

ANA SOFIA GAMEIRO GARISO

**O POTENCIAL TRANSFORMADOR DA *STREET*
ARTE E O CASO DAS GALERIAS GAP E GAU**

Orientadora: Prof^ª. Doutora Teresa Silva Mendes Flores

**Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias
Escola de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias da Informação**

LISBOA

2017

ANA SOFIA GAMEIRO GARISO

**O POTENCIAL TRANSFORMADOR DA *STREET*
ARTE E O CASO DAS GALERIAS GAP E GAU**

Dissertação defendida em provas públicas na
Universidade Lusófona de Humanidades e
Tecnologias no dia 17/04/2018, perante o júri
nomeado pelo Despacho de nomeação nº
81/2018 de 19 de Fevereiro de 2018, com a
seguinte composição:

Presidente: Professor Doutor Luís Cláudio dos
Santos Ribeiro

Arguente: Professora Doutora Helena Catarina
Silva Lebre Elias

Orientadora: Prof^ª. Doutora Teresa Silva
Mendes Flores

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias
Escola de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias da Informação

LISBOA

2017

dedico este trabalho
aos meus pais, pelo amor e apoio incondicionais
ao meu irmão, âncora imensa
à B. e ao G., que espero inspirar no amor ao estudo e na busca pelo conhecimento

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer à minha orientadora, Professora Doutora Teresa Mendes Flores, pelas aulas inspiradoras de Cultura Visual que me fizeram querer saber mais sobre o tema e pelas suas diretrizes preciosas na elaboração deste trabalho.

Agradeço a todos os entrevistados e inquiridos pela disponibilidade em participar deste trabalho e pelas suas preciosas opiniões e experiências. Um agradecimento particular à Catarina Aidos que me levou com ela para entrar no mundo mágico e sagrado do Teatro Ibisco, um projeto extremamente inspirador, e me apresentou às pessoas da Quinta do Mocho.

Agradeço às minhas amigas do coração Catarina, Daniela, Joana, por serem a minha família de Lisboa e me ajudarem a acreditar sempre em mim.

RESUMO: Herdeira do graffiti, a *street art* foi durante muito tempo associada a atos de vandalismo e desrespeito, quer pela propriedade privada, quer pelo espaço público. Atualmente a *street art* é um fenómeno muito popular e vemos o próprio estado a sancionar ou encomendar murais ou outras intervenções a artistas de *street art* pelo mundo inteiro.

Em Portugal as Câmaras Municipais começaram na última década a encomendar trabalhos para promover as cidades, regular a intervenção espontânea em espaço público e, sobretudo na área metropolitana de Lisboa, para desenvolver ações de regeneração urbana em bairros de habitação social.

Neste trabalho, observamos a Galeria de Arte Pública em Loures, num destes bairros e a Galeria de Arte Urbana em Lisboa, uma plataforma que envolve diferentes projetos. Pensamos nas galerias de *street art* como oferta cultural pública, para refletir sobre a relação entre a *street art* e o poder regulador da distribuição do espaço visual da cidade e tentar perceber se o potencial transformador que torna a *street art* tão atrativa não é posto em causa por esta relação de proximidade com as instâncias de poder.

PALAVRAS-CHAVE: programação cultural; arte pública; *street art*; arte urbana; municípios.

ABSTRACT: Born from graffiti, street art has long been associated with acts of vandalism and disrespect, both for private property and public space. Today street art is a very popular phenomenon and we see the state itself sanctioning or ordering murals or other interventions from street art artists all over the world.

In Portugal, in the last decade, the city councils have begun to commission works to promote cities, regulate spontaneous intervention in public space and, especially in the metropolitan area of Lisbon, to develop urban regeneration actions in social housing districts.

In this work, we observe ‘Galeria de Arte Pública’ in one of these neighborhoods in Loures, and Lisbon’s ‘Galeria de Arte Urbana’, a platform that involves different projects. From the observations of these two cases, we think about street art galleries as public cultural offer, to think about the relationship between street art and the regulatory power of the distribution of the city’s visual space and try to see if the transformative potential that makes street art so attractive is not called into question by this close relation with power instances.

KEYWORDS: cultural programming; public art; street art; urban art; city councils.

ÍNDICE GERAL

Introdução.....	10
1. Políticas Culturais.....	13
1.1. Gênese das Políticas Culturais na Europa.....	14
1.1.1. Renascimento e o início da Era da Arte	14
1.1.2. Esfera pública burguesa: emergência e declínio.....	16
1.1.3. Do primeiro Ministério da Cultura às Indústrias Culturais	18
1.2. Caso português.....	21
1.2.1. Estado Novo e a ‘Política do Espírito’	21
1.2.2. Período Democrático	22
1.3. Desafios atuais	24
1.3.1. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica.....	24
1.3.2. As Indústrias Culturais e a Mercantilização da Arte	26
1.3.3. Internet e globalização: ‘je suis partout’	27
1.3.4. Intervenção do Estado: uma discussão antiga ou na ordem do dia?.....	28
2. Graffiti e <i>Street Art</i>	31
2.1. Origens do graffiti: rabiscar nas paredes é humano.....	31
2.2. Graffiti hip-hop	37
2.3. Graffiti em Portugal	38
2.4. Pós-graffiti ou <i>Street Art</i> : um desenho quando nasce é para todos.....	39
2.5. <i>Street Art</i> : arte, ação e reação	42
2.5.1. Isto é arte?.....	42
2.5.2. Cultura Visual da cidade.....	45
2.5.3. Arte na <i>polis</i> é política.....	47
2.6. O potencial transformador da <i>Street Art</i>	53
3. <i>Street Art</i> na Área Metropolitana de Lisboa: a Galeria de Arte Pública e a Galeria de Arte Urbana	55
Nota Metodológica	55
4. A Galeria de Arte Pública da Quinta do Mocho.....	57
4.1. História do bairro	57
4.2. Teatro Ibisco e o festival ‘O Bairro i o Mundo’	59
4.3. A GAP - Galeria de Arte Pública de Loures.....	62
4.3.1. Análise das obras	65
4.4. O que mudou na Quinta do Mocho.....	72
5. Galeria de Arte Urbana.....	74
5.1. Underdogs	74

5.2. Festival MURO.....	78
5.2.1. Primeira edição: 2016.....	78
5.2.2. Segunda edição: 2017.....	86
5.2.3. O que mudou depois do MURO.....	90
Conclusão.....	92
BIBLIOGRAFIA.....	97

INDÍCE DE FIGURAS

Fig. 1 – Brassai. (1950). <i>Graffiti, Visage</i> , rue Médéah, Paris.	31
Fig. 2 - Tag de Taki 183, perfeitamente legível. (ca. 1970). Nova Iorque.....	33
Fig. 3 - Graffiti de Tracy 168, criador do Wildstyle. (s.d.) Nova Iorque.....	33
Fig. 4 – Chalfant, Henry. (s.d.) Colagem a partir de graffiti de Iz the Wiz em carruagens de metro. Nova Iorque.....	35
Fig. 5 - INO. (2016). <i>Somebody is Watching You</i> . Trabalho comissionado; fachada do edifício da maior companhia de seguros grega, em Atenas, Grécia.....	49
Fig. 6 - Escif. (2012). <i>Panopticon</i> . Valência, Espanha.....	49
Fig. 7 - Invader. (2016). <i>LDN_144</i> . Londres, Reino Unido.....	50
Fig. 8 - Banksy. (2014). <i>Spybooth</i> . Cheltenham, Reino Unido.	50
Fig. 9 - Obey Giant (2014) <i>Paint it Black</i> ; (2013) <i>Sedation Pill</i> . Cartazes de Sheperd Fairey.	51
Fig. 10 – Vista geral da Galeria de Arte Pública I (2015), Loures.....	63
Fig. 11 – Vista geral da Galeria de Arte Pública II (2016), Loures.	64
Fig. 12 - Vista geral da Galeria de Arte Pública III (2016), Loures.....	64
Fig. 13 - Vista geral da Galeria de Arte Pública IV (2015), Loures.	64
Fig. 14 – Vhils. (2014). <i>DJ Nervoso</i> . Galeria de Arte Pública. Loures.....	66
Fig. 15 – MTO. (2014). <i>Workers Ghetto Box I</i> . Galeria de Arte Pública. Loures.....	67
Fig. 16 - MTO. (2014). <i>Workers Ghetto Box II</i> . Galeria de Arte Pública. Loures.	67
Fig. 17 - Nomen (2015) <i>Take your mask off</i> . Galeria de Arte Pública. Loures.....	68
Fig. 18 – Hostau, Alexis Gordo (2016). <i>Atena</i> . Galeria de Arte Pública. Loures.....	69
Fig. 19 – Machioli, Pablo M. (2017). <i>Paz no Mundo</i> . Galeria de Arte Pública. Loures.....	70
Fig. 20 - Petroni, David. (2017) <i>Figura totémica</i> . Galeria de Arte Pública. Loures.	71
Fig. 21 - Painel dos artistas SKRAN e Freddy Klitt. (2016). Calçada da Glória, Lisboa.	74
Fig. 22 – GAU. <i>Vidrões, projeto Reciclar o Olhar</i> . Lisboa.....	77
Fig. 23 – GAU. <i>Camião de recolha de lixo, projeto 40 Anos do 25 de Abril</i> . Lisboa.	77
Fig. 24 - Camilo, Francisco. (2016) <i>Mural no Bairro Padre Cruz</i> . Lisboa.	81
Fig. 25 - Bigod (2017). <i>Generations</i> . Bairro Padre Cruz, Lisboa.....	82
Fig. 26 - SKRAN (2016). <i>Encontro entre gerações</i> . Bairro Padre Cruz, Lisboa.	83
Fig. 27 - Felipe Pantone (2016). <i>Mural no Bairro Padre Cruz</i> , Lisboa.....	84
Fig. 28 - AKA Corleone. (2016). <i>Suddenly</i> . Bairro Padre Cruz, Lisboa.	85
Fig. 29 - Telmo & Miel II Feat. <i>Pariz One</i> . (2016). <i>Mural no Bairro Padre Cruz</i> , Lisboa.	86
Fig. 30 - Medianeras (2017). <i>Mural em Marvila</i> , Lisboa.....	88

Fig. 31 - Steep Aeon (2017). Mural em Marvila, Lisboa.....	88
Fig. 32 - Cix Mugre, (2017). Mural em Marvila, Lisboa.....	89
Fig. 33 - Gleo (2017). Mural em Marvila, Lisboa.....	89
Fig. 34 - Kobra (2017). Mural em Marvila, Lisboa.	90

Introdução

Ao intervir no espaço público, a *street art* age sobre ele, modificando e questionando as suas funcionalidades e a ordem estabelecida pelas instâncias de poder que regulam o acesso a esse espaço. Num universo urbano povoado de referências visuais, dominado fortemente pela publicidade e comunicação institucional, a *street art* procura interromper o ruído visual, cria momentos de diálogo, promove a emancipação do público, diminui a distância no espaço e no tempo, entre a cidade e os seus habitantes, criada pelos movimentos velozes da sociedade de consumo contemporânea. Isto acontece, sobretudo, quando as intervenções assumem um carácter espontâneo, causador de surpresa, provocador de ação.

Nascida de um movimento transgressivo, durante anos considerada uma forma de vandalismo, olhada até como manifestação de desrespeito pelo espaço público, nos últimos anos, a popularidade da *street art* tem aumentado, assim como o número de casos em que é o próprio estado, sobretudo o poder local, a encomendar murais e outras intervenções artísticas em ações de regeneração urbana e outros programas de oferta cultural. Os atuais fluxos turísticos levam as cidades a promover-se internacionalmente, criando ofertas para o maior número possível de interesses. A *street art* é já um desses motores de atração turística, um fenómeno bastante globalizado, sobretudo apoiado na internet.

Sabemos que muitos artistas ganham notoriedade desenvolvendo trabalhos de grande escala e maior complexidade, apenas possíveis num contexto sancionado, dada a logística implicada. Mas terão estes murais o mesmo efeito disruptor na paisagem visual urbana que têm as intervenções espontâneas, não programadas?

Os casos que elegemos para compreender melhor esta questão – a Galeria de Arte Pública, em Loures e a Galeria de Arte Urbana, em Lisboa - constituem dois exemplos paradigmáticos de programas ou conjuntos de programas de regeneração urbana, promotores de *street art* enquanto arte pública, que se apoiam na popularidade do fenómeno para estabelecer diálogo com determinadas populações e promover transformações positivas em territórios periféricos. No âmbito do Programa Especial de Realojamento, iniciado em 1993, foram construídos vários bairros de habitação pública, para realojar as populações residentes em habitação clandestina que, durante as décadas de 70 e 80 foram crescendo, em particular na área metropolitana de Lisboa. Comumente designados por bairros sociais, estes conjuntos habitacionais têm sido, desde a sua génese, associados a dificuldades várias, decorrentes de

processos de integração de sucesso questionável. É sobretudo neste tipo de território – físico e simbólico - afetado por um conjunto de carências, que atualmente as Câmaras Municipais da área metropolitana de Lisboa promovem intervenções apoiadas na *street art*.

Tratando-se de intervenções pluridisciplinares e, sobretudo, muito recentes, o apuramento de impactos ou resultados concretos revela-se quase impossível. Procurámos antes observar e interrogar as motivações e discursos legitimadores dos promotores das intervenções e, através de entrevistas a alguns destes agentes, bem como de alguns contactos exploratórios com os próprios territórios e suas comunidades, perceber as mudanças operadas na perceção global interna e externa destes bairros. Para além das entrevistas, elaborámos um questionário que sonda a perceção geral do público sobre graffiti, *street art*, as iniciativas recentes e os próprios casos das galerias estudadas, e ainda um questionário que procura obter a opinião de alguns *street artists* sobre os mesmos temas e sobre o seu próprio trabalho.

Em Portugal, os estudos académicos sobre graffiti e/ou *street art* abrangem áreas de estudos tão diversas como Engenharia Civil (Ribeiro; 2015), Arte, Património e Teoria do Restauro (Simões, 2014), Design e Cultura Visual (Portelinha, 2013), Design de Comunicação (Correia, 2010), Arquitetura (Silva, 2009), Design da Imagem (Martins, 2012), Gestão Cultural (Eugénio, 2013), para citar apenas alguns exemplos.

Pelo contrário, a abordagem da perspectiva da Programação e Gestão Cultural, enquanto instância de mediação, tem estado ausente destas reflexões. No caso concreto das Câmaras Municipais, de gestão do espaço público, a nossa pesquisa procura acrescentar novidade e conforma uma reflexão sobre a gestão pública da relação entre arte, público e cultura visual urbana, para além de conciliar perspectivas variadas numa abordagem interdisciplinar.

Do conjunto de obras atuais sobre *street art* destacamos a obra de Anna Waclavek – *Graffiti and Street Art* - e o ensaio de Martin Irvine - *The Work on the Street: Street Art and Visual Culture* -, que sistematizam a história do graffiti até às atuais produções artísticas e refletem sobre a *street art* e o seu papel no âmbito da cultura visual urbana enquanto campo de estudos interdisciplinar. Num contexto académico e mais próximo da nossa realidade, o trabalho de Ricardo Campos – *Porque pintamos a cidade?* é uma base essencial para pensar o graffiti e a *street art* numa perspectiva antropológica. A obra de Mário Caeiro – *Arte na Cidade, história contemporânea* é, numa abordagem mais filosófica mas também repleta de casos de estudo, uma ferramenta de apoio importante para observar a evolução de conceitos como arte pública, urbanismo, situação e contexto, sublinhando a importância do papel do curador. Ainda Alexandre Melo, com a sua obra *Arte e Poder na Era Global*, serviu de apoio a questões

relacionadas com o mercado da arte e a criação de políticas e programas na era global em que vivemos.

Destacamos como referências fundamentais de apoio interdisciplinar à investigação, em primeiro lugar o ensaio "A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica", de Walter Benjamin e a obra *After the End of Art* de Arthur Danto, contributos fundamentais para refletir sobre como a ideia do que é a arte vem mudando ao longo da história. *A emergência da esfera pública burguesa*, de Jürgen Habermas e também a leitura que dela faz Maria João Centeno em *As Organizações Culturais e o Espaço Público* são extremamente importantes para pensarmos as noções de público e espaço público subjacentes ao nosso trabalho. As obras fundamentais *O Direito à Cidade* de Henri Lefebvre, assim como *O Espectador Emancipado* e *A partilha do Sensível*, de Jacques Rancière ou *Não-Lugares* de Marc Augé constituíram um apoio fundamental na reflexão sobre a cidade moderna e as relações que estabelecemos com ela, por forma a questionar as transformações que a *street art* é capaz de produzir, e os diálogos que enceta com a cidade e o público.

Assim, a abordagem empírica dos casos que apresentamos - a Galeria de Arte Pública em Loures e a Galeria de Arte Urbana em Lisboa - partiu de uma reflexão teórica dividida em dois momentos. No primeiro, acompanhamos a evolução da relação entre a arte e a cultura e as instâncias de poder, refletindo sobre a importância simbólica dos bens culturais e a relação do poder com essa importância, para enquadrar as atuais iniciativas do estado, neste caso dos municípios, na promoção de programas culturais baseados na *street art*.

Traçamos uma breve história das políticas culturais na Europa, desde a autonomização da esfera artística, passando pela criação do espaço público burguês até às recentes indústrias culturais, sem esquecer as heranças estruturantes dos modelos francês e inglês na gestão da cultura. Observamos depois o caso português e como tem sido gerida a cultura no nosso país desde o Estado Novo até à atualidade. Chegando à contemporaneidade, refletimos sobre os desafios que a gestão cultural enfrenta hoje, decorrentes da acelerada circulação de pessoas, bens e informação, do contacto entre as esferas global e local da vida social, e do papel cada vez mais determinante das dinâmicas de mercado na gestão da cultura.

Num segundo momento da reflexão teórica traçamos uma breve história do graffiti e da *street art*, passando pela discussão dos conceitos que envolve, partindo depois para a problemática que se desenrola em torno da cultura visual urbana e do lugar que a *street art* ocupa na paisagem urbana contemporânea. Observando as especificidades da *street art*, refletimos sobre a sua vocação política enquanto gesto dialogante e na força transformadora

que isso lhe dá, razão pela qual os municípios escolhem criar programas artísticos e culturais baseados em *street art* em um número cada vez maior de cidades, seja com objetivos de regeneração urbana, seja com motivações relacionadas com a preservação do património imóvel das cidades, seja com o propósito de diversificar a oferta ou aumentar a atratividade da cidade face a visitantes e turistas.

Neste encontro entre *street art* e Câmaras Municipais, queremos sobretudo perceber porque rapidamente se tornou tão popular, e que impacto esta explosão poderá ter sobre a força discursiva e disruptora da *street art*.

Um estudo mais abrangente e aprofundado, que acompanhasse a criação de galerias de *street art* a nível municipal em território nacional, e observasse os seus impactos por um período alargado, poderia ser interessante para dotar as próprias autarquias de ferramentas de reflexividade para a gestão artística e cultural local e sua articulação com questões urbanísticas.

1. Políticas Culturais

A maior parte dos autores que reflete sobre políticas culturais parece partir de um conceito já criado e estabelecido que não tratam de esclarecer *a priori*. Alexandre Barbalho, no seu ensaio “Por um Conceito de Política Cultural”, reflete sobre esta questão e propõe ele próprio “elaborar uma definição afinada com a prática e com a pesquisa no que diz respeito às políticas de cultura em curso nos dias de hoje” (Barbalho, 2005; p.35), entendendo assim que a reflexão que possa ser feita só será útil se partir da realidade atual e das suas especificidades, mas não ignorando os alicerces que baseiam a já antiga relação entre Estado, Poder e Cultura.

Queremos aqui também traçar uma breve história das políticas culturais na Europa e, a partir dela, propor uma síntese dos conceitos mais importantes para a sua compreensão. A evolução histórica do papel da arte e da cultura na política e na gestão pública é determinante para observar, não só o lugar que ocupam na contemporaneidade, mas, no caso do nosso trabalho, para enquadrar as políticas públicas desenvolvidas pelas Câmaras Municipais de Lisboa e Loures face aos programas culturais que estão na base das Galerias de *street art*.

1.1. Gênese das Políticas Culturais na Europa

1.1.1. Renascimento e o início da Era da Arte

Para traçar uma breve história das políticas culturais na Europa, ou no Ocidente, consideremos três momentos distintos e algumas particularidades que os caracterizam.

Em primeiro lugar, o Renascimento. Até ao Renascimento, a Europa estava organizada na sua maioria em sociedades feudais, dominadas economicamente por uma classe de nobres, reguladas em muitas das suas esferas pelos princípios da igreja, que era o grande proprietário de bens móveis e imóveis e o principal detentor e promotor da vida cultural e pedagógica da época – reservada apenas a alguns, uma minoria privilegiada. A relação que era estabelecida com as obras de arte não compreendia a ideia de autoria, muito menos era dada relevância à instância do observador. A arte era um veículo do sagrado, objeto de adoração religiosa. A produção de imagens foi durante muito tempo anónima, no sentido em que a própria imagem, enquanto objeto de devoção, tinha um valor que excluía o trabalho de quem a executava, era revestida de uma aura sagrada que não deixava espaço de afirmação ao artista ou de fruição estética ao observador.

Hans Belting, na sua obra *The End of the History of Art?*¹, afirma mesmo que, antes de 1400, não existiam os conceitos de ‘arte’, nem de ‘estética’, e que o Renascimento terá inaugurado o que ele chama de Período ou Era da Arte (que terminaria com o Pós-Modernismo). Nesta nova ‘era da arte’ os artesãos medievais dão lugar a homens de capacidade técnica desenvolvida e o próprio campo artístico autonomiza-se, ou constitui-se enquanto universo autónomo do conhecimento, algo que estava reservado à ciência ou à religião.

De Pictura, obra escrita no século XV pelo arquiteto e teórico de arte Leon Battista Alberti², é determinante para assinalar a mudança de paradigma que o Renascimento marca no que diz respeito à arte, à pintura em particular. Até à Idade Média havia uma distinção marcada entre artes liberais e artes mecânicas, que distinguia a arte produzida com as mãos daquela que envolve a mente, ou o espírito. As artes liberais incluíam a Lógica, a Gramática e a Retórica (o *trivium*) e a Aritmética, a Música, a Geometria e a Astronomia (o *quadrivium*). Alberti argumenta que a pintura deve ser incluída no conjunto das artes liberais, porque não é simplesmente uma arte manual, é uma arte que envolve muita reflexão, conhecimento científico e domínio técnico. Para conseguir representar a natureza da forma mais rigorosa possível, o

¹ Belting, Hans. (1987). *The End of the History of Art?* Chicago: The University of Chicago Press.

² Alberti, L. B., (1966). *On Painting*, John R. Spencer, ed. lit. London: Yale University Press.

pintor - o artista - deve dominar diversas categorias do pensamento racional e crítico, deve observar a realidade, experimentar, pesquisar, para que o resultado do seu trabalho seja uma visão humana da natureza na sua forma mais naturalista possível.

Leonardo da Vinci afirma também, no século XVI, que a arte é uma *cosa mentale* e defende que a arte deve ser como uma imitação científica da natureza, e não mera imitação mecânica, compreendendo ciência e arte como inseparáveis no ideal de representação humanista e naturalista do Renascimento. Procura uma representação com rigor científico e encara a arte como forma de conhecimento.

A produção de arte, sobretudo de pintura, considerada a arte mais completa na época, passa a ser objeto de reflexões técnicas, teóricas e científicas. A própria crítica, não havendo ainda muita formação artística, é feita de acordo com a capacidade técnica aplicada em representar a natureza. O ‘artista’ emerge enquanto indivíduo dotado de capacidades técnicas e de ‘génio’, atributos que antes estavam reservados aos cientistas e eruditos.

Do ponto de vista da relação entre cultura e poder, essencial na reflexão sobre políticas culturais, a autonomização do campo da arte e a sua incorporação no universo de trocas económicas - assente sobretudo em relações entre patronos e artistas – tende a afastá-la do poder religioso e a torná-la símbolo de poder e prestígio para o homem renascentista.

Naturalmente, os monarcas absolutistas percebem que a arte pode ser veículo para promover uma mística nacional, unindo indivíduos em torno de um imaginário coletivo.

Luís XIV (1638-1715), em França, ficou conhecido como o Rei Mecenaz, porque criou instituições tão importantes como a Comédie Française e a Rede Nacional de Museus. Desenvolveu uma ação pública organizada, de acordo com a importância que era dada à arte e à cultura, o que para muitos poderá ser considerado como o princípio das políticas culturais. Mas durante esta época, o que temos é uma produção cujo acesso é restrito apenas a uma pequena faixa da população, feita com o objetivo claro de promover a imagem do Rei, ou o orgulho nacional. Para falar de política no sentido que hoje lhe damos, que é o sentido moderno, é preciso termos em conta que a

igualdade estabelecida entre Estado=público nega a existência da esfera pública e é particularmente complicada quando se refere à cultura e à política. A primeira por ser um documento simbólico social, pois não é possível lidar com um bem cultural e não remetê-lo à coletividade. A segunda, em seu sentido originário e amplo (*politikós*), também se refere à dimensão coletiva da vida humana. (Barbalho, 2005; p.40)

Apesar de já haver fronteiras políticas definidas, bem como estruturas e estratégias de

governança, não podemos afirmar a existência de políticas públicas, uma vez que nesta época ainda não existe uma noção de espaço público, de gestão pública, no sentido moderno. As cortes dos monarcas fazem apresentações públicas, apresentam-se publicamente ou, tal como afirma Maria João Centeno, ‘publicitam’ o seu poder perante as pessoas e não por elas (Habermas, 1984; p. 51)³. Só no século XVIII, como observamos no ponto seguinte, pode começar a falar-se de esfera pública.

1.1.2. Esfera pública burguesa: emergência e declínio

Se até ao século XVIII o modelo civilizacional vigente era o da corte do rei, em que uma classe de nobres se afirmava publicamente cumprindo um conjunto de preceitos comportamentais, a partir desta época emerge uma classe burguesa dotada de uma individualidade e subjetividade novas, partilhadas em público num debate promotor de emancipação política e social.

Com o desenvolvimento do capitalismo, os modos de produção e as trocas comerciais exigem regulação, demandando a intervenção do Estado. Esta intervenção, feita através de uma estrutura administrativa do Estado, dá origem a uma esfera da autoridade pública, em que “público” é sinónimo de “estatal” (Habermas, 2012; p. 91-92), o que dá origem a tensões entre o Estado e a classe burguesa dos proprietários, os banqueiros, os manufactureiros, comerciantes, etc., que constituem, por oposição ao Estado regulador, uma esfera pública. A esfera pública burguesa ganha dimensão política ao estabelecer-se como mediadora entre o poder do Estado e as necessidades da sociedade civil. Tal como afirma Habermas, é contra o Estado que se desenvolve a reflexão comum que origina a opinião pública:

A esfera pública burguesa pode ser entendida inicialmente como a esfera das pessoas privadas reunidas num público; elas reivindicam esta esfera pública regulamentada pela autoridade, mas directamente contra a própria autoridade, a fim de discutir com ela as leis gerais da troca na esfera fundamentalmente privada, mas publicamente relevante, as leis do intercâmbio de mercadorias e do trabalho social. (Habermas, 1984; p. 42).⁴

³ Habermas, Jürgen. (1984). *Mudança Estrutural da Esfera Pública*. Rio de Janeiro. Tempo Brasileiro. in Centeno, Maria João. (2010). *As Organizações Culturais e o Espaço Público - A Experiência da Rede Nacional de Teatros e Cineteatros*, Dissertação apresentada à FCSH Universidade Nova de Lisboa para obtenção do grau de Doutor, orientada por João Pissarra Esteves, Lisboa. Consultada em outubro de 2016 em: <https://run.unl.pt/bitstream/10362/5078/1/mariajoacenteno.pdf>. p.32.

⁴ Habermas, Jürgen. (1984). *Mudança Estrutural da Esfera Pública*. Rio de Janeiro. Tempo Brasileiro. in Centeno, Maria João. (2010). *As Organizações Culturais e o Espaço Público - A Experiência da Rede Nacional de Teatros e Cineteatros*, Dissertação apresentada à FCSH Universidade Nova de Lisboa para obtenção do grau de Doutor,

A emergência desta categoria faz-se sobretudo através da imprensa e da literatura, ou seja, da palavra escrita. A circulação de informação através de jornais e outras publicações e os salões literários e outras reuniões sociais para debate de ideias são os universos onde é construída a opinião pública, onde os indivíduos debatem ideias e assim participam na vida pública política, no sentido que tinha a ágora na Grécia antiga. O que era considerado privado dizia respeito à vida dos indivíduos por oposição ao Estado e incluía os negócios privados e a esfera íntima da família. Mesmo as ideias que cada um expunha em público, pertenciam à esfera privada. A esfera pública era o fórum, a reunião, o debate de ideias e a moderação do papel do Estado.

Esta distinção entre a esfera pública e a privada, tal como emerge no século XVIII, vê o seu declínio progressivo ao longo dos séculos XIX e XX, com o alargamento da lógica de consumo a cada vez mais esferas da vida social, incluindo a própria cultura. Com este alargamento, também o intervencionismo estatal se vai expandindo, esvaziando cada vez mais a esfera íntima familiar: as famílias deixam de ser responsáveis pela sua própria sustentabilidade, que passa a ser assegurada pelo Estado, sobretudo no século XX, com o modelo do Estado Social.

Para Habermas, quando os indivíduos que compunham o público e mediavam a relação entre o Estado e a sociedade se transformam em consumidores, perdem a sua força política, a sua capacidade de se emancipar, ou seja, num modelo capitalista em que os indivíduos são consumidores, a separação entre esfera pública e privada tende a desaparecer. O homem do iluminismo, que havia cultivado o seu individualismo e a sua capacidade de uso da razão em defesa de interesses coletivos, remete-se ao papel de consumidor e delega no Estado a função de garantir a sua educação e segurança.

Sobre isto, Maria João Centeno afirma que há uma despolitização da esfera do ‘público’ e que “o cidadão transforma-se em cliente ou consumidor de serviços, dependente do Estado Social. Os indivíduos perdem a independência essencial ao desempenho de qualquer cidadão.” (Centeno, 2010; p.56) Esta diluição da esfera pública burguesa, da opinião pública no sentido do consenso contruído a partir do debate de ideias, leva a que cada vez mais haja uma confusão entre o que é público e o que é Estatal.

orientada por João Pissarra Esteves, Lisboa. Consultada em outubro de 2016 em: <https://run.unl.pt/bitstream/10362/5078/1/mariajoacenteno.pdf>. p.34.

Segundo Habermas, a ideia de ‘público’ que subsiste hoje – políticas públicas, espaço público, arte pública, etc. - é muito próxima de ‘estatal’, com a esfera pública, o domínio da opinião pública ou a sociedade civil, baseados em relações de consumo e a mediação com o poder delegada a instituições como associações ou partidos políticos, e o filósofo acrescenta o exemplo de que, na modernidade, até o debate e a discussão são promovidos como produtos, consumidos através da rádio ou da televisão (Centeno, 2010; p.54).

1.1.3. Do primeiro Ministério da Cultura às Indústrias Culturais

A terceira época marcante para a história das políticas culturais é a última metade do século XX, sobretudo entre as décadas de 60 e 80. Se o Renascimento inaugura a perspectiva de uma criação de valor intrínseco, e os ideais do Iluminismo contribuem para a afirmação dos indivíduos e da sua capacidade crítica, nesta época o conceito de política vai aproximar-se mais do seu étimo, que considera os cidadãos na gestão da ‘coisa pública’. Na Europa do pós-guerra, com o advento do modelo do Estado Social, os governos assumem-se como garante do bem-estar material e imaterial dos cidadãos, chamando a si a relação dos mesmos com a cultura e inaugurando um novo paradigma. Durante o século XX as políticas culturais adquirem a sua configuração contemporânea, no que diz respeito à relação entre Poder e Cultura, no sentido da democratização do acesso e na valorização da cultura enquanto fim em si mesma. António Rubim resume assim esta viragem:

Se historicamente a relação entre cultura e política era sempre caracterizada pelo predomínio da finalidade política e pela instrumentalização da cultura, agora acontece uma radical guinada nesta história, inaugurando uma nova conexão, na qual a cultura era o fim e a política apenas o recurso para atingir este fim. (Pais & Santos, 2010; p.250)

Entre as décadas de 1950 e 1970 houve um crescimento económico sólido no mundo ocidental que ajudou a consolidar a tendência democratizadora das áreas do conhecimento. Muitos países tiveram orçamentos dedicados à cultura mais elevados do que nunca, construíram-se equipamentos e infraestruturas para dar apoio a uma tendência descentralizadora e democratizadora da cultura que passou a ser um dos eixos de intervenção social, a par com a saúde ou a educação.

O marco histórico que inaugura e simboliza toda esta transformação é a criação, em França, em 1959, do primeiro Ministério da Cultura, por André Malraux. O Ministério da Cultura de Malraux assentava no princípio de que o Estado deveria responsabilizar-se pela vida

cultural dos seus cidadãos, e na preservação, difusão e acesso ao património cultural francês. Malraux afirmava que se devia “disponibilizar as grandes obras da humanidade, e de toda a França, ao maior número possível de franceses”⁵, advogando claramente a democratização do acesso à cultura, e o valor intrínseco da arte num plano demarcado do próprio Estado, longe de qualquer lógica mercantil. O Ministério da Cultura francês marcou a história da política cultural na Europa, também porque inaugurou uma tendência de descentralização do ponto de vista geográfico e social, com uma consequente profissionalização dos trabalhadores da cultura.

Enquanto o Ministério de Malraux marcou a fundação da definição moderna de política cultural, o papel da UNESCO nos anos subsequentes foi determinante para a expansão das tendências democratizadoras fundadas pelo ministro francês. Durante a década de 70, várias iniciativas da UNESCO encontraram um cenário de progresso económico e social, criando uma conjuntura muito favorável à internacionalização das políticas culturais. Das iniciativas promovidas, Alexandre Barbalho destaca

a promoção da Unesco em 1970, em Veneza, Itália, da “Conferência Intergovernamental sobre Aspectos Institucionais, Administrativos e Financeiros da Política Cultural”. A Conferência foi precedida por um estudo preliminar e mais genérico sobre política cultural publicado em 1969: *Cultural policy: A preliminary study*. Este livro tornou-se o primeiro da coleção *Studies and documents on cultural policies* que publicou, ao longo da década de 70, relatórios sobre a situação da política cultural dos países-membros em todos os continentes. (Barbalho, 2005; p.33)

Quando falamos da democratização da cultura, falamos não só das iniciativas públicas que operam nesse sentido – a descentralização, a profissionalização do sector, a formação de públicos - mas também na emergência da sua função social. Fernando Pereira Marques afirma que “o usufruto da cultura como espetáculo permite a exteriorização do poder social e económico e a exibição do acesso a domínios que antes eram privilégio aristocrático” (Marques, 2000, p. 15). A dimensão simbólica da cultura explica o seu papel na construção e manutenção de traços identitários como o de classe ou o de nação, e explica a sua força e a sua fraqueza na relação que estabelece com o poder. Se o Estado pode usar a cultura de forma instrumental, é precisamente porque ela encerra em si esse potencial definidor de categorias simbólicas que operam sobre os indivíduos e os coletivos, sobretudo numa época em que, como afirma Rubim,

5 “Le ministère chargé des affaires culturelles a pour mission de rendre accessibles les œuvres capitales de l’humanité, et d’abord de la France, au plus grand nombre possible de Français; d’assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel, et de favoriser la création des œuvres de l’art et de l’esprit qui l’enrichissent.” André Malraux, Décret N° 59-889 du 24 Juillet 1959, disponível em http://malraux.org/wp-content/uploads/2009/01/images_documents_3_jo26juillet59.pdf, consultado em abril de 2016.

“a nação se constitui no alicerce de organização do sistema mundo” (Pais & Santos, 2010; p256).

A forma como a cultura foi promovida por Malraux, no entanto, foi acusada de elitismo, pois a divulgação era feita num sentido descendente, com o estado a assumir o papel de educador e a decidir o que era considerado essencial para dar a conhecer à população, focando-se muito particularmente nas Belas-Artes e no Património, de preferência valorizando a identidade e a grandeza da cultura francesa. Uma distinção entre alta e baixa cultura estava subjacente a esta visão, duramente criticada por muitos, em particular durante os tumultos de Maio de 68.

Quando comparamos a década de 70 com a de 60, destaca-se uma mudança de paradigma no sentido da democratização da produção cultural, da cultura em si mesma, e já não apenas do acesso à cultura ou aos bens culturais. David Throsby afirma que esta é a primeira de duas viragens importantes nas políticas culturais europeias, marcada por uma

ênfase no acesso e participação na cultura em vez da procura de ‘qualidade’ nas belas artes, promoção do multiculturalismo e da diversidade cultural, maior reconhecimento dos valores culturais locais e das comunidades na determinação das direções políticas, etc. (Throsby, 2003, p.146, tradução nossa)⁶

Nesta década revisita-se o ideal romântico de autenticidade e valoriza-se a cultura que emana da vida do cidadão comum, dando particular relevância a grupos sociais minoritários ou desfavorecidos. Este ideal também se traduz numa maior preocupação com a preservação do património e das especificidades das culturas nacionais.

David Throsby (2003) aponta como segundo momento de viragem a mudança de um modelo de gestão da cultura predominantemente público - no sentido estatal - para privado, sujeito às leis do mercado. Esta transformação acontece num contexto de crise económica e emergência de políticas neoliberais um pouco por todo o mundo ocidental, protagonizado pelos governos de Margaret Thatcher no Reino Unido e Ronald Reagan nos Estados Unidos.

No Reino Unido afirmou-se o segundo modelo de gestão da cultura mais importante da Europa, que contrasta com o francês quanto ao papel do Estado na cultura, já que em tempo de crise económica a ideologia neoliberal introduz uma reflexão sobre as responsabilidades que o Estado-Social assumira desde o pós-guerra. Os argumentos de que o Estado não pode dirigir a produção cultural, moldando o gosto de todos e usando impostos para usufruto só de alguns,

⁶ No original: “emphasis on cultural access and participation rather than on pursuit of ‘quality’ in the high arts, promotion of multiculturalism and cultural diversity, greater recognition of local and community cultural values in determining policy directions and so on.”

serviam para justificar um financiamento cada vez menor que obrigou o sector da cultura a uma desestatização generalizada. Criaram-se empresas públicas, o financiamento passou a obedecer a concursos e a procura de apoio no sector privado alargou-se substancialmente, através de mecenato ou patrocínios. No Reino Unido a lotaria passa a ser a principal fonte de financiamento da cultura, deixando ao Estado o papel de regular.

Se o modelo francês foi paradigmático para a democratização do acesso à cultura, o modelo inglês aprofundou como nunca a relação entre cultura e mercado.

O que se poderia chamar de valor de uso na recepção dos bens culturais é substituído pelo valor de troca; em vez do prazer, o que se procura é assistir e estar informado, o que se quer é conquistar prestígio e não tornar-se um conhecedor. (Adorno & Horkheimer, 1944; p.148)⁷

As ‘indústrias culturais’, definição introduzida por Adorno e Horkheimer ainda nos anos 40, passam a definir também a relação entre o público e os bens culturais, no sentido em que a lógica de mercado prevalece cada vez mais na produção de bens e no seu consumo.

1.2. Caso português

1.2.1. Estado Novo e a ‘Política do Espírito’

A primeira ideia de política cultural que existiu no nosso país estava muito longe do que se passava há mais de dez anos em França. A viver o período de vigência da ditadura do Estado Novo, Portugal teve, até 1974, a experiência da cultura enquanto instrumento de propaganda e promoção dos ideais do regime, marcada pela censura e o controlo do acesso a todos os bens culturais não sancionados pelas autoridades do estado.

Algumas infraestruturas eram usadas para gerir os períodos de lazer da vida dos portugueses, como é o caso da Federação Nacional para a Alegria no Trabalho (que daria origem ao atual INATEL). O Secretariado da Propaganda Nacional, que em 1944 passa a chamar-se Secretariado Nacional de Informação e Cultura Popular, tinha como objetivo “elevar o espírito da gente portuguesa no conhecimento do que realmente é e vale, como grupo étnico, como meio cultural, como força de produção, como capacidade civilizadora, como unidade independente no concerto das nações; clamar, gritar incessantemente o que é contra o que se

⁷ Adorno, Theodor & Horkheimer, Max. (1944). *Dialéctica do Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos*, Rio de Janeiro, Zahar, 1985. In Centeno, Maria João. (2010). *As Organizações Culturais e o Espaço Público - A Experiência da Rede Nacional de Teatros e Cineteatros*, Dissertação apresentada à FCSH Universidade Nova de Lisboa para obtenção do grau de Doutor, orientada por João Pissarra Esteves, Lisboa. Consultada em outubro de 2016 em: <https://run.unl.pt/bitstream/10362/5078/1/mariajoacenteno.pdf>. p. 34.

diz ser; repor constantemente as coisas no terreno nacional, referi-las sempre à Nação que nós tomámos como primeira realidade da nossa organização política e social.”⁸

Através da Junta de Educação Nacional, o Estado controlava o ensino, a produção cultural, as bibliotecas e arquivos, o associativismo e até a publicidade, para garantir que refletissem a ‘Política do Espírito’, cuja concretização máxima foi a Exposição do Mundo Português de 1940. Através dos órgãos censores, o estado controlava o acesso da população a qualquer tipo de informação. O estado assumia-se responsável pelo acesso do seu povo à cultura, mas esse acesso era voluntariamente restrito e restritivo, com o objetivo perverso de controlar a população, dominá-la e não a deixar questionar o poder e a ideologia instalados.

A censura foi legalizada em 1933 e funcionou através de uma estrutura organizada, centralizada na Direcção dos Serviços de Censura, com comissões espalhadas por todo o país. Em 1972, a Direcção dos Serviços de Censura foi transformada numa Direcção Geral da Informação e a censura recebeu a designação de "exame prévio". Durante a vigência do regime, foram censurados livros, filmes, música, teatro e outros espetáculos, programas de televisão, rádio, jornais e outros órgãos de comunicação e todos os comportamentos dos cidadãos eram regulados, vigiados e controlados.

1.2.2. Período Democrático

Após 1974, durante o período pós-revolucionário, suspendeu-se de imediato o ‘exame prévio’ da censura, mas criou-se uma ‘Comissão ad-hoc’ que controlava a imprensa, a rádio, a televisão, o cinema e o teatro. Criou-se a Secretaria de Estado dos Assuntos Culturais e Investigação Científica, organismo precursor da Secretaria de Estado da Cultura. Durante o período de consolidação da democracia, a gestão das políticas culturais e dos assuntos relativos à cultura fez-se com muitas reorganizações administrativas, mudanças de tutela, criação de órgãos específicos, transformações diversas, próprias de um período de transição, sobretudo quando a ditadura havia durado 40 anos. Entre 1974 e 1980 há seis governos provisórios e cinco governos constitucionais, e as políticas culturais procuram colmatar falhas do antigo regime, mas sem estabilidade política os avanços são lentos.

⁸ Discurso de 26 de Outubro de 1933, in Nogueira, Franco (1977). *Salazar*, v. II, Coimbra. Atlântida Editora, pp.242-243, in Marques, Fernando Pereira (1994). *De que falamos quando falamos de cultura?*. Lisboa. Presença. p. 22.

O V Governo Constitucional (1979-1980), liderado por Maria de Lourdes Pintasilgo, é o primeiro governo a explicitar no seu programa um conceito de cultura e a organizar um conjunto de políticas em torno desse conceito, baseado numa ideia de cultura pluriforme, participativa, globalizante e inovadora (Santos, 1998; p. 69). Durante a década de 80, apesar das mudanças ideológicas, a cultura vai-se afirmando no discurso político em Portugal, embora os governos do social-democrata Aníbal Cavaco Silva (1985-1995) tenham significado uma viragem em direção a um modelo mais liberal, com o Estado a demitir-se de algumas das suas funções, alegando que “na área cultural a contenção da intervenção do Estado significa afirmação de liberdade” (Santos, 1998; p. 72), um argumento bastante utilizado pelos regimes neoliberais. Marcam também este regime uma atenção particular à proteção do património e à promoção de grandes eventos comemorativos, bem como a introdução e promoção do mecenato como fonte de financiamento alternativa.

Em 1995 toma posse o XIII Governo Constitucional, liderado pelo socialista António Guterres, e é criado o primeiro Ministério da Cultura português com autonomia administrativa, dirigido por Manuel Maria Carrilho, cujo trabalho seria determinante para a criação de infraestruturas e mudança de paradigma na gestão da cultura em Portugal. Herdeiro assumido do modelo francês, o Ministro da Cultura desenvolve as suas políticas em torno de cinco eixos: democratização, descentralização, internacionalização, profissionalização e reestruturação. Na prática, um conjunto de políticas sectoriais permitiu desenvolver políticas específicas para o teatro, o cinema, a dança, o património ou as bibliotecas e arquivos, sempre com a preocupação de articular com as pastas dos Negócios Estrangeiros, da Educação, do Equipamento ou da Administração do Território e também de municípios e fundações. Na sua obra *Hipóteses de Cultura*, Carrilho defende a intervenção do Estado em áreas como a música, o cinema ou o livro e esclarece que:

A intervenção do Estado deve ter como objectivo fundamental, por um lado, melhorar tudo aquilo que seja a criação de condições para a produção de cultura, por outro, melhorar o acesso das pessoas à cultura para democratizar a cultura. É preciso pensar a cultura não como um ornamento nem como um suplemento pedagógico na formação das pessoas, mas como um factor decisivo na vida política e social. (Carrilho, 1999; p.109)

Com a recente entrada na União Europeia (que em 1986 era ainda CEE), Portugal beneficiava nesta época de um fluxo elevado de fundos estruturais, que facilitavam as políticas na sua vertente de investimento, nomeadamente em infraestruturas como a rede de cineteatros municipais ou a rede de bibliotecas, determinantes para os objetivos de descentralização e

democratização⁹. A década de 90 revelar-se-ia fundamental para o desenvolvimento das políticas culturais em Portugal também pela organização de alguns grandes eventos de dimensão internacional, como a Europália, em 1991, Lisboa Capital Europeia da Cultura, em 1994 e a Exposição Mundial de 1998, que muito contribuíram para a profissionalização do sector e mudaram a imagem externa do país, assim como permitiram o desenvolvimento de práticas de gestão de médio/longo prazo, incipientes até esta época.

1.3. Desafios atuais

Observamos os principais desafios das políticas culturais na atualidade organizados em torno de dois aspetos fundamentais: por um lado, o progresso técnico e tecnológico, a globalização e as intersecções entre dimensões locais, nacionais ou globais e o que isso poderá significar para as políticas culturais e para a produção de bens culturais em concreto, em cada um destes níveis; por outro, o papel do Estado na definição e aplicação de um conjunto de medidas, e a extensão da sua intervenção ao nível da programação e do financiamento da cultura. Estes dois aspetos, ambivalentes e interligados, emergem das transformações que observamos desde as primeiras décadas do século XX e que culminaram no atual conjunto de estados democráticos ocidentais, industrializados, com economias de mercado e mecanismos de proteção aos cidadãos de forma geral centralizados no Estado.

1.3.1. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica

No seu filme ensaio de 1973, *F for Fake*, Orson Welles observa o trabalho de dois falsificadores de arte extremamente talentosos, e provoca uma reflexão sobre as questões do génio, da autoria, da autenticidade e do valor da arte. Mesmo para o crítico mais experiente, as obras falsificadas são impossíveis de distinguir do original. A dado momento do filme, Welles

⁹ Os dados do último relatório nacional do Observatório das Actividades Culturais sobre a evolução da despesa pública com a cultura dizem respeito aos anos 1986 a 1995. A partir de 1995 é possível obter dados do Eurostat até 2011. No entanto, os dados de 1995, o único ano em comum nas duas fontes, são substancialmente diferentes: no Eurostat a despesa pública corresponde 0,3% do PIB, no relatório do OAC ela atinge os 0,49% do PIB. Dada a incongruência dos dados, não nos parece razoável olhar para a evolução no período total, uma vez que não é possível saber exatamente em que critérios se fundam as duas análises. Por esse motivo, não nos propusemos apresentar a evolução desde os anos 90 até à atualidade.

cita um célebre falsificador que pergunta, ironicamente: “Do you think I should confess? To what? Committing masterpieces?” (Reichenbach (Prod.) & Welles (Real.), 1973)¹⁰.

Nos anos 30 do século XX, Walter Benjamin refletia sobre esta questão, no célebre ensaio “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, onde afirmava que, até ao século XVI, se o original de uma obra não tinha o valor simbólico que depois começámos a atribuir-lhe, isso significa que não se trata de um valor intrínseco do objeto, mas de um valor simbólico atribuído através de um processo de construção social. A aura simbólica que envolvia o original das obras de arte foi modificada a cada avanço técnico e tecnológico, desde a imprensa de Gutenberg no século XIX, até ao advento da indústria e da produção de objetos em massa que hoje conhecemos.

O autor acrescenta que a questão da perda da aura da imediatez, do aqui e agora único e irrepitível da obra de arte acontece como sintoma e não como um processo em si mesmo. Sintoma, sobretudo, de duas mudanças: por um lado, as pessoas passam a desejar as obras de arte como objetos e a querer estar perto delas, por outro, há uma tendência uniformizadora no ato de consumir que também contribui para anular a aura do objeto único que sobrevive ao tempo. Benjamin afirma desta forma que a verdadeira transformação aconteceu nos modos de receção, na forma como nos relacionamos com os bens culturais, e não tanto na forma como eles são criados.

Mas, voltando aos falsificadores de Orson Welles, porque é que uma cópia feita à mão - de um quadro de Matisse, por exemplo - é uma falsificação, e uma reprodução técnica não é? Benjamin explica que a perda da aura do original na reprodução faz com que haja uma distinção óbvia, uma distância muito maior entre original e reprodução, para além de que a reprodução pode ser colocada em contextos em que o original nunca poderia ser colocado. Perante uma cópia indistinguível de um quadro, a relação volta a ser de devoção, sobretudo se não soubermos que se trata de uma cópia. Mas, se fazemos pósteres a partir do mesmo quadro, isso permite à obra de arte emancipar-se do ritual ao qual o seu valor estava associado.

Com esta mudança nos modos de receção, a arte emancipa-se da sua função ritual e, ao mesmo tempo, o espectador emancipa-se da sua posição de reverência e de imersão espiritual perante o objeto artístico. Nasce a possibilidade de diálogo entre as diversas instâncias, e o diálogo abre portas a uma função política para a arte. Benjamin inaugurava assim uma forma de pensamento político sobre a arte, abrindo a discussão não só sobre o valor da originalidade

¹⁰ “Acha que eu devia confessar? Confessar que crime? O de cometer obras primas?” tradução nossa, in Reichenbach, F. (Produtor), & Welles, O. (Realizador). 1973. *F for Fake*. [89 min.]. U.S.: Planfilm Specialty Films.

e sobre a relevância dos diversos momentos, desde a criação à receção, mas sobretudo questionando as consequências destas transformações que ocupavam um lugar muito diabolizado na discussão da época, e que ainda hoje acendem debates.

1.3.2. As Indústrias Culturais e a Mercantilização da Arte

Nos anos 40 do séc. XX, Theodor Adorno e Max Horkheimer, dois pensadores da chamada Escola de Frankfurt¹¹, elaboraram uma Teoria Crítica da Sociedade, onde introduziram o conceito de ‘indústrias culturais’¹², para designar os bens culturais produzidos de forma industrializada. Com esta produção em série, uma alegada uniformização dos bens culturais teria como consequência uma anulação gradual do espírito crítico do público e, por isso, da sua capacidade de mobilização política e social.

Mas embora o conceito tenha sobrevivido, a teoria de Adorno e Horkheimer começou a ser alvo de duras críticas logo na década de 1960, quando havia já meios técnicos e tecnológicos que, não tendo produzido a homogeneização absoluta que a Teoria afirmava, permitiam questionar a sua validade. O conceito de indústrias culturais, que tem implícita uma lógica mercantil dos bens culturais, parece hoje ter sido comumente aceite pelos diversos agentes do sector. No entanto, quando nos questionamos sobre o seu significado mais literal, o conceito parece muito mais ligado às instâncias de produção e divulgação do que a outro momento igualmente essencial para a experiência da cultura: a receção.

A este respeito, João Pissarra Esteves afirma que um dos erros da teoria de Adorno e Horkheimer é o de assumir a receção como ato passivo e de submissão ao interesse da ‘indústria’ e afirma que:

Apesar de muitas contrariedades e constrangimentos, a sentença capital que a Teoria Crítica ditou para a resistência social esbarra com as novas experiências simbólicas mobilizadas em torno da cultura, oriundas não apenas dos novos media emergentes (as redes informáticas em diferentes escalas, as novas tecnologias de televisão, vídeo ou rádio), mas também dos media mais convencionais, que são objecto de reapropriações simbólicas muito diversas e por vezes imprevisíveis por parte dos indivíduos. (Antelo, 1998; p. 37)

Esteves defende que não há perda de poder simbólico na arte, mas que as construções simbólicas vão mudando, em reacção às próprias transformações técnicas, tecnológicas ou

¹¹ Jürgen Habermas, sobre cujas ideias nos debruçámos no capítulo anterior, faz parte da chamada “segunda geração” da escola de Frankfurt e portanto terá sido influenciado pelas teorias de Adorno e Horkheimer.

¹² O conceito foi usado pela primeira vez pelos autores na obra de 1942, publicada em 1947, *Dialética do Esclarecimento*, no capítulo Iluminismo.

sociais. A nossa relação com a arte não é imune às transformações e o que muda não tem, necessariamente de mudar para pior. Para o autor, esta questão em torno das ‘indústrias culturais’ constitui um “equívoco político”, no sentido em que supõe um adormecimento total do público pelos novos *media*, sem considerar novas possibilidades de desenvolvimento crítico, através destes novos *media* e da ressignificação dos *media* tradicionais. Sobre a importância da recepção nesta relação entre o público e os bens culturais, Esteves leva-nos de volta a Walter Benjamin, cuja lucidez elogia, acrescentando que Benjamin vê, inclusivamente, a possibilidade de “a liquidação do valor da tradição na herança cultural” permitir uma “renovação da humanidade” (Benjamin, 1992; p.79)¹³.

1.3.3. Internet e globalização: ‘je suis partout’¹⁴

Hoje vivemos um cenário em que as transformações técnicas e tecnológicas já não dizem respeito apenas à possibilidade de multiplicar uma obra, ou à ligação entre a cultura e o mercado. O próprio mercado tornou-se global, levando à globalização de quase todas as esferas da vida contemporânea. A velocidade de transmissão de informação a nível global veio também levantar questões relativamente à autoria das obras, abriu inúmeras possibilidades de criação com novas técnicas, métodos e suportes, criou possibilidades incríveis de colaboração, circuitos alternativos, etc. Este fenómeno complexo, conhecido hoje como globalização, promove grande parte dos desafios contemporâneos à criação de Políticas Culturais.

As políticas culturais dos Estados, desenvolvidas, como vimos, tendo em consideração a identidade cultural nacional, e alicerçadas também na promoção e defesa dessa identidade, veem agora esse eixo central ser perpassado por construções simbólicas de âmbito global, ou transnacional, que não podem ignorar. A grande dificuldade, hoje, está em conseguir manter as várias instâncias em consideração, promovendo entre elas uma “interlocação ativa, equilibrada e criativa”, como afirma António Rubim (Pais & Santos, 2010; p.265).

Até ao século XX, era possível aos Estados a criação de Políticas para a cultura com horizonte no público do próprio país e na internacionalização de algumas criações. Hoje ainda é possível fazê-lo, mas já não é possível ignorar toda a dinâmica de fluxos globais, regionais e locais e o seu conjunto alargado de agentes políticos e culturais, como órgãos de poder local ou

¹³ Benjamin, Walter (1992). *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa. Relógio d'Água. p. 79 in Antelo, Raul, et all (org.s), *Declínio da Arte, Ascensão da Cultura*. (1998). Florianópolis, Letras Contemporâneas, p. 38.

¹⁴ Em português ‘Eu estou por todo o lado’: conteúdo de um *sticker* do artista belga Thierry Jasper aka Alltha, que é possível encontrar em muitas ruas de diversas cidades do mundo. Imagens deste e outro, disponíveis em Anexos, p. II.

regional, organizações da cultura, sociedade civil, empresas e outros grupos privados, etc. António Rubim propõe como possibilidade a articulação entre “políticas culturais, políticas de identidade e políticas para a diversidade cultural” (Pais & Santos, 2010; p.266).

A este respeito, Alexandre Melo (2016) afirma que

a criação cultural e artística é e foi sempre tendencialmente transgeográfica e (...), hoje em dia, a esmagadora maioria das referências culturais e alimentos do imaginário relevam de dinâmicas globais que geram comunidades e cumplicidades de gostos e de sentidos em que as circunstâncias da vizinhança ou coincidência geográfica têm cada vez menos importância. (p. 114)

Melo rejeita assim uma perspetiva polarizada entre local e global – e também entre centro(s) e periferia(s) - defendendo um sistema de trocas dinâmico, cosmopolita, de permanente enriquecimento em todas as direções, em que as culturas se tocam e não se enfraquecem, antes se enriquecem. Melo afirma que “quanto mais um meio cultural pretende fechar-se sobre si próprio mais se enfraquece e anula” e que “ o cosmopolitismo e a abertura internacional são a única forma eficaz de defesa e promoção das práticas culturais locais.” (idem; p. 114).

1.3.4. Intervenção do Estado: uma discussão antiga ou na ordem do dia?

O conflito entre a necessidade do apoio financeiro do Estado e a resistência à sua intervenção na elaboração de políticas culturais é central e nasce de uma ambiguidade assumida nas relações institucionais entre os Estados e os agentes culturais, uma vez que cabe ao Estado o papel de garante, não havendo autonomia financeira por parte dos artistas e outros agentes para poderem produzir as suas criações. Segundo Philippe Urfalino (2004), “a definição da ação cultural contém a afirmação da legitimidade de um dirigismo do Estado” (p. 57, tradução nossa)¹⁵, ou seja, a liberdade de escolha do público e dos artistas e a intervenção do Estado podem e devem conciliar-se, no sentido em que há sempre a necessidade de escolhas para haver um programa, e no sentido em que a possibilidade dessas escolhas é, ela própria, fundada na ideia de liberdade. Esta afirmação decorre também da rejeição de um caos resultante do relativismo antropológico que aceita tudo como cultura, pois havendo uma estratégia, um plano coerente, foge-se ao caos.

¹⁵ No original “la définition de l’action culturelle contient l’affirmation de la légitimité d’un dirigisme d’État”.

Parece-nos que a intervenção do estado se afigura como a única forma de garantir uma estratégia de médio a longo prazo para a produção artística, não permitindo que apenas o mercado e a valorização económica dos bens culturais determine o que se produz e, em última instância, quem produz. Mesmo sem a intervenção do estado e deixando ao mercado o papel de “regular”, os próprios artistas acabam por ficar à mercê de uma lógica aleatória e de lucro que também exclui. Urfalino cita Gaëtan Picon (1960) quando este afirma que “não podemos não escolher” (Urfalino, 1993; p.33, tradução nossa)¹⁶ nesse sentido em que somos sempre obrigados a fazer uma escolha para podermos ter uma ideia de setor cultural organizado, sólido, produtivo e válido para o público e para os artistas.

No entanto, esta liberdade evocada por Urfalino, não acolhe necessariamente a ideia de autonomia, absolutamente necessária e vital para que a liberdade se cumpra em pleno. De um processo de autonomização das estruturas e dos agentes não pode desligar-se a sua responsabilização. Autonomia política e autonomia financeira nunca serão completas e a dependência total ou parcial do Estado é uma inevitabilidade. Ainda assim, é possível e ideal que haja autonomia de programa e de gestão de recursos e equipamentos, para que o setor cultural funcione de forma saudável. Alexandre Melo (2016) afirma que:

Uma política cultural subordinada à estrita lógica do mercado e das audiências é uma política cultural sem princípios nem valores, que se demite do seu papel estruturante do discurso e da prática políticas e do seu papel activo na construção da imagem que uma sociedade dá de si própria a si própria e ao exterior. (p. 112)

Mas no atual cenário de cultura mercantilizada e globalizada, as questões relativas ao papel do Estado enquanto garante do acesso dos cidadãos à cultura revelam-se bastante complexas. Se hoje a oferta cultural é muito vasta, com a possibilidade de comunicação entre diversos meios, há também muito pouca autonomia financeira dos produtores culturais e uma pressão muito grande para que a criação funcione como produto e tenha sucesso junto do público. Durante a última década, a maior parte dos países da Europa tem vivido em crise financeira e muitos dos governos têm diminuído orçamentos dedicados à cultura. Os agentes culturais – artistas, produtores, programadores, entre outros – recorrem cada vez mais a apoio de privados, através de mecenato, patrocínios ou outros meios de angariação de fundos. Mas também junto dos privados se levantam questões relativas à liberdade criativa de quem produz arte.

¹⁶ No original: “on ne peut pas ne pas choisir”.

Atualmente, o modelo de funcionamento em rede ou através de parcerias é uma opção cada vez mais comum e viável na gestão cultural, que permite otimizar e potenciar recursos, públicos, equipamentos e conhecimentos e dinamizar a produção através do estabelecimento de dinâmicas de partilha e circulação de criações. Este modelo de gestão partilhada da cultura, envolvendo o Estado e os privados, promovendo a criação de parcerias e de redes de comunicação, cooperação, coprodução já está a funcionar em muitos países e em muitas instituições, incluindo em Portugal. Para citar um exemplo concreto, o Museu Nacional de Arte Antiga foi notícia no mês de Outubro de 2014, por ter atingido 200 mil visitantes. Em entrevista ao jornal Público, o diretor do museu, António Filipe Pimentel, afirmou que “aquilo que configurou [o museu] finalmente como o primeiro museu português em número de visitantes e não só em estatuto, tem a ver com o trabalho que foi feito aqui de lançamento de uma programação estratégica assente, na sua essência, a 99%, em parcerias [com privados e outras entidades públicas].”¹⁷

Alexandre Melo (2016), refletindo sobre o lugar das políticas culturais no século XXI, reconhece as dificuldades financeiras que os estados – nomeadamente os europeus – enfrentam, e defende que:

É indispensável a colaboração sistemática, intensa, permanente, com as autarquias locais, com a iniciativa privada em sentido lato (empresas, empresários, mecenas) e com todas as instituições, iniciativas e dinâmicas privadas que se manifestem na área cultural. (...) Em termos operacionais, o mais importante é «fazer corpo» com os nomes, pólos, elos e círculos artísticos e culturais com mais dinamismo e potencialidade em cada conjuntura e contexto social específicos.” (p.121)

O autor afirma ainda a cultura deve ser gerida pelo Estado de forma transversal, perpassando áreas da gestão pública tão diversas como a educação, a economia, o turismo, ambiente, negócios estrangeiros, obras públicas ou administração interna e que “devemos então falar em política cultural sem ser no sentido estrito e é assim que somos levados a preferir discutir o lugar da cultura na política do século XXI” (p.117).

¹⁷ Salema, I & Canelas, L. *António F. Pimentel "Vir a Lisboa e não ver os Painéis de São Vicente é como ir a Pisa e não ver a torre" Nova pintura de Francisco Venegas* in Público, edição de 2 de Novembro de 2014, disponível em <https://www.publico.pt/2014/11/02/jornal/antonio-f-pimentel-vir-a-lisboa-e-nao-ver-os-paineis-de-sao-vice-e-como-ir-a-pisa-e-nao-ver-a-torrenova-pintura-de-francisco-venegas-29056774>, consultada em janeiro de 2016.

2. Graffiti e *Street Art*

2.1. Origens do graffiti: rabiscar nas paredes é humano

A palavra graffiti é na verdade o plural de ‘graffito’, um termo em italiano, usado para referir um desenho talhado ou cravado numa superfície. Esta definição pode abranger todo o tipo de prática, desde os petróglifos e pictogramas da arte rupestre, passando pelas antigas civilizações como a egípcia, a maia ou a grega, até às cidades medievais ou à época vitoriana. Inscrições espontâneas em muros e paredes são uma constante na história da humanidade, mesmo que as motivações ou o conteúdo possam variar. Dois exemplos paradigmáticos são, o que o antropólogo e folclorista Alan Dundes, em 1966, nomeou como latrinália, as populares inscrições em portas e paredes de casas-de-banho e sanitários, uma prática que existe e se mantém há cerca de dois mil anos (McDonald, 2013, p.71) e a recolha fotográfica que Brassai fez durante 30 anos na cidade de Paris, das gravuras deixadas no espaço público.¹⁸

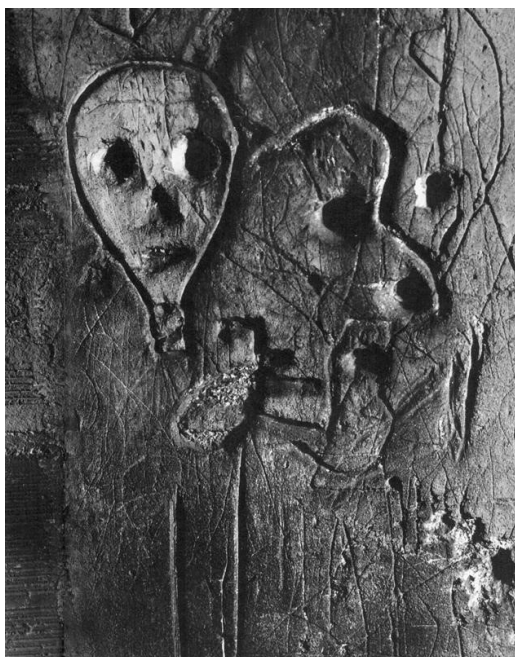


Fig. 1 – Brassai. (1950). *Graffiti, Visage*, rue Médéah, Paris.

Fonte: Wikiart¹⁹

O graffiti tem uma história antiga, associada ao espaço urbano, à cidade, à vida em comunidade. Mas o alicerce principal desta prática é a ideia de transgressão.

¹⁸ Brassai. *Graffiti*. Paris: Flammarion, 1993.

¹⁹ Imagem disponível em www.wikiart.org/pt/brassai, consultada em setembro de 2017.

Independentemente da linguagem ou do conteúdo, o graffiti pretende sempre desafiar, questionar e provocar a ordem estabelecida, o poder. Não será por acaso que é mais praticado por jovens, já que faz parte do comportamento infantil e juvenil a realização de atos proibidos e provocatórios. Ricardo Campos, citando Joan Gari (1995), fala do prazer da transgressão e

da satisfação que se retira da desobediência à norma, presente em muitos capítulos da vida e que encontra no *graffiti* um refúgio muito especial. Isto quer dizer que aqueles que fazem *graffiti* habitualmente, não inscreveriam essa mensagem no seu espaço privado²⁰. (Campos, 2007, p.253)

No presente trabalho, tomamos como ponto de partida o graffiti nascido no século XX, nos Estados Unidos da América. Esta baliza cronológica é praticamente consensual do ponto de vista teórico quando se estuda o que hoje é comumente designado como graffiti moderno: desenho, inscrição, assinatura ou afim, feito geralmente com tinta de spray, em muros, paredes e outras superfícies urbanas. Também designada por ‘graffiti New York’ ou ‘graffiti hip-hop’, tendo em conta o contexto em que emergiu, esta forma de arte pública ilegal e efémera tornou-se global em quatro ou cinco décadas, associada quase sempre a uma subcultura juvenil urbana ou suburbana.

O primeiro artista, considerado pioneiro do graffiti moderno, foi Darryl McCray, em Filadélfia, na última metade da década de 1960. Daryl foi o primeiro *writer* a espalhar a sua assinatura - Cornbread - pelas paredes da cidade, por isso é citado pela maioria dos autores como o criador do ‘tag’, a assinatura monocromática estilizada, repetida pela superfície da cidade. Por se tratar de uma atividade ilegal, as ‘tags’ sempre foram alter-egos dos seus autores. Começaram por ser legíveis por toda a gente, como se pode verificar nas imagens abaixo, mas evoluíram em termos de nome e de estilo gráfico, adotando uma fórmula muito próxima do logotipo.

Embora o movimento em Filadélfia seja ainda hoje reconhecido como pioneiro, foi em Nova Iorque, sobretudo no final da década de 60, que o graffiti se expandiu e afirmou como movimento ou subcultura. Taki 183²¹, pioneiro ainda hoje reconhecido na cultura do graffiti, ou Tracy 168²², criador do estilo ‘wildstyle’ e mentor de nomes como Keith Haring ou SAMO

²⁰ Gari, Joan, (1995). *La conversación mural – Ensayo para una lectura del graffiti*, Madrid: Fundesco, in Campos, Ricardo (2007). *Pintando a cidade - Uma abordagem antropológica ao graffiti urbano*. Dissertação apresentada à Universidade Aberta para obtenção do grau de Doutor, orientada por José Maria Gonçalves da Silva Ribeiro, Lisboa. Consultada em outubro de 2016 em: <http://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/765>. p.253.

²¹ *Taki 183* é a ‘tag’ composta pelo diminutivo de Dimitraki, uma alternativa ao nome grego de batismo Demetrios, e o número 183, da morada de Demetrios na 183rd em Washington Heights, Nova Iorque.

²² *Tracy 186* é a ‘tag’ composta pelo apelido de Michael Tracy, e a morada do local onde nasceu, o Hospital de Nova Iorque, situado na E.68th street.

(Jean-Michel Basquiat), inauguraram a época mais profícua do graffiti enquanto arte transgressiva e tornaram Nova Iorque na cidade ícone deste movimento. *Writers* como estes começaram a espalhar as suas assinaturas por toda a cidade, criando a primeira vaga massiva de *tagging*.



Fig. 2 - Tag de Taki 183, perfeitamente legível. (ca. 1970). Nova Iorque.
Fonte: Site de Taki 183.²³



Fig. 3 - Graffiti de Tracy 168, criador do Wildstyle. (s.d.) Nova Iorque.
Fonte: Wikiart.²⁴

As principais motivações para este tipo de atividade estiveram quase sempre relacionadas com o desejo de exposição e popularidade, misturado com o desafio a um conjunto

²³ Disponível em <https://www.taki183.net/gallery/vegar7b4wysxnxqvcmu78v67y9bjdq>, consultado em janeiro de 2017.

²⁴ Disponível em <https://www.wikiart.org/pt/tracy-168>, consultado em janeiro de 2017

de normas e a subversão das lógicas de comunicação da sociedade de consumo. No fundo, o *tag*, a assinatura de um determinado *writer*, é a sua marca, o seu logotipo, que aplica repetidamente por todo o espaço urbano, tentando ser visto e reconhecido pelo maior número de pessoas possível.

O principal meio de divulgação do graffiti durante as primeiras décadas foram as carruagens de metro da cidade. Anna Waclawek afirma que:

Escrever nos comboios respondia a todas as necessidades do *graffiti writer* – proporcionando prestígio, fama, espontaneidade, perigo, comunicação e competição – e foi sem dúvida o fator crítico no desenvolvimento desta subcultura. (Waclawek, 2011, p.48, tradução nossa)²⁵

Utilizando a linha de metro, os *writers* comunicavam com os seus concorrentes de outros bairros, o seu trabalho circulava por toda a cidade. Assente nesta dinâmica de tribo – a ‘crew’ - em que os indivíduos se afirmam pela quantidade, qualidade e bravura das assinaturas que produzem, a complexidade das produções foi naturalmente aumentando ao longo do tempo e dando origem a trabalhos cada vez mais complexos e visualmente ricos.

À medida que os *writers* desenvolvem os seus estilos e aprendem a arte, do *tagging* ao *piecing*, começam a dominar a recomposição das letras nos seus nomes a um nível tão conceptual e abstrato que cada letra por si só se torna numa obra de arte. No desenvolvimento de letras que são ilegíveis, por vezes, até mesmo para outros *writers*, a cultura do graffiti tem construído com sucesso uma linguagem visual que, embora realizada na arquitetura da cidade, está reservada para e alimenta uma subcultura. (Waclawek, 2011, p.19, tradução nossa)²⁶

²⁵ No original: “Writing on trains responded to every need of the graffiti writer – offering prestige, fame, spontaneity, danger, communication and competition – and was undoubtedly the critical factor in the growth of the subculture.”

²⁶ No original: “As writers develop their styles and learn the ropes, from tagging to piecing, they master reshaping the letters in their names to such a conceptual and abstract state that each individual letter becomes a work of art. In the development of letterforms that are illegible, sometimes even to other writers, the graffiti culture has successfully constructed a visual language that, while performed in the cityscape, is reserved for and fuels the subculture.”



Fig. 4 – Chalfant, Henry. (s.d.) Colagem a partir de grafites de Iz the Wiz em carruagens de metro. Nova Iorque.

Fonte: Street Art NYC²⁷

Este desenvolvimento deu origem a toda uma terminologia e hierarquia informais que ainda hoje estruturam esta comunidade: os ‘writers’ organizam-se em ‘crews’ que se identificam geralmente com duas ou três letras junto do ‘tag’, uma vez que atuar em grupo tem muitas vantagens, sobretudo quando se trata de uma atividade que envolve bastantes riscos; dentro da comunidade há também designações diferentes de acordo com a maturidade dos ‘writers’, que varia entre os ‘toys’, inexperientes, e os ‘kings’ ou ‘queens’ que já conquistaram o respeito da comunidade; para além do ‘tag’, que é a assinatura mais básica, há outro tipo de trabalhos, dos quais os mais populares são os ‘throwies’, um pouco mais complexos, feitos em pouco tempo, em locais de risco, e os ‘pieces’ ou ‘masterpieces’²⁸, composições de três ou mais cores, mais próximas da ideia de mural pelas suas dimensões e complexidade²⁹.

²⁷ Disponível em <http://streetartnyc.org/?s=chalfant>, consultado em agosto de 2017.

²⁸ Exemplos de cada uma destas formas em Apêndices, p. II.

²⁹ Existem vários glossários com termos de graffiti disponíveis na internet. Alguns exemplos: <https://www.graffiti.org/faq/graffiti.glossary.html>; <http://pt.urbandictionary.com/>; https://en.wikipedia.org/wiki/Glossary_of_graffiti.

Os denominadores comuns destas intervenções são sempre a transgressão, a marcação de território e a assinatura para afirmar uma identidade, ainda que sob a forma de um personagem. Desta forma, os *writers* começam a participar na imagem e comunicação da cidade, algo que está geralmente vedado ao cidadão comum.

Observando o contexto em que se afirma esta subcultura, tentamos compreender a sua popularidade. No período após a segunda guerra mundial, os Estados Unidos viveram uma época de prosperidade económica que levou as classes médias das metrópoles a deslocarem-se para novos subúrbios de vivendas. Com a compra de casa facilitada, alguns bairros de classe média viram as suas populações reduzidas e o valor das suas propriedades cair abruptamente. O bairro do Bronx, em Nova Iorque, foi severamente atingido por este êxodo e a população mais pobre, maioritariamente afro-americana e hispânica, foi a que se manteve durante as décadas que se seguiram. Durante a década de 70, inclusivamente, houve uma vaga de incêndios que destruiu muitos edifícios do bairro, alegadamente provocada por uma desvalorização muito acentuada dos imóveis que terá levado os seus proprietários a tentar defraudar as companhias de seguros.

Este contexto particular de exclusão, pobreza e revolta, juntamente com um elevado nível de consumo e tráfico de droga, tiveram um impacto muito forte nas gerações de jovens que estavam a crescer e se viam discriminados de múltiplas formas, sobretudo por contraste com a população que habitava o centro da cidade. Organizados em gangues, estes jovens manifestavam a sua insatisfação e revolta, desafiando a autoridade e a ordem estabelecida. A sua presença no tecido urbano já não podia ser ignorada. Eles estiveram ali e deixaram a sua assinatura a comprová-lo.

Como se afirmou anteriormente, a rede de metro foi um suporte útil, numa época em que ainda não se comunicava, como hoje, de forma quase imediata a grandes distâncias. Sendo um local muito frequentado e alvo de forte vigilância, o metro constituía um desafio e conquistá-lo uma prova de superioridade na hierarquia da comunidade. Tornou-se de tal forma popular que os *mayors* da cidade promoveram ações anti-graffiti: a primeira entre 1971 e 73 e a segunda entre 1980 e 83. Esta última, mais severa, apoiou-se num aumento acentuado da vigilância o que levou os *writers* a voltarem-se para as paredes da cidade, o que mudou radicalmente o percurso do graffiti na cidade e no mundo.

2.2. Graffiti hip-hop

A relação entre a cultura hip-hop, muito popular atualmente, e o graffiti, também teve origem neste contexto. O bairro do Bronx, particularmente a região conhecida como South Bronx, viu nascer este novo género musical que fundia géneros como o funk, o disco ou a música eletrónica. O hip-hop e o graffiti associaram-se desde as suas origens e quem praticava um, acabava por praticar os dois, dando origem a uma subcultura quase única, concretizada nestas duas vertentes. O antropólogo Ricardo Campos, ao debruçar-se sobre as origens destes movimentos, afirma que

O hip hop é, basicamente um universo lúdicosimbólico, que se traduz na adopção de um particular modo de expressão colectiva (rap, graffiti, break-dance), representando uma determinada forma de viver a juventude. Estas exibições eram instrumentos que serviam a causa de uma juventude fortemente estigmatizada pela sociedade dominante. O Hip-Hop tradicionalmente converge em torno de determinados elementos que invocam a etnicidade, a racialização da experiência e a estigmatização social. Para muitos jovens em situação de exclusão, a cultura hip-hop, revela-se como uma marca identitária importante que confere sentido à sua condição étnica e social, às suas trajetórias biográficas, manifestando, igualmente, uma opção contestatária que, muitas vezes, é claramente assumida. (Campos, 2007, p.269)

Tal como o graffiti, o hip-hop é forma e meio de contestação, sobretudo através do Rap ou MC³⁰, cujo conteúdo textual exprime o quotidiano desta população, incluindo as dificuldades decorrentes da pobreza, exclusão social e racial e criminalidade. Hip-hop, breakdance e graffiti tornam-se três vertentes performáticas que bebem da mesma fonte de inspiração e cuja energia criativa acaba por lucrar da falta de recursos dos seus criadores.

Durante a década de 80, o crescimento desta subcultura faz-se sobretudo dentro dos Estados Unidos e depois disso para o resto do mundo, sobretudo através da indústria discográfica. Com o hip-hop, o graffiti viaja assim para a Europa e depois para o resto do mundo, tornando-se muito rapidamente num fenómeno global.

³⁰ Rap: Diz-se de ou estilo de música popular que serve de suporte ao débito de palavras em rima, improvisadas ou não, marcadas num ritmo muito sincopado. "rap", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <https://www.priberam.pt/dlpo/rap> [consultado em 28-09-2017]; MC: acrónimo para Mestre de Cerimónias ou 'Microphone Controller', designa um rapper que atua ao vivo e que pode estar associado a diferentes géneros musicais além do hip-hop. Fonte: <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=MC>, consultado em 28-09-2017.

2.3. Graffiti em Portugal

A história do graffiti em Portugal é recente e muito pouco documentada. Até agora, o documento com mais informação reunida e sistematizada é o livro *Underdogs* (2010), publicado pela Agência Vera Cortês³¹ aquando da inauguração da exposição com o mesmo nome e que serviu também para comemorar o lançamento da plataforma Underdogs³². Partimos essencialmente desta obra para resumir os factos mais relevantes do percurso deste movimento até à última década.

Em Portugal a arte nas ruas teve de esperar pelo fim da ditadura, em 1974. Antes disso, havia palavras de ordem contra a repressão, o regime e a guerra colonial e a proclamação da democracia e da liberdade. Eram frases escritas nas paredes de forma clandestina e com o elevado risco que implica falar contra um regime autoritário. Mesmo que a transgressão pudesse constituir uma motivação adicional, o país, fortemente rural e isolado, não dispunha de condições que permitissem a entrada e o alargamento de um fenómeno urbano como o graffiti hip-hop, ou graffiti americano. Os murais eram pintados com os materiais possíveis, tintas, pincéis, uma lata de spray certamente não seria fácil de adquirir.

Após o 25 de Abril, houve uma explosão de pinturas nas paredes por todo o país. Partidos políticos, sindicatos, associações e cidadãos executavam murais, mais ou menos complexos, sempre de conteúdo político, com uma linguagem herdeira dos murais soviéticos, mexicanos ou maoístas. Até aos anos 80, esta profusão de murais foi diminuindo, à medida que se foi estabilizando o regime democrático.

Em meados dos anos 80, o hip-hop chega a Portugal, introduzido pela estreia de alguns filmes que promoviam esta cultura. O seu sucesso foi imediato, tendo dado origem a vários grupos de breakdance e a adoção de toda uma linguagem por parte das gerações mais jovens. Mas até esta altura, não há quase notícia de graffiti no nosso país, à exceção de algumas intervenções pontuais de *writers* estrangeiros, de visita a Portugal.

Os primeiros trabalhos de graffiti hip-hop, ou graffiti americano, começam a surgir naturalmente em áreas suburbanas da capital, já no final dos anos 80.

Só entre 1992 e 1994, com a *crew* PRM – Paint Rackin’ Mafia, o graffiti começou a avançar em direção a Lisboa e em 94, uma entrevista dos líderes da Crew ao jornal Blitz, fez

³¹ Galeria Vera Cortês, em Santos, Lisboa, aberta desde 2003, representa e expõe artistas de arte contemporânea.

³² A plataforma Underdogs tem um papel determinante na promoção do graffiti e da *street art* em Portugal. Informação mais detalhada sobre a plataforma e o seu trabalho disponibilizada no capítulo 5.1.

explodir o movimento. A década de 90 foi a que viu o maior crescimento do graffiti no nosso país, com o aparecimento de novas *crews*, de revistas dedicadas ao tema, das primeiras lojas com materiais específicos e o alargamento das redes de contactos entre a comunidade de *writers*.

Numa época em que as cidades se estruturam