital, e de que forma há nestas iniciativas ou não uma lógica de internacionalização (a nível do intercâmbio de artistas, de envolvimento dos media, etc.) que suplante o âmbito municipal ou regional.

Igualmente, não se poderia deixar de referir, tendo em conta trabalhos de investigação passados (Sequeira, 2008), um eventual estudo sobre a recepção de *street art* junto às populações, num contexto local, que permitisse perceber mais a fundo, e partindo do ponto de vista dos próprios habitantes (ou transeuntes) locais, como às iniciativas de *street art* se pode associar um certo poder transformador do local.

Outro aspecto que esta investigação permitiu aflorar mas não aprofundar é o que se prende com as «estruturas expectantes» e as dinâmicas artísticas. Surgiu ao longo deste trabalho, e inspirada pela tese de Elsa Vivant (2008), uma reflexão sobre o papel que poderá ter nas dinâmicas urbanas a possibilidade de ocupação de edifícios e estruturas de usos interrompidos (mas em bom estado de conservação), por artistas, como uma forma de revitalização das cidades e, conseqüentemente, da sua vida cultural. Desconhecendo a existência de experiências deste género em Lisboa, de ocupação de edifícios especificamente com vista à prática artística, seria no entanto interessante averiguar se, de

facto, tiveram lugar, e quais foram os seus contornos – bem como, por outro lado, que potencial poderiam ter para este contexto específico.

Por outro lado, uma outra questão a explorar será a que se prende com os mecanismos de adaptação das galerias e dos mercados da arte em relação aos artistas de *street art*, sob o ponto de vista destas entidades comerciais. Que lógicas subjacentes ao seu funcionamento são ou não transponíveis para um mundo de produção artística tão específico? Que formas de adaptação são possíveis para vender peças de arte sem comprometer a origem «de rua» dos seus discursos? De que forma os discursos dos próprios galeristas procuram conciliar essa possível dicotomização de práticas contextuais? De que forma percursos artísticos de alguns artistas de *street art* em particular poderão contribuir para transformar esse mundo? - eis algumas questões que poderiam ser aprofundadas, idealmente numa lógica de intervenção que abordasse a questão a nível global.

Para finalizar, podemos afirmar que, se a cidade é o *habitat* da arte, não o é sem problemas. A complexidade das dinâmicas urbanas e dos poderes que configuram e são revelados no espaço público são, como vimos, postos a descoberto na prática artística em contexto urbano, particularmente na sua expressão de rua. No entanto, os seus actores – quer os artistas como os que planeiam e organizam novos contextos para estas práticas – são elementos activos na construção do espaço público urbano, elaborando discursos sobre ele, configurando-o, imaginando novos usos e estimulando uma cidadania activa.

Bibliografia

- AAVV (1997), *Internacional Situacionista: Antologia*, Lisboa, Antígona.
- AAVV (2002), «Morfologias urbanas e espaços públicos na metrópole de Lisboa – Uma aproximação instrumental e metodológica no quadro de uma investigação», *Revista Cidades, Comunidades e Territórios*, nº5, 2002, pp.81-97.
- AAVV (2010) *Arte Pública e Cidadania: Novas leituras da Cidade Criativa*. Casal de Cambra: Caleidoscópio Edições.
- AAVV (2011), *Vhils*, Berlin, Gestalten.
- AAVV (2012), *Galeria de Arte Urbana*, Lisboa, Departamento de Património Cultural, Câmara Municipal de Lisboa.
- AAVV (2014), *Street art Lisbon*, Lisboa, Zest.
- Adz, King (2010), *Street Knowledge*, London, Collins.
- Afonso, João e Coelho, Bernardo Soares (2006), «Sociologia em duplo-hélice: entre conhecer e actuar em contexto de políticas públicas – Iniciativa Bairros Críticos – Operação Vale da Amoreira», in *Revista Cidades, Comunidades e Territórios*, nº12/13, 2006, pp.53-68.
- Agier, Michel (1999), *L'invention de la ville: Banlieues, townships, invasions et favelas*, Paris, OPA.
- Agier, Michel (2004), «La ville, la rue et le commencement de la politique. Le monde rêvé de Chloé.», in *Multitudes*, nº17, 2004, pp.139-146.
- Al-Khalil, Samir (1991), «The monument and the city», in Miles, Malcolm, Tim Hall e Lain Borden (eds.) (2000), *The Cities Cultures Reader*, London, Routledge, pp.103-105.
- Anderson, Marianne E. (2004), «The environment, organization and efficacy of cultural and arts policy research institutions in the present day – preliminary research findings», working paper, Cultural Policy Center – Harris School of Public Policy.
- Andrade, Pedro de (2010), «Arte Pública vs Arte Privada», in AAVV, *Arte Pública e Cidadania: Novas leituras da Cidade Criativa*, Casal de Cambra, Caleidoscópio Edições, pp. 44-67.
- Angotti, Thomas (1993), *Metropolis 2000: Planning, poverty and politics*, London, Routledge.
- Arendt, Hannah (2001), *A Condição Humana*, Lisboa, Relógio d'Água.
- Ascher, François (1998), *Metapolis – Acerca do futuro da cidade*, Oeiras, Celta.
- Augé, Marc (2005), *Não-Lugares: Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*, s.n., 90ª Editora.
- Bachelard, Gaston (1999), *Le nouvel esprit scientifique*, Paris, PUF.
- Balula, Luís (2010), «Espaço Público e Criatividade Urbana: a dinâmica dos lugares em três bairros culturais», in *Revista Cidades, Comunidades e Territórios*, nº20/21, 2010, pp.43-58.
- Banksy, (2006), *Wall and Piece*, London, Century
- Bauman, Zygmunt (1999), *Culture as Praxis*, London, Sage.
- Becker, Howard S. (1953), «Becoming a Marihuana User», in *The American Journal of Sociology*, Vol.59, No3 (Nov.,1953), pp.235-242.
- Becker, Howard S. (2010), *Mundos da Arte*, Lisboa, Livros Horizonte.

- Benjamin, Walter (1992), «A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica», in Walter Benjamin, *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, Lisboa, Relógio d'Água, pp.71-113.
- Besser, Jens (2010), *Muralismo Morte*, Berlin, From Here to Fame Publishing.
- Bishop, Claire (2012), *Artificial Hells: Participatory art and the politics of spectatorship*, London, Verso.
- Bondi, Liz (2005), «Gender and the reality of cities: embodied identities, social relations and performativities», online paper, Institute of Geography, School of Geosciences, University of Edinburgh.
- Bourdieu, Pierre (1992), *A Economia das Trocas Simbólicas*, São Paulo, Perspectiva.
- Bourdieu, Pierre (1998), *Meditações Pascalianas*, Oeiras, Celta.
- Bourdieu, Pierre (2001), *O Poder Simbólico*, Lisboa, Difel.
- Bourdin, Alain (2005), *La Métropole des individus*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'aube.
- Brassaï (2002), *Brassaï Graffiti*, Paris, Flammarion.
- Brighenti, Andrea Mubi (coord.) (2009), *The Wall and the City*, Trento, Professional Dreamers.
- Brighenti, Andrea Mubi (2011), «"Imaginações": Imagens Actuantes e a Imaginação dos Territórios Urbanos», in Campos, Ricardo, Andrea Mubi Brighenti e Luciano Spinelli (orgs.) (2011), *Uma cidade de imagens: Produções e consumos visuais em meios urbanos*, Lisboa, Mundos Sociais, pp. 31-40.
- Butler, Chris (2012), *Henri Lefebvre: Spatial Politics, Everyday Life and the Right to the City*, Oxon, Routledge.
- Caeiro, Mário (2014), *Arte na Cidade: História Contemporânea*, Lisboa, Temas e Debates/Círculo de Leitores.
- Calado, Margarida (2012), «Arte Efémera – Arte Pública: Formas de relação entre Arte e Poder», in Quaresma, José (coord.) (2012), *Instituições Culturais e Representatividade: Chiado, Baixa, Arte Pública e Esfera Comunicacional*, Lisboa, CIEBA, pp.179-192.
- Caldeira, Alfredo e Marques, Carlos (org.) (2005), *Os Murais de Abril*, CD-ROM, Lisboa, Fundação Mário Soares e Creatix-Publicidade, Grafismo e Marketing, Lda.
- Calvino, Italo (2009), *As cidades invisíveis*, s.n., Cofina.
- Campos, Ricardo (2009), «Entre as luzes e as sombras da cidade: visibilidade e invisibilidade no graffiti», in *Etnográfica*, vol. 13 (1), Maio de 2009, pp.145-170.
- Campos, Ricardo (2010a), «Juventude e visualidade no mundo contemporâneo: Uma reflexão em torno da imagem nas culturas juvenis.», in *Sociologia, Problemas e Práticas*, nº63, Maio de 2010, Oeiras.
- Campos, Ricardo (2010), *Porque pintamos a cidade? Uma abordagem etnográfica do graffiti urbano*, Lisboa, Fim de século.
- Campos, Ricardo, Brighenti, Andrea Mubi e Spinelli, Luciano (orgs.) (2011), *Uma cidade de imagens: Produções e consumos visuais em meios urbanos*, Lisboa, Mundos Sociais
- Campos, Ricardo (2014), «A luta voltou ao muro – Ensaio visual», in *Análise Social*, 212, XLIX (3º), 2014.
- Cardesín, José María (2004), «'A tale of two cities' – The memory of Ferrol, between the Navy and the working class», in *Urban History*, vol. 31, Issue 03, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 329-356.
- Castro, Alexandra (2002), «Espaços públicos, coexistência social e civilidade: contributos para uma reflexão sobre os espaços públicos urbanos», in *Revista Cidades, Comunidades e Territórios*, nº5, 2002, pp.53-67.
- Certeau, Michel de (1990), *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard.
- Choay, Françoise (2006), *A Alegoria do Património*, Lisboa, Edições 70.
- Clarke, Robert (2012), *Seven Years with Banksy*, London, Michael O'Mara Books Limited.

- Conde, Idalina (1993), «Falar da vida (I)», in *Sociologia, Problemas e Práticas*, nº14, 1993, pp.199-222.
- Conde, Idalina (1994), «Falar da vida (II)», in *Sociologia, Problemas e Práticas*, nº16, 1994, pp.41-74.
- Conde, Idalina (1996), «Artistas. Indivíduo, ilusão óptica e contra-ilusão», in *Sociologia, Problemas e Práticas*, nº19, 1996, pp.31-65.
- Condesso, Fernando (2010), «O problema da estética do moderno direito do urbanismo: Um caso de fuga sistemática ao direito pela administração pública e pelos tribunais», in AAVV (2010), *Arte Pública e Cidadania: Novas leituras da Cidade Criativa*, Casal de Cambra, Caleidoscópio Edições, pp. 68-80.
- Contador, António Concorde (2001), *Cultura Juvenil Negra em Portugal*, Oeiras, Celta.
- Cooper, Martha e Chalfant, Henry (2009), *Subway Art: 25th Anniversary Edition*, London, Thames & Hudson.
- Cordeiro, Graça Índias (1997), *Um Lugar na Cidade: Quotidiano, Memória e Representação no Bairro da Bica*, Lisboa, Dom Quixote.
- Cordeiro, Graça Índias (org.) (2003), *Etnografias Urbanas*, Oeiras, Celta.
- Cordeiro, Graça Índias (2010), «As cidades fazem-se por dentro: Desafios de etnografia urbana», in *Revista Cidades, Comunidades e Territórios*, nº20/21, 2010, pp.111-120.
- Costa, António Firmino da (1999), *Sociedade de Bairro*, Oeiras, Celta.
- Costa, António Firmino da (2001), «A pesquisa de terreno em sociologia», in Silva, Augusto Santos e José Madureira Pinto (orgs.) (2001), *Metodologia das Ciências Sociais*, Porto, Afrontamento, pp.129-148.
- Costa, António Firmino da (2003), «Estilos de sociabilidade», in Cordeiro, Graça Índias, Baptista, Luís Vicente e Costa, António Firmino da (orgs.) (2003), *Etnografias Urbanas*, Oeiras, Celta, pp. 121-129.
- Cruz, Carla (2005), «Arte Pública», in *Margens e Confluências #9* (Junho 2005), Guimarães, ESAP, pp.7-17.
- Danto, Arthur C. (1998), *Beyond the Brillo Box: The visual arts in post-historical perspective*, Berkeley, University of California Press.
- Deleuze, Gilles (1998), *Foucault*, Lisboa, Vega.
- Delgado, Manuel (2008), *El Animal Público*, Barcelona, Anagrama.
- Delgado, Manuel (2011), *El Espacio Público como Ideología*, Madrid, Catarata.
- Deutsche, Rosalyn (1991), «Alternative Space», in Miles, Malcolm, Tim Hall e Lain Borden (eds.) (2000), *The Cities Cultures Reader*, London, Routledge, pp.200-203.
- Duncan, Carol (1995), *Civilizing Rituals: Inside public art museums*, London, Routledge.
- Duneier, Mitchell (2001), *Sidewalk*, New York, Farrar, Straus and Giroux.
- Eugénio, Sara (2013), *Street art no Século XXI – A relação com o mercado da arte*, Tese de Mestrado em Gestão Cultural, ISCTE-IUL.
- Ferreira, Vítor Matias (2002), «Urbanidade e Cosmopolitismo de Lisboa», in *Revista Cidades, Comunidades e Territórios*, nº5, 2002, pp.127-138.
- Ferreira, Vítor Matias (2004), *Fascínio da Cidade: Memória e projecto da urbanidade*, Lisboa, Ler Devagar.
- Ferro, Lúcia (2011), *Da rua para o mundo: Configurações do graffiti e do parkour e campos de possibilidades urbanas*, Tese de Doutoramento em Antropologia, ISCTE-IUL.
- Fortuna, Carlos (1999), *Identidades, percursos, paisagens culturais: Estudos sociológicos de cultura urbana*, Oeiras, Celta.

- Fortuna, Carlos e Leite, Rogério Proença (org.) (2013), *Diálogos Urbanos: Territórios, Culturas, Patrimónios*, Coimbra, Almedina / CES.
- Fortuna, Carlos e Meneguello, Cristina (2013), «Escombros da Cultura: O Cine-Éden e o Teatro Sousa Bastos», in Fortuna, Carlos e Leite, Rogério Proença (org.), *Diálogos Urbanos: Territórios, Culturas, Patrimónios*, Coimbra, Almedina / CES, pp.233-258.
- Foucault, Michel (1984), «Of Other Spaces: Utopias and Heteropias», in *Architecture/Mouvement/Continuité*, October 1984.
- Fradique, Teresa (2003), *Fixar o Movimento: Representações da Música RAP em Portugal*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- Freitas, Helena de Sousa (2001), «A cidade como tela mediática – Setúbal, um estudo de caso», in Pereira, Sara (org.) (2011), *Actas do Congresso Nacional 'Literacia, Media e Cidadania'*, 25-26 de Março de 2011, Braga, Universidade do Minho, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, pp. 417-426.
- Frúgoli Jr., Heitor e Sklair, Jessica (2013), «O Bairro da Luz (São Paulo) e o Bairro Alto (Lisboa). Nos entremeios de mudanças e permanências», in Fortuna, Carlos e Leite, Rogério Proença (org.), *Diálogos Urbanos: Territórios, Culturas, Patrimónios*, Coimbra, Almedina / CES, pp.75-103.
- Fyfe, Gordon e Law, John (eds.) (1988), *Picturing Power – Visual Depiction and Social Relations*, London, Routledge.
- Gendelman, Irina (2004), «Communication and Broken Windows: Graffiti Debates» Paper presented at the annual meeting of the International Communication Association, New Orleans Sheraton, New Orleans, LA, May 27, 2004.
- Giddens, Anthony (2002), *As Consequências da Modernidade*, Oeiras, Celta.
- Giddens, Anthony (2003), *A Constituição da Sociedade*, São Paulo, Martins Fontes.
- Goffman, Erving (1966), *Behavior in Public Places: Notes on the social organization of gatherings*, New York, The Free Press.
- Goffman, Erving (1993), *A Apresentação do Eu na Vida de Todos os Dias*, Lisboa, Relógio d'Água.
- Goffman, Erving (1999), *Os Momentos e os Seus Homens*, Lisboa, Relógio d'Água.
- Goffman, Erving (2011), *Encounters: Two studies in the sociology of interaction*, s.n., Robert McGinnis.
- Gombrich, E. H. (2010), *The Story of Art*, London, Phaidon.
- Gonçalves, Rui Mário (1991), *Pintura e escultura em Portugal – 1940-1980*, Lisboa, Biblioteca Breve.
- Grafmeyer, Yves (1994), *Sociologia Urbana*, Lisboa, Publicações Europa-América.
- Guerra, Isabel (1987), *A Territorialização das Relações Sociais: Elementos para a análise da vida social local*, Lisboa, ISCTE.
- Guerra, Isabel (2000), «O planeamento estratégico das cidades: Organização do espaço e acção colectiva», in », in *Revista Cidades, Comunidades e Territórios*, nº1, 2000, pp. 37-55.
- Guerreiro, Pedro Miguel da Silva (2009), *Stencilarte: Investigação sobre o aparecimento e evolução da stencil art em Portugal*, Dissertação de Mestrado, Porto, Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes.
- Guibentif, Pierre (2008), «Espaço e diferenciação funcional», in *Revista Cidades, Comunidades e Territórios*, nº17, 2008, pp.15-31.
- Hall, Edward T. (1994), *A Linguagem Silenciosa*, Lisboa, Relógio d'Água.
- Hall, Edward T. (2001), *La Dimension Cachée*, Paris, Éditions du Seuil.

- Hannerz, Ulf (1980), *Exploring the City*, New York, Columbia University Press.
- Harrison, Charles e Wood, Paul (ed.) (2003), *Art in Theory, 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, Oxford, Blackwell Publishing.
- Hayden, Dolores (1997), *The Power of Place*, Cambridge, The MIT Press.
- Heinich, Nathalie (1996), *Être artiste*, Langres, Klincksieck.
- Heinich, Nathalie (2000), *L'élite artiste: Excellende et singularité en régime démocratique*, s.n., Éditions Gallimard.
- Hillier, Jean (2001), «Imagined Value: The poetics and politics of place, in Madanipour, Ali, Angela Hull e Patsy Healey (eds.) (2001), *The governance of place: Space and planning processes*, Aldershot, Ashgate, pp.69-101.
- Hou, Jeffrey (ed.) (2010), *Insurgent Public Space: Guerrilla urbanism and the remaking of contemporary cities*, London, Routledge.
- Indovina, Francesco (2002), «O espaço público: Tópicos sobre a sua mudança», in *Revista Cidades, Comunidades e Territórios*, nº5, 2002, pp.119-123.
- Jacobs, Jane (2000), «The uses of sidewalks: Contact», in Miles, Malcolm, Tim Hall e Lain Borden (eds.) (2000), *The Cities Cultures Reader*, London, Routledge, pp.16-17.
- Johnson, William S., Rice, Mark e Williams, Carla (2005), *A History of Photography: From 1839 to the Present*, Köln, Taschen.
- Kenney, Caitlin (ed.) (2010), *Swoon*, New York, Abrams Books.
- La Roca, Fabio (2011), «A cidade visual», in Campos, Ricardo, Andrea Mubi Brighenti e Luciano Spinelli (orgs.) (2011), *Uma cidade de imagens: Produções e consumos visuais em meios urbanos*, Lisboa, Mundos Sociais, pp.51-66.
- Lachmann, Richard (1988), «Graffiti as Career and Ideology» in *American Journal of Sociology* Volume 94, Number 2 (September 1988), pp.229-250.
- Lefebvre, Henri (2012), *O Direito à Cidade*, Lisboa, Letra Livre.
- Lefebvre, Henri (2000), *La production de l'espace*, Paris, Anthropos.
- Lewisohn, Cedar (2008), *Street art : The Graffiti Revolution*, New York, Abrams.
- Lewis-Williams, David (2009), *The Mind in the Cave*, London, Thames & Hudson.
- Lofland, Lyn (1998), *The Public Realm*, New York, Aldine de Gruyter.
- Lopes, João Teixeira (2002), *Novas questões de sociologia urbana*, Porto, Afrontamento.
- Lopes, João Teixeira (2008), «Andante, andante: tempo para andar e descobrir o espaço público», in Leite, Rogério Proença, *Cultura e Vida Urbana. Ensaios sobre a cidade*. São Cristóvão, Editora da Universidade Federal de Sergipe.
- Lopes, João Teixeira (2013), «Espaços públicos centrais em São Paulo e no Porto», in Fortuna, Carlos e Leite, Rogério Proença (org.), *Diálogos Urbanos: Territórios, Culturas, Patrimónios*, Coimbra, Almedina / CES, pp.51-74.
- Lopes, Telmo (2007), «Arte pública em Lisboa 94 – Capital Europeia da Cultura: Intenções e Oportunidades», in *On the W@terfront*, nº9, Maio de 2007.
- Low, Setha (2000), *On the plaza – The politics of Public Space and Culture*, Austin, University of Texas Press.

- Low, Setha (ed.) (2005), *Theorizing the City: The new urban anthropology reader*, Piscataway, Rutgers University Press.
- Low, Setha, Taplin, Dana e Scheld, Suzanne (eds.) (2005), *Rethinking urban parks: Public Space and cultural diversity*, Austin, The University of Texas Press.
- Low, Setha (2014), «Spatializing culture: An Engaged Anthropological Approach to Space and Place», in *People, Place, Space* #34, pp.34-38.
- Lynch, Kevin (1982), *A Imagem da Cidade*, Lisboa, Edições 70.
- Lynch, Kevin (1999), *A Boa Forma da Cidade*, Lisboa, Edições 70.
- McAuliffe, Cameron (2013), «Legal Walls and Professional Paths: The mobilities of *Graffiti Writers* in Sydney», in *Urban Studies*, vol. 50, No3, pp. 518-537.
- Machado, Telma Patrícia Abreu (2011), *Graffiti Girl: Contributos para uma identidade feminina no contexto da produção de graffiti e de street art em Portugal*, Tese de Mestrado, Porto, Faculdade de Belas Artes da Universidade do porto.
- Madanipour, Ali (1995), «Multiple meanings of space and the need for a dynamic perspective», in Madanipour, Ali, Angela Hull e Patsy Healey (eds.) (2001), *The governance of place: Space and planning processes*, Aldershot, Ashgate, pp.154-168.
- Madanipour, Ali, Hull, Angela e Healey, Patsy (eds.) (2001), *The governance of place: Space and planning processes*, Aldershot, Ashgate.
- Maffesoli, Michel (2011), «A cidade e a imersão imagética», in Campos, Ricardo, Andrea Mubi Brighenti e Luciano Spinelli (orgs.) (2011), *Uma cidade de imagens: Produções e consumos visuais em meios urbanos*, Lisboa, Mundos Sociais, pp.69-76.
- Magnani, José Guilherme Cantor (1994), «Práticas esotéricas na cidade», artigo apresentado no XVIII Encontro Anual da ANPOCS, Caxambu, MG, Brasil, 23-27 Novembro de 1994.
- Magnani, José Guilherme Cantor (2002), «De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana», in *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Vol.17, nº49, Junho de 2002, pp.11-29.
- Magnani, José Guilherme Cantor (2009), «No meio da trama: A antropologia urbana e os desafios da cidade contemporânea» in *Sociologia, Problemas e Práticas*, nº60, 2009, pp.69-80.
- Magnani, José Guilherme Cantor (2010), «Os circuitos dos jovens urbanos», in *Sociologia: Revista do Departamento de Sociologia da FLUP*, Vol.XX, 2010, pp.13-38.
- Marcus, Greil (1999), *Marcas de Baton: Uma história secreta do século vinte*, Lisboa, Frenesi.
- Martucelli, Danilo (1999), *Sociologies de la Modernité*, Paris, Gallimard.
- McEvelley, Thomas (1992), *Art and Otherness – Crisis in cultural Identity*, New York, Documentext.
- Melo, Alexandre (org.) (1994), *Arte e Dinheiro*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Melo, Alexandre (2001), *O que é Arte*, Lisboa, Quimera.
- Melo, Alexandre (2002), *O que é Globalização Cultural*, Lisboa, Quimera.
- Menezes, Marlucci (2005), «Património urbano: por onde passa a sua salvaguarda e reabilitação? Uma breve visita à Mouraria», in *Revista Cidades, Comunidades e Territórios*, nº11, 2005, pp.65-82.
- Michaud, Yves (2007), *L'artiste et les commissaires – quatre essais non pas sur l'art contemporain mais sur ceux qui s'en occupent*, Paris, Hachette.
- Miles, Malcolm (1997), *Art, Space and the City – Public art and urban futures*, London, Routledge.

- Miles, Malcolm, Hall, Tim e Borden, Lain (eds.) (2000), *The Cities Cultures Reader*, London, Routledge.
- Miles, Malcolm (2010), «Clean City: Urbanism, Aesthetics and Dissent», in AAVV (2010), *Arte Pública e Cidadania: Novas leituras da Cidade Criativa*, Casal de Cambra, Caleidoscópio Edições, pp. 33-43.
- Mills, C. Wright (1979), *A Nova Classe Média*, Rio de Janeiro, Zahar Editores.
- Mills, C. Wright (1982), *A Imaginação Sociológica*, Rio de Janeiro, Zahar.
- Minguet, Josep M^a (ed.) (2013), *Urban Art Made in BCN*, Barcelona, Monsa.
- Moore, Miguel (2011), *Crono: Um roteiro de arte urbana em Lisboa – 12 meses, 4 estações, 16 artistas*, Maio de 2010 – Junho de 2011, Lisboa, ACA – Associação Azáfama Cidadina e Departamento de Património Cultural da Câmara Municipal de Lisboa. Disponível em http://issuu.com/unidade/docs/crono_lisboa_2010-2011/.
- Mota, Ângela (2009), *Marcas e Arte Urbana: Apropriação de Street art em estratégias de Marketing*, Tese de Mestrado em Gestão de Mercados de Arte, Lisboa, ISCTE-IUL,
- Moulin, Raymonde (1994), «Le marché et l’histoire», in Melo, Alexandre (org.) (1994), *Arte e Dinheiro*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Moulin, Raymonde (1997), *L’Artiste, l’Institution et le Marché*, Paris, Flammarion.
- Moura, Dulce, Guerra, Isabel, Seixas, João e Freitas, Maria João (2006), «A revitalização urbana: contributos para a definição de um conceito operativo», in *Revista Cidades, Comunidades e Territórios*, nº12/13, 2006, pp.15-34.
- Neves, Pedro Soares (2011) «Plataforma de arte urbana, prenúncio de uma mudança em Lisboa», in *Actas da Conferência Arte & Sociedade*, Lisboa, CIEBA/FBAUL, pp. 247-255.
- Nunes, João Pedro Silva (2003), «Estratégias arquitectónicas, tácticas habitacionais», in Cordeiro, Graça Índias (org.) (2003), *Etnografias Urbanas*, Oeiras, Celta, pp.103-117.
- Nunes, João Pedro Silva (2011), *Florestas de Cimento Armado: Os grandes conjuntos residenciais e a constituição da Matrópole de Lisboa (1955-2005)*, Lisboa, FCT / FCG.
- Nunes, João Pedro Silva (2012), «”Jouer son atout”: Figuration et sociabilité de rue dans une banlieue de Lisbonne», in *ERES – Espaces et Sociétés*, nº148-149, pp.159-176.
- Nunes, João Pedro Silva e Sequeira, Ágata (2011), «O Fado de Marvila. Notas sobre a origem cidadina e o destino metropolitano de uma antiga zona industrial de Lisboa.», in *Fórum Sociológico*, Série II, nº21, Lisboa, CESNOVA, pp.33-41.
- O’Neill, Paul e Doherty, Claire (2011), *Locating the Producers: Durational Approaches to Public Art*, s.n., Valiz, 2011.
- Ochoa, Rita e Sampayo, Mafalda (2013), «A (des)monumentalização do espaço urbano: remoção e transladação de arte pública na cidade de Lisboa», in *Actas do 2º Seminário Internacional Arquitecturas do Mar. O (Re)verso da Paisagem: Filosofias da Pobreza e da Riqueza* (CD Rom).
- Ostrowetsky, Sylvia (ed.) (2001), *Sociologues en ville*, Paris, Éditions L’Harmattan.
- Pais, José Machado (2009), «Um dia sou turista na minha própria cidade: Sociedade, urbanismo e políticas culturais», in *Revista Cidades, Comunidades e Territórios*, nº18, 2009, pp.29-40.
- Pereira, João Castel-Branco e Correia, Ana Paula Rebelo (coord.) (2000), *Arte Efémera em Portugal*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

- Pereira, Alexandre e Poupa, Carlos (2012), *Como escrever uma tese, monografia ou livro científico usando o Word*, Lisboa, Sílabo.
- Phillips, Patricia (1998), «Out of order: The public art machine», in Miles, Malcolm, Tim Hall e Lain Borden (eds.) (2000), *The Cities Cultures Reader*, London, Routledge, pp.96-102.
- Pinçon, Michel e Pinçon-Charlot, Monique (2001), «L'espace urbain comme expression symbolique de l'espace social», in Ostrowetsky, Sylvia (2001), pp.155-160.
- Quaresma, José (coord.) (2012), *Instituições Culturais e Representatividade: Chiado, Baixa, Arte Pública e Esfera Comunicacional*, Lisboa, CIEBA.
- Quivy, Raymond e LucVan Campenhoudt (1998), *Manual de investigação em ciências sociais*, Lisboa, Gradiva.
- Regatão, José Pedro (2007), *Arte Pública e os Novos Desafios das Intervenções no Espaço Público*, Lisboa, Books On Deman.
- Remesar, Antoni e Brandão, Pedro (2010), «Prólogo», in in AAVV (2010), *Arte Pública e Cidadania: Novas leituras da Cidade Criativa*, Casal de Cambra, Caleidoscópio Edições, pp. 5-11.
- Remesar, Antoni e Nunes da Silva, Fernando (2010), «Regeneração urbana e arte pública», in AAVV (2010), *Arte Pública e Cidadania: Novas leituras da Cidade Criativa*, Casal de Cambra, Caleidoscópio Edições, pp. 83-102.
- Rifkin, Jeremy (1996), *The End of Work: The Decline of the Global Labor Force and the Dawn of the Post-Market Era*, New York, G.P.Putnam's Sons.
- Ruiz, Maximiliano (org.) (2011), *Walls & Frames: Fine Art From the Streets*, Berlin, Gestalten.
- Sampayo, Mafalda e Marat-Mendes, Teresa (2012), «Pensar a cidade e a sociedade: Lisboa», in *Actas do IV Congresso de História da arte Portuguesa em homenagem a José-Augusto França*. Lisboa, APHA – Associação Portuguesa de Historiadores da Arte.
- Sampayo, Mafalda (2003), «Construir Cidade com Espaço Público », in *Waterfornts of Art III - Public Art & Urban Design: Interdisciplinary and Social Perspectives*, Barcelona: Centre de Recerca Polis da Universitat de Barcelona. Vol. 4,pp. 44-46.
- Sasaki, Kenichi (1998), «For Whom is City Design? Tactility versus Visuality», in Miles, Malcolm, Tim Hall e Lain Borden (eds.) (2000), *The Cities Cultures Reader*, London, Routledge, pp.36-44.
- Schmidt, Maria Luisa Sandoval e Mahfoud, Miguel (1993), «Halbwachs: Memória colectiva e experiência», in *Revista Psicologia USP*, S. Paulo, 4 (1/2), pp.285-298.
- Seixas, João (2000), «A cidade não governada: Motivações públicas e governação urbana», in », in *Revista Cidades, Comunidades e Territórios*, nº1, 2000, pp.57-72.
- Seixas, João (2005), «A cidade na encruzilhada: Novas realidades e novos desafios para a cidade europeia contemporânea», in *Revista Cidades, Comunidades e Territórios*, nº11, 2005, pp.105-122.
- Seixas, João (coord.) (2004), *Lisboa – Quatro Estudos de Caso: Santa Catarina, Alvalade, Benfica e Expo Sul*, Lisboa, CML, Coordenação dos Estudos Sócio-Económicos e Urbanísticos.
- Seixas, João e Costa, Pedro (2010), «Criatividade e Governança na Cidade Contemporânea: A conjugação de dois conceitos poliédricos e complementares», in *Revista Cidades, Comunidades e Territórios*, nº20/21, 2010, pp.27-41.
- Selwood, Sara (1996), *The Benefits of Public Art*, London, Policy Studies Institute.
- Sennett, Richard (1992), *The Fall of Public Man*, New York, W.W. Norton & Company.

- Sennett, Richard (2008), *The Craftsman*, London, Penguin.
- Sequeira, Ágata Dourado (2008), *Públicos de Arte Pública: Estudo da recepção de arte pública no concelho de Almada*, Tese de Mestrado em Sociologia, ISCTE-IUL.
- Sieber, Tim; Cordeiro, Graça Índias e Ferro, Lígia (2012), «The Neighborhood Strikes Back: Community Murals by Youth in Boston's Communities of Colour», in *City & Society*, Vol. 24, Issue 3, pp.263-280.
- Silva, Augusto Santos e Pinto, José Madureira (orgs.) (2001), *Metodologia das Ciências Sociais*, Porto, Afrontamento.
- Silva, Gastão de Brito e (2014), *Portugal em Ruínas*, Lisboa, Fundação Francisco Manuel dos Santos.
- Silvano, Filomena (2001), *Antropologia do Espaço: Uma introdução*, Oeiras, Celta.
- Simmel, Georg (2009), «As grandes cidades e a vida do espírito», in *Simmel, Georg (2009), Psicologia do dinheiro e outros ensaios*, Lisboa, Texto & Grafia, pp.79-97.
- Soja, Edward W. (1994), *Postmodern Geographies: The reassertion of space in critical social theory*, London, Verso.
- Spinelli, Luciano (2007), «Pichação e comunicação: um código sem regra», in *Logos 26: Comunicação e conflitos urbanos*, Ano 14, 1º semestre 2007, pp. 111-121.
- Spinelli, Luciano (2008) «(Com) fusão na cidade: Tag, Ácido e Diamante», in *Fórum Sociológico*, nº18 (II Série, 2008), pp.49-57.
- Stahl, Johannes (2009), *Street Art*, s.n. , Ullmann.
- Thompson, Margo (2010), «The Times Square Show», in *Urban Feel*, Special Issue, Spring 2010.
- Thrift, Nigel (1995), «How should we think about place in a globalising world?», in Madanipour, Ali, Angela Hull e Patsy Healey (eds.) (2001), *The governance of place: Space and planning processes*, Aldershot, Ashgate, pp.23-50.
- Tota, Anna Lisa (2000), *A Sociologia da Arte: Do museu tradicional à arte multimédia*, Lisboa, Estampa.
- Traquino, Marta (2010), *A construção do lugar pela arte contemporânea*, Ribeirão, Húmus.
- Turner, Bryan S. (ed.) (2002), *Teoria Social*, Lisboa, Difel.
- Velho, Gilberto (1987), «Observando o Familiar», in Velho, Gilberto (1987), *Individualismo e Cultura: Notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*, Rio de Janeiro, Zahar, pp.121-132.
- Velho, Gilberto (1989), *A Utopia Urbana: Um estudo de antropologia social*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.
- Velho, Gilberto (2003), «O desafio da proximidade», in Velho, Gilberto e Kuschnir, Karina (orgs.) (2003), *Pesquisas Urbanas: Desafios do Trabalho Antropológico*, Rio de Janeiro, Zahar, pp.11-19.
- Vieira, Jorge (2004), *Para a Rua – um estudo sobre street art em Portugal*, Tese de Licenciatura em Sociologia, Lisboa, ISCTE.
- Vivant, Elsa (2008), *Le role des pratiques culturelles off dans les dynamiques urbaines*, Tese de doutoramento em Urbanisme, aménagement et Etudes Urbaines, Université Paris 8, Vincennes Saint –Denis.
- Waclawek, Anna (2011), *Graffiti and Street art*, London, Thames & Hudson.
- Walther, Ingo F. (org.) (2005), *Arte do Século XX*, Köln, Taschen.
- Witkoski, Antônio Carlos (2000), «Da distinção entre o labor e o trabalho: Uma apresentação de A Condição Humana de Hannah Arendt», in Barreira, César (org.) (2000), *Poder e Disciplina: Diálogos com Hannah Arendt e Michel Foucault*, Fortaleza, UFC Edições, pp.19-52.

Zelinsky, Wilbur (s.a.), «Seeing beyond the dominant culture», in *Places 7:1*, pp.32-37.

Zukin, Sharon (1993), *Landscapes of Power: From Detroit to Disney World*, Berkeley, University of California Press.

Zukin, Sharon (1995), *The Cultures of Cities*, Oxford, Blackwell

Zukin, Sharon (1996), «Space and symbols in an Age of Decline», in Miles, Malcolm, Tim Hall e Lain Borden (eds.) (2000), *The Cities Cultures Reader*, London, Routledge, pp.81-91.

Zukin, Sharon (2010), *Naked City: The death and life of authentic urban places*, Oxford, Oxford University Press.

Filmografia

Documentários

Bomb it, Jon Reiss, Antidote Films, 2007.

Exit through the gift shop, Banksy, Paranoid Pictures, 2010.

Piece by Piece, Nic Hill, Underdog Pictures, 2005.

Referência, volume1, Hazardo & Rasputini, Lx Vision City Tour in Colour, 2003.

Style Wars, Tony Silver, Public Art Films, 1983.

Ruínas, Manuel Mozos, O Som e a Fúria, 2009.

The Pervert's Guide to Ideology, Sophie Fiennes, British Film Institute / Film 4, 2012.

Ficção

Downtown 81, Edo Bretoglio, New York Beat Films, 1981.

Wild Style, Charlie Ahearn, Wild Style, 1983.

Websites de Portugal

Livros, revistas e outros media

s.a.: Canal 180: <http://www.canal180.pt/en/>

03/2013: Revista Parq#37: <http://issuu.com/parqmagazine/docs/parq37/15#>

06/2013: Revista Parq#38: <http://issuu.com/parqmagazine/docs/parq38>

'Book a street artist': <http://bookastreetartist.com/>

Notícias sobre eventos e intervenções em Lisboa

30/07/2014: 'Livro sobre arte urbana para levar lisboetas e visitantes às ruas'

http://fugas.publico.pt/Noticias/337534_livro-sobre-arte-urbana-para-levar-lisboetas-e-visitantes-as-ruas

31/07/2014: 'Um livro-mapa da *street art* de Lisboa com GPS e tudo!':
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10152279841830098&set=a.102415520097.93928.567435097&type=1>

s.a.: 'Mais com Menos dá muito em que pensar':

<http://timeout.sapo.pt/artigo.aspx?id=5364>

s.a.: 'Os Gémeos + Blu, Lisbon': <http://www.unurth.com/Os-Gemeos-Blu-Lisbon-1>

s.a.: Underdogs:

<http://www.under-dogs.net/>

<http://www.veracortes.com/userfiles/exhibitions/underdogswb.pdf>
s.a.: 'Os Lusíadas Revisitados - Mural Av. Índia ARMCcollective'
<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.561399077214554.1073741838.221215817899550&type=1>
s.a.: 'Lata 65' (página Facebook do projecto)
https://www.facebook.com/Lata65?ref=stream&hc_location=stream
s.a.: 'Alexandro Farto aka Vhils na Fundação EDP'
<http://www.vhilsfundacaoedp.com/>
08/10/2006: 'Graffiti wall. Visual Street Performance 2006'
<https://www.youtube.com/watch?v=kfln8vHPFu8>
16/06/2009: 'Terroir/Graffiti' (exposição/intervenção/debate)
<https://sites.google.com/site/terroirgraffiti/inicio>
22/02/2012: 'Concurso de Arte Urbana: MarvilArte AMI'
<http://ami.blogs.sapo.pt/68730.html>
10/2012: 'Street Art Lisboa: Entrevista Galeria de Arte Urbana, GAU'
<http://luxgood.blogspot.pt/2012/10/street-art-lisboaentrevista-galera-de.html>
24/10/2012: 'Passos e Portas são marionetas de Merkel num *graffiti*'
http://www.dn.pt/inicio/portugal/interior.aspx?content_id=2844550&page=-1
11/12/2012: 'GAU: o melhor da *'street art'* de Lisboa já está no papel'
<http://p3.publico.pt/cultura/exposicoes/5750/gau-o-melhor-da-street-art-de-lisboa-ja-esta-no-papel>
07/04/2013: 'Sete artistas para marcar 120 anos de Almada Negreiros'
<http://expresso.sapo.pt/sete-artistas-para-marcas-120-anos-de-almada-negreiros=f798543>
16/05/2013: 'Street artist Pantónio em exposição no Kingdom'
<http://www.espalhafactos.com/2013/05/16/street-artist-pantonio-em-exposicao-no-kingdom/>
20/05/2013: 'Arte urbana alegre Lisboa'
<http://becodasbarrelas.blogspot.pt/2013/05/arte-urbana-de-ucranianos-alegra-lisboa.html>
20/05/2013: 'Viajar sobre carris dentro de uma galeria de arte'
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=555536867831891&set=a.330923980293182.96764.149255458460036&type=1&theater>
23/05/2013: 'Streets: Interesni Kazki (Lisbon, Portugal)
<http://arrestedmotion.com/2013/05/streets-interesni-kazki-lisbon-portugal/>
24/05/2013: 'Wool on Tour. Street art from Covilhã'
<http://janelaurbana.com/2013-05-24-wool-on-tour-street-art-from-covilha.html>
30/10/2013: 'Exposição de fotografia de *graffiti* em comboios na sexta-feira'
<http://www.noticiasominuto.com/cultura/124137/exposicao-de-fotografia-de-graffiti-em-comboios-na-sexta-feira#.UnJAX3CHhA>
29/11/2013: '365 dias de *'street art'* nas ruas de Lisboa'
<http://p3.publico.pt/node/10023>
16/12/2013: 'Paisagens de Lisboa enchem de cor o túnel pedonal de Alcântara'

<http://www.publico.pt/local/noticia/paisagens-de-lisboa-enchem-de-cor-o-tunel-pedonal-de-alcantara-1616550#0>

10/01/2014: '#neoFOFO: a calçada portuguesa também veste tricot'

<http://p3.publico.pt/cultura/design/10363/neofofo-calcada-portuguesa-tambem-veste-tricot>

22/01/2014: 'Bordalo II: não é reciclagem, é uma crítica ao consumismo'

<http://p3.publico.pt/cultura/exposicoes/10501/bordalo-ii-nao-e-reciclagem-e-uma-critica-ao-consumismo>

10/02/2014: 'Há criaturas fantásticas na ponte 25 de Abril'

<http://p3.publico.pt/node/10746>

12/02/2014: 'Natureza viva. *Graffiti* em altura, no meio de obras e em parques subterrâneos.'

<http://www.ionline.pt/artigos/mais-lifestyle/natureza-viva-graffiti-altura-no-meio-obras-parques-subterraneos>

28/02/2014: 'Hors Les Murs: Exposição colectiva de arte urbana'

<https://www.facebook.com/UnderDogsArtPlatform/photos/a.157030147675086.30234.153245984720169/706057556105673/?type=1>

22/04/2014: 'Até os camiões têm murais do 25 de Abril'

<http://www.publico.pt/local/noticia/nem-os-camioes-do-lixo-escapam-as-comemoracoes-do-25-de-abril-1633084#0>

--/04/2014: 'Expo «Venham mais sete»@Calçada da Glória e Largo da Oliveirinha'

<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.723821990972261.1073741936.221215817899550&type=1>

26/04/2014: 'Já não há paredes pintadas com ideias'

<http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/ja-nao-ha-paredes-pintadas-com-ideias-1633610#0>

14/05/2014: 'Fachadas Cheias de Graça'

<http://boasnoticias.pt/noticia.php?noticia=19693&page=0>

23/05/2014: 'Artistas urbanos estrangeiros expõem e pintam paredes em Lisboa'

<http://p3.publico.pt/cultura/exposicoes/12220/artistas-urbanos-estrangeiros-expoem-e-pintam-paredes-em-lisboa#.U4hCCihD> 14.facebook

31/07/2014: '*Street art* e *graffiti* são já parte inalienável da imagem de Lisboa'

<http://ocorvo.pt/2014/07/31/street-art-e-graffiti-sao-ja-parte-inalienavel-da-imagem-de-lisboa/>

GAU

s.a.: Publicações da GAU em formato digital

<http://www.cm-lisboa.pt/publicacoes-digitais/por-tematica>

s.a.: 'Google Art Project: Galeria de Arte Urbana'

<https://www.google.com/culturalinstitute/collection/galeria-de-arte-urbana?projectId=art-project&hl=pt-BR>

Street art e publicidade

s.a.: Pampero Public Art: <http://www.pampero.pt/pt/?p=901>

s.a.: Pampero Arte no Bairro: <http://www.who.pt/pamperoartenobairro/>

Arte efémera e arte pública

Pintura mural política em Portugal

<http://pinturasmurais25abrilporto.blogspot.pt/>

01/2010: Entrevista a Mário Caeiro (Lisboa Capital do Nada)

<http://www.revarqa.com/content/1/497/mario-caeiro/>

Arte Pública de Lisboa - Levantamento da CML

<http://www.lisboapatrimoniocultural.pt/artepublica/Paginas.a.efault.aspx>

Aproveitamento turístico da street art em Lisboa

Lisbon City Street Art Tour:

http://www.tripadvisor.com.br/Attraction_Review-g189158-d4007457-Reviews-Lisbon_City_Street_Art_Tour-Lisbon_Estremadura.html#61274102

We Hate Tourism Tours Lisbon Street Art:

<http://www.youtube.com/watch?v=Yj6P0aCELwo>

Dedicated Store:

<http://www.dedicated-store.com/wp2/>

Roca Tours:

<http://www.rocaglobal.com/#!lisboncitystreetarttour/cdbq>

Dedicated: 'Uma viagem aos 'graffiti' de Lisboa':

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=531261556915282&set=a.352349108139862.79880.100000943285164&type=1&ref=nf>

Blogues que abordam street art (não de artistas)

O meu graffiti é melhor que o teu: <http://omeugraffiti.blogspot.pt/>

Vozes da rua: <http://vozesdarua.wordpress.com/>

Desabafos urbanos: <http://desabafosurbanos.blogspot.pt/>

Alma de rua: <http://almaderua.blogspot.pt/>

Lisboa Images: <http://lisboaimages.com/category/street-art/page/4/>

Graphic Dirt: <http://www.graphicdirt.com/tag/lisbon/>

Artistas unidos em residência: <http://artistasunidosemresidencia.blogspot.pt/>

A Arte está na rua: <http://guspim.net/2007/11/02/a-arte-esta-na-rua/>

Urban Art Photos: <http://www.urbanartphotos.com/2012/11/chpl-julio-de-matos-slap.html>

Lisbon Trail: <http://www.lisbontrail.com/exploration-guide-real-lisbon/>

A street art em Telheiras: <http://vivertelheiras.pt/a-street-art-em-telheiras/>

Cidade Tatuada: <http://cidadetatuada.blogspot.pt/>

Antropologizzando: <http://antropologizzando.blogspot.pt/>

Websites Internacionais

Google Street Art Project: <https://streetart.withgoogle.com/en/#home>

Levantamento das inscrições nas paredes de Pompeia:

<http://www.pompeiana.org/resources/ancient/graffiti%20from%20pompeii.htm>

Lei 12.408 de 25 de Maio de 2011: «Altera o art. 65 da Lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998, para descriminalizar o ato de grafitar, e dispõe sobre a proibição de comercialização de tintas em embalagens do tipo aerossol a menores de 18 (dezoito) anos.». Para consulta em:

http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2011/Lei/L12408.htm

07/10/2013: 'Tour Paris 13. A exposição que vai ser demolida':

<http://www.ionline.pt/artigos/mais/tour-paris-13-exposicao-vai-ser-demolida>

24/09/2012: 'Daniel Feral releases Feral Diagram 2.0 at Futurism 2.0 'Symmetry across Centuries''

<http://graffuturism.com/2012/09/24/daniel-feral-releases-feral-diagram-2-0-at-futurism-2-0-symmetry-across-centuries/>

17/06/2014: 'A rare look at Keith Haring's original 'Crack is Whack' mural'

<http://animalnewyork.com/2014/keith-haring-painting-crack-wack-mural/>

Revistas online e sites sobre street art

Urbanario.es: <http://urbanario.es/>

London Street Art Design (LSD Magazine): <http://londonstreetartdesign.co.uk/>

Juxtapoz: <http://www.juxtapoz.com/>

RERO: <http://www.reroart.com/mapage/index.html>

Global Street Art: <http://globalstreetart.com/>

Unurth: <http://www.unurth.com/>

FatCap.com: <http://www.fatcap.com/artist/low-bros.html>

Greyworld: <http://www.idnworld.com/creators/?id=Greyworld>

No way to make a living: <http://www.nowaytomakealiving.net/post/1104/>

Notícias sobre a street art de Lisboa

29/01/2011: 'Urban splash: street art in Lisbon'

<http://www.theguardian.com/travel/2011/jan/29/graffiti-street-art-lisbon-portugal>

14/09/2011: 'Cutting Edge street art in Lisbon'

<http://www.travelettes.net/cutting-edge-street-art-in-lisbon/>

2012: 'Streetsphère: Lisbonne'

<http://www.youtube.com/watch?v=95v1GLvzeg8>

09/01/2012: 'Lisbon Street art and street artists'

<http://expatinlisbon.com/2012/01/09/lisbon-street-art-and-street-artists-part-1/>

27/08/2012: 'A Lisbonne, la crise fait le mur'

https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10151042211818876&set=a.402171448875.174954.173629178875.&type=1&relevant_count=1

17/04/2013: 'Lx Factory: Lisbon's 'Creative Island'

<http://www.portugaldailyview.com/05-culture/lx-factory-the-capitals-creative-island>

09/07/2013: 'A Lisbona i muri raccontano la crisi - Fotogallery'

<http://www.linkiesta.it/muri-lisbona#ixzz2YZ1e3KQ4>

08/01/2014: 'Le street-art à Lisbonne'

http://www.france2.fr/emissions/telematin/culture/le-street-art-a-lisbonne_163326

20/04/2014: 'Lisbona capitale della street art diventa museo a cielo aperto.'

<http://www.lastampa.it/2014/04/20/esteri/lisbona-capitale-della-street-art-diventa-museo-a-cielo-aperto-aZGGe74EGF2srabKCCFIgP/pagina.html>

23/07/2014: 'Exploring Lisbon as a street art tourist'

http://www.huffingtonpost.com/jaime-rojo-steven-harrington/lisbon-street-art_b_5611789.html

19/08/2014: 'Lisbon Art Galore'

http://www.huffingtonpost.com/edward-goldman/lisbon-art-galore_b_5693071.html

«Rankings» de cidades para se ver street art

s.a.: 'Best street art cities on earth'

<http://www.travelglam.com/best-street-art-cities-on-earth/>

s.a.: 'The 10 best cities for street art'

<http://www.readersdigest.ca/travel/world/10-best-cities-street-art/>

s.a.: 'The best cities for street art'

<http://www.travelandleisure.com/slideshows/the-best-cities-for-street-art>

s.a.: '20 of the best cities to see street art'

<http://www.boredpanda.com/best-street-art-cities/>

03/06/2010: 'The world's best cities for viewing street art'

<http://www.bootsnall.com/articles/10-06/the-worlds-best-cities-for-viewing-street-art.html>

21/01/2011: 'Five great cities for street art'

<http://www.theguardian.com/travel/2011/jan/29/street-art-cities>

24/04/2013: 'The best cities for street art around the world'

<http://gadling.com/2013/04/24/the-best-cities-for-street-art-around-the-world/>

07/06/2013: 'Top 10 cities for street art around the world'

<http://www.fodors.com/news/photos/top-10-cities-for-street-art-around-the-world#!1-intro>

19/02/2014: 'The best cities for street art'

<http://www.complex.com/style/2014/02/street-art-cities/>

18/03/2014: 'Berlin, Cuba: Best cities in the world for street art'

<http://www.news.com.au/travel/world-travel/berlin-cuba-best-cities-in-the-world-for-street-art/story-e6frfqai-1226857697272>

17/04/2014: 'The 26 best cities in the world to see street art'

http://www.huffingtonpost.com/2014/04/17/best-street-art-cities_n_5155653.html?ncid=fbklnkushpimg00000063

05/06/2014: 'The best cities in the world for street art'

<http://www.slice.ca/travel/photos/Best-Street-Art-in-the-World/#!334e1ad6986f197dcb4bad495cb88407>

26/09/2014: 'Best city breaks for street art lovers'

<https://www.clickandgo.com/blog/blog/2014/09/26/best-city-breaks-for-street-art-lovers/>

Notícias sobre Banksy

14/05/2007: 'Banksy was here'

http://www.newyorker.com/magazine/2007/05/14/banksy-was-here?utm_source=tny&utm_campaign=generalsocial&utm_medium=facebook&mbid=social_facebook

05/06/2013: 'O Banksy desaparecido em Fevereiro foi vendido por um milhão'

<http://www.publico.pt/culturaipilon/noticia/o-banksy-desaparecido-em-fevereiro-foi-vendido-por-um-milhao-1596486#0>

11/07/2013: 'Is Damien Hirst behind the Banksy machine?'

<http://www.thedailybeast.com/articles/2013/11/07/is-damien-hirst-behind-the-banksy-machine.html>

10/10/2013: 'Village Voice Exclusive: An interview with Banksy, street art cult hero, international man of mystery'

<http://www.laweekly.com/publicspectacle/2013/10/10/village-voice-exclusive-an-interview-with-banksy-street-art-cult-hero-international-man-of-mystery>

14/10/2013: imagem 'These men are now charging people to look at Banksy's latest stencil'

https://www.facebook.com/photo.php?fbid=568989606501667&set=a.349375461796417.77409.126283397438959&type=1&relevant_count=1&ref=nf

14/10/2013: 'Alguém acredita que Banksy pôs à venda os seus trabalhos por pouco mais de 40 euros?'

<http://www.publico.pt/culturaipilon/noticia/alguem-acredita-que-banksy-pos-a-venda-os-seus-trabalhos-por-pouco-mais-de-40-euros-1609051>

17/10/2013: 'Banksy à New York: un maître du marketing viral qui provoque son public et les médias'

<http://leplus.nouvelobs.com/contribution/957119-banksy-a-new-york-un-maitre-du-marketing-viral-qui-provoque-son-public-et-les-medias.html>

14/04/2014: 'New Banksy? Whatever. Graffiti is just a tame in-joke for Guardian readers'

<http://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2014/apr/14/new-banksy-gchq-chelmsford-bourgeois>

07/05/2014: 'Banksy art could fill the coffers of struggling boy's club'

<http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/may/07/banksy-art-could-mean-huge-payday-for-boys-club>

03/10/2014: 'Banksy mural in Clacton-on-Sea knocked from its perch - but no tears from me'

<http://theconversation.com/banksy-mural-in-clacton-on-sea-knocked-from-its-perch-but-no-tears-from-me-32474>

Notícias e artigos de imprensa

- Rubell, Jason (1990), «Keith Haring: The last interview», in *Arts Magazine*, Sept. 1990, pp.52-59. Disponível online em http://gladstonegallery.com/sites.aefault/files/ArtsMag_90.pdf
- «Taki 183 Spawns Penpals», in *New York Times*, 21 de Julho de 1971, disponível online em http://www.ni9e.com/blog_images/taki_183.pdf
- «Actualidades», in *Jornal de Domingo*, nº24, 1881. Consultado através do site Hemeroteca Digital: <http://hemerotecadigital.com-lisboa.pt>
- «Banksy versus Bristol,num museu perto de casa (será?)», in *Público*, 14 de Junho 2009.
- «Berlim – O Muro real e o virtual», in *Fugas (Revista Sábado)*, 26 de Setembro de 2009.
- «Graffiti – No meio da limpeza há arte que está a desaparecer», in *Cidades*, 29 de Agosto de 2010.
- «Estudantes pintam a cidade», in *Mundo Universitário* (nº186), 6 de Junho de 2011.
- «Os Lusíadas,canto III», in *Visão*, 25 de Abril de 2013.
- «Os Lusíadas,século XXI», in *Visão*, 4 de Abril de 2013.
- «Portugal no Brasil», in *Visão*, 25 de Abril de 2013.
- «Michelangelo Pistoletto construiu um paraíso numa horta de Guimarães», in *Público*, 21 de Outubro de 2012.
- «Novo na cidade – Almada por se7e», in *Time Out*, 10 – 16 de Abril de 2013.
- «Um mural bem português», in *Sete (Visão)*, 8 de Novembro de 2012.
- «Cidade imaginária», in *Time Out*, 3 – 9 de Abril de 2013.
- «Exposições», in *Tentações*, 4 – 11 de Abril de 2012.
- «Sé Velha de Coimbra», in *Expresso*, 27 de Abril de 2013.
- «Ele deixa a sua mensagem após o sinal», in *Time Out*, 2 – 8 de Maio de 2012.
- «Mais uma Marvila de mural em Lisboa», in *Time Out*, 4 – 10 de Abril de 2012.
- «Rostos do Muro Azul», in *Time Out*, 23 – 29 de Janeiro de 2013.
- «O ataque dos calceteiros fofinhos», in *Time Out*, 22 – 28 de Janeiro de 2014.
- «Os murais saíram à rua num dia assim», in *Time Out*, 23 – 29 de Abril de 2014.
- «Este homem anda a espalhar felicidade pela cidade inteira», in *Time Out*, 7 – 13 de Março de 2014.
- «Já viste o que eu pus no meu mural?», in *Time Out*, 9 – 15 de Maio de 2012.
- «Estes comboios já ninguém os perde», in *Time Out*, 30 – 5 de Novembro de 2013.
- «Loucura é formosura», in *Time Out*, 9 – 15 de Abril de 2014.
- «Quase pronto e metido nos contentores», in *Time Out*, 25 – 31 de Dezembro de 2013.
- «Aconteceu em Lisboa», in *Time Out*, 30 de Abril – 7 de Maio de 2014.
- «Exposições – Artyard», in *Time Out*, 14 – 20 de Maio de 2014.
- «Muraliza», in *Time Out*, 4 – 10 de Junho de 2014.
- «Novo na cidade – Clube Naval de Lisboa», in *Time Out*, 4 – 10 de Junho de 2014.
- «Instante de Lisboa», in *Time Out*, 4 – 10 de Junho de 2014.
- «Novo na cidade – Pílares da Ponte 25 de Abril», in *Time Out*, 5 – 11 de Março de 2014.
- «Instante de Lisboa», in *Time Out*, 7 – 13 de Agosto de 2013.
- «Lisboa à Lupa», in *Time Out*, 4 – 10 de Julho de 2012.

«Instante de Lisboa», in *Time Out*, 28 de Março – 4 Abril de 2012.

«O regresso da rua cor-de-rosa», in *Time Out*, 4 – 10 de Setembro de 2013.

«Instante de Lisboa», in *Time Out*, 11 – 17 de Dezembro de 2013.

«Instante de Lisboa», in *Time Out*, 8 – 14 de Janeiro de 2014.

«Exposição – Mulheres e animais no Chiado», in *Time Out*, 25 – 31 de Dezembro de 2013.

«Diogo Machado – Artista, 33 anos», in *Time Out*, 3 – 8 de Janeiro de 2014 (?).

«Instante de Lisboa», in *Time Out*, 9 – 15 de Outubro de 2013.

«Aconteceu em Lisboa», in *Time Out*, 30 de Maio – 5 de Junho de 2012.

«Sell Out – Galeria Underdogs», in *Time Out*, 25 de Setembro – 1 de Outubro de 2013.

«Exposição – Find Yourself in Chaos», in *Time Out*, 19 – 15 de Fevereiro de 2014.

«Solução – Descubra o que é isto?», in *Time Out*, 14 – 20 de Maio de 2014.

«Será que isto se faz ao Luís Vaz?», in *Time Out*, 17 – 23 de Julho de 2013.

«Uma exposição tão grande que vai do Parque das Nações a Alcântara», in *Time Out*, 4 – 10 Dezembro de 2013.

«O fado saiu à rua num dia», in *Magazine (Diário de Notícias)*, 18 de Agosto de 2013.

«Graffiti só com licença e depois de as câmaras aprovarem projectos», in *Jornal Público*, 24 de Junho de 2013.

«Ser poeta é ser mais graffitado», in *Time Out*, 11 – 17 de Junho de 2014.

«Faça você mesmo», in *Time Out*, 5 – 11 de Setembro de 2012.

«Novo na cidade – Make love, not war», in *Time Out*, 2 – 8 de Abril de 2014.

«Grátis na cidade», in *Time Out*, 4 – 10 de Dezembro de 2013.

«Vhils: das ruas nasceu uma arte de rosto humano», in *Diário de Notícias*, 29 de Dezembro de 2013.

«O processo da arte contemporânea», in *Expresso*, 4 de Setembro de 2010.

«É proprietário de um muro? Os Underdogs querem pintá-lo», in *Público*, 30 de Novembro de 2013.

«Mário quem?», in *Visão*, 11 de Abril de 2013.

«Quem a viu e quem a vê», in *Time Out*, 23 – 29 de Maio de 2012.

«Paredes que falam», in *Sete (Visão)*, 25 de Abril de 2013.

«Chafes e Vhils no Rio de Janeiro», in *Atual (Expresso)*, 27 de Abril de 2013.

«Instante de Lisboa», in *Time Out*, 29 de Maio – 4 de Junho de 2013.

«A arte passou a andar nos carris», in *Time Out*, 5 – 11 de Junho de 2013.

«Vhils – O herói da arte urbana», in *Revista Expresso*, 11 de Maio de 2013.

«Arte na praça», in *Sete (Visão)*, 30 de Maio de 2013.

«Retratos de fado», in *Time Out*, 12 – 18 de Junho de 2013.

«Arte intuitiva», in *Saber Viver* (nº169), Julho de 2014.

«Os mistérios da arte perdida», in *Time Out*, 12 – 18 de Junho de 2013.

«Roteiro da Arte Urbana», in *Time Out*, 10 – 16 de Julho de 2013.

«Instante de Lisboa», in *Time Out*, 12 – 18 de Junho de 2013.

«Vestidos a rigor», in *Time Out*, 12 – 18 de Junho de 2013.

«Mar Motto», in *Time Out*, 21 – 27 de Maio de 2014.

«Entrevista, Vhils ‘Dissecção’», in *Agenda Cultural de Lisboa*, Julho/Agosto de 2014.

«Entrevista – Uma cerveja com... Manuel Januário», in *Sábado* (nº492), 3 – 9 de Outubro de 2013.

Anexo A:
Entrevistados

Entrevistados	Actividade
José Carvalho	Artista plástico e criador de arte urbana/ <i>street artist</i>
Vanessa Teodoro/Super Van	Designer e criadora de arte urbana/ <i>street artist</i>
Tinta Crua	Desempregado; criador de arte urbana/ <i>street artist</i>
Bruno Santinho	Artista plástico e criador de arte urbana/ <i>street artist</i>
Mariana Dias Coutinho	Artista plástica e criadora de arte urbana/ <i>street artist</i>
Leonor Brilha	Artista plástica e criadora de arte urbana/ <i>street artist</i>
Miguel Januário/Projecto ±	Artista plástico e criador de arte urbana/ <i>street artist</i>
*L	Médica reformada e criadora de arte urbana/ <i>street artist</i>
Smile	Empresário e criador de arte urbana/ <i>street artist</i>
Alan Silveira/Exas	Artista plástico, criador de arte urbana e <i>writer/street artist</i>
Lara Seixo Rodrigues	Arquiteta; Programadora e curadora de eventos e <i>workshops</i> de arte urbana (Wool, Wool on Tour, Muraliza, Lata65, etc.); fundadora da empresa de eventos Mistaker Maker
Pedro Soares Neves	Arquitecto; Programação e criação de projectos de arte urbana, mediação (organização de encontro para decidir futuro das paredes do Bairro Alto, 2008; organização da 4ª Visual Street Performance em Lisboa; Projecto CRONO; associação Azáfama Cidadina; fundação da APAURB - Associação Portuguesa de Arte Urbana; GRRAU; org. conferência Lisbon Street – Art & Urban Creativity, 2014); <i>writer/street artist</i> .
Miguel Carrelo	Técnico Superior da CML; Departamento de Património Cultural / Galeria de Arte Urbana
Octávio Pinho/Slap	Presidente da APAURB (Associação Portuguesa de Arte Urbana); <i>writer e street artist</i> .

Anexo B:

Guião-modelo de entrevistas aos artistas

«Arte Pública, Arte Urbana: Contextos in e off de Produção e Construção de Espaço Público Urbano através da Arte» (ref. FCT-SFRH/BD/82506/2011)

Artistas: Guião de Entrevista

Percurso artístico pessoal

1. Descreva o seu percurso artístico (como começou, que aspectos o interessaram, que formação ou momentos importantes de aprendizagem destaca...)
2. Relativamente ao seu trabalho artístico no geral: que técnicas prefere; que formas de fazer experimentou; que temas aborda e porquê?
3. Qual é o papel da arte no espaço público no seu trabalho? Em que medida se interliga na construção da sua identidade artística?

Processos de produção de arte no espaço público urbano

4. Como surgiu a ideia/opção de usar a rua, o espaço público urbano, como suporte do seu trabalho? Que meios expressivos experimentou (pintura, performances, etc...)?
5. O que significa criar na rua? Que possibilidades acarreta? O que o atrai mais nessa forma de criação?
6. O trabalho artístico na rua exigiu alguma aprendizagem específica (em termos de materiais, técnicas, formas de fazer, etc.)?
7. Qual foi o papel de outros artistas nessa aprendizagem?
8. Que formas de produção de arte no espaço público experimentou (trabalho a solo, colaborações com outros artistas, iniciativas de associações, institucionais, relacionadas com marcas, etc.)?
9. Que desafios representaram essas colaborações? Como as avaliaria?
10. Em que contextos expôs as suas peças? (por exemplo, galerias ao ar livre, estruturas pensadas para exibir arte urbana, galerias «convencionais», lojas, museus...?)
11. Em que medida o seu trabalho é influenciado pelo contexto em que lhe é proposto que exponha?
12. Em que diferentes cidades já teve oportunidade de criar?
13. Que perspectivas de internacionalização considera que se abrem agora aos artistas de arte urbana?

Representações e percepções sobre arte no espaço público

14. Como considera a própria evolução da arte urbana – do *graffiti*, do 'ilegal', ao cada vez mais visível e legitimado? Há para si um código ético inerente à arte urbana? Quais os seus contornos?
15. Que reflexão lhe sugere a existência e promoção de uma arte urbana 'legitimada' e com projectos prévios sujeitos a aprovação institucional, relativamente à liberdade artística dos criadores? Enquanto artista alguma vez sentiu um conflito neste âmbito?
16. Que características específicas diria que tem para si a arte urbana, e que a distingue de outro tipo de manifestações no espaço público (como arte pública contemporânea, monumentos, escritos murais políticos, etc.)?
17. Idealmente, em que sítios da cidade de Lisboa gostaria de intervir artisticamente (a imaginação é o limite...)? Que tipo de peça gostaria de fazer?
18. O que é para si um bom local para intervir artisticamente? Que características deve ter?
19. Quais são para si os limites em relação ao que considera legítimo ou ilegítimo enquanto intervenção no espaço público?

20. Para finalizar, há alguma sugestão, recomendação, ou ainda algum aspecto que não tenha sido abordado através das questões e que gostaria de acrescentar?

+++++

Nome (ou pseudônimo artístico):

Idade:

Naturalidade:

Residência:

+++++

Anexo C: Exemplos de promoção de visitas turísticas pela *street art* de Lisboa

Flyer de promoção de visitas turísticas por peças da *street art* de Lisboa (Estrela D'Alva)

talk to me
fale comigo

PICK YOU UP
Where ever you are in Lisbon

THE REAL LISBON STREET ART TOUR
by Vasco T. Rodrigues

4 hrs **35€**
p/Pax

RESERVAS on-line RESERVATION

Reserve com 24 horas de antecedência.
Sujeito a confirmação.

Book 24 Hrs in advance.
Subject to confirmation.

+351 967 852 921
www.estreladalva.pt
booking@estreladalva.pt

TURISMO de LISBOA

*Valor anunciado para um mínimo de 4 pessoas. Value advertised for a minimum of 4 persons.

Whits (PT) + Pixel Pancha (IT)

Mar (PT)

A cidade de Lisboa ocupa o sexto lugar no ranking realizado pelo Huffington Post com as 26 melhores cidades para se ver Street Art, à frente de cidades como Los Angeles, Nova Iorque, Londres e Paris. The city of Lisbon occupies the sixth place in the ranking done by the Huffington Post with the 26 best cities to see Street Art, ahead of cities such as Los Angeles, New York, London and Paris. É igualmente o melhor porto europeu para receber barcos de cruzeiro, o que faz com que a capital portuguesa atraia cada vez um maior número de turistas, muitos deles entusiastas de arte. It is also the best European port to receive cruise ships, which makes the Portuguese capital attract even greater number of tourists, many of them art enthusiasts.

Foi a pensar nestes que foi criada a The Real Lisbon Street Art Tour guiada por um autêntico expert na matéria, e que presenciou a genese do grafite no nosso país. It was thinking of them that The Real Lisbon Street Art Tour was created, guided by a genuine expert in the field, and who witnessed the genesis of graffiti in Portugal. The Real Lisbon Street Art Tour percorre ruelas e avenidas, becos e escadarias, mostrando as obras que nascem constantemente pela cidade, sempre com uma explicação histórica e cronológica sobre os locais e os artistas. The Real Lisbon Street Art Tour runs through streets and avenues, alleys and stairways, showing the works that are born constantly around the city, always with a historical and chronological explanation of places and artists.

Digitaliza o código QR e reserva o seu tour online.
Scan QR code to book tours online

ESTRELA D'ALVA TOURS
Licensed by Turismo de Portugal, I.P.
RNAAT N.º 121/2014

www.estreladalva.pt

Postal promocional de visitas turísticas por peças da *street art* de Lisboa (Roca Global)



Lisbon City Street Art Tour

www.ROCAGLOBAL.com

Piece: "Do You Believe?"
Artists: DALI(PT) & NARK(PT)
Lisbon City Street Art Tour



Book your walking or car tour now!

contact:

roca.global@gmail.com

+351 969909800

www.ROCAGLOBAL.com



Anexo D:

Presença em conferências, exposições, publicações e outras actividades

Conferências com apresentação

- Colóquio de 3º ano de Doutoramento, 16 de Maio de 2011.
- 'Ambivalent Landscapes - Sorting out the present by designing the future', 6 e 7 de Novembro de 2012.
- 'Congreso Cultura Europea', Barcelona, 2013
- 'Spaces and Flows', Amesterdão, 2013
- 'Lisbon Street Art and Urban Creativity', Lisboa, 3 a 5 de Julho de 2014
- 'Keep it Simple, Make it Fast', Porto, 9 a 11 de Julho de 2014
- 'Keep it Simple, Make it Fast 2015', Porto, 13 a 17 de Julho de 2015
- 'Everyday Life in the 21st Century', Florença, 17 a 19 de Julho de 2015

Presença em Conferências

- 'Relações entre as múltiplas redes no Bairro Alto', workshop com Heitor Frugoli, ISCTE, 25 de Maio de 2011.
- 'Chiado, Baixa, Arte Pública e Esfera Comunicacional', conferência, Lisboa, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 9-11 de Maio de 2012.
- 'Arte, Política e Economia', colóquio, Instituto Franco-Português, 30 de Novembro de 2012.
- 'Do *Graffiti* - Passado e presente de uma expressão de risco', Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 26 de Setembro de 2013.
- 'Urban Interventions. 1st International Conference', Lisboa, Palácio Marquês de Tancos, 11-12 de Outubro de 2013.
- 'A relação da arte urbana com o mercado da arte em Portugal', Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 15 de Maio de 2014.
- Colóquio de 3º ano de Doutoramento, 16 de Maio de 2011.
- Congreso Cultura Europea, Barcelona, 2013
- 'Spaces and Flows', Amesterdão, 2013
- 'Lisbon Street Art and Urban Creativity', Lisboa, 3 a 5 de Julho de 2014
- 'Keep it Simple, Make it Fast', Porto, 9 a 11 de Julho de 2014
- 'Ambivalent Landscapes - Sorting out the present by designing the future', 6 e 7 de Novembro de 2012.
- 'Lisbon Street Art and Urban Creativity', Lisboa, 3 a 5 de Julho de 2014
- 'Keep it Simple, Make it Fast 2015', Porto, 13 a 17 de Julho de 2015
- 'Everyday Life in the 21st Century', Florença, 17 a 19 de Julho de 2015

Publicações

- Nunes, J. P. e A. Sequeira (2011), «O Fado de Marvila. Notas sobre a origem e o destino de uma 'zona de transição' da cidade de Lisboa», Fórum Sociológico #21.
- Sequeira, Ágata (2012), «Public Spaces, Private art? Expressions of power through the contexts of production of art in public spaces», in *Ambivalente Landscapes* (6 e 7 de Dezembro de 2012 na Faculdade de Arquitectura de Lisboa) – Proceedings (CD-ROM).
- Sequeira, Ágata (no prelo) «Off the Wall: Processes of Production of street art in the urban public space of Lisbon», actas da XII Conference 'European Culture'

- Sequeira, Ágata, (2014), «Out in the streets: The possibilities and implications of making art in the city's public space», in Pedro Soares Neves, Daniela V. de Freitas Simões (orgs.) (2015), *The Lisbon Street Art & Urban Creativity*, Lisboa, FCSH/FBAUL ISBN: 978-989-20-5138-3
- Sequeira, Ágata (2014), « The Street as Canvas: Street art and the construction of artistic careers», in Guerra, Paula e Andy Bennett (eds.) (2014), *Underground Music Scenes and DIY Cultures. Proceedings.*, Porto, Faculty of Arts and Humanities of University of Porto [Faculdade de Letras da Universidade do Porto]. ISBN 978-989-8648-33-4
- Sequeira, Ágata (no prelo). «Reclaiming the Walls: Collective Street Art projects and the right to the city in the context of Lisbon». In: *EVERYDAY LIFE IN THE 21ST CENTURY*, Florença. *Everyday Life in the 21st Century - Book of Proceedings.*
- Sequeira, Ágata (no prelo). «Transforming the city: Shaping urban public space through collective street art initiatives». In: *KISMIF CONFERENCE 2015: KEEP IT SIMPLE, MAKE IT FAST! CROSSING BORDERS OF UNDERGROUND MUSIC SCENES*, 2015. Porto. *KISMIF Conference 2015 Book of Proceedings: Keep It Simple, Make it Fast! Crossing Borders of Underground Music Scenes.*
- Sequeira, Ágata (no prelo). «Letting the Walls of the City Speak: The route of a sociological research project on Lisbon's street art». *Street Art and Urban Creativity Journal*, n. 1, 2016.

Presença em Exposições

- 'Para Quem Mora Lá, O Céu é lá', Os Gémeos, 17 de Maio a 19 de Setembro de 2010, Lisboa, CCB.
- 'There is One in all of Us', Gonçalo Mar, Influx Gallery, 24 de Novembro de 2012 a 26 de Janeiro de 2013.
- Pintura ao vivo, Tamara Alves e José Carvalho, 18 de Março de 2013, Lisboa, Largo da Oliveirinha.
- 'Sell Out', Mais Menos, 13 de Setembro a 14 de Outubro de 2013, Lisboa, Galeria Underdogs.
- 'Find what you love and let it kill you', Tamara Alves, 12 de Novembro de 2013 a 6 de Janeiro de 2014, Lisboa, Chiado Underscore.
- 'Entropia', Mariana Dias Coutinho, 17 de Julho a 16 de Agosto de 2014, Lisboa, Galeria ArtInzo.
- 'André Saraiva', 4 de Julho a 28 de Setembro de 2014, Lisboa, MUDE.
- 'Hors Les Murs' («exposição colectiva de arte urbana»), 7 de Março de 2014 a 7 de Março de 2015, Instituto Francês de Portugal.
- 'Alexandre Farto AKA Vhils no Teatro Nacional D. Maria II', 27 de Setembro de 2014 a 15 de Julho de 2015, Teatro Nacional D. Maria II.

Presença em Exposições outdoor

- 'Muraliza 2014 - Festival de Arte Mural', Vários Artistas, Cascais, 4 a 10 de Junho de 2014
- 'Passeios Literários da Graça', Vários Artistas, a partir de Junho de 2014.
- Diversas edições da «Mostra de Arte Urbana» da GAU

Outras Atividades

- Associate Editor. The Social Sciences Collection. CGP Publisher
- Associate Editor. Spaces And Flows: An International Journal of Urban and Extraurban Studies. CGP Publisher.
- SICYurb - moderation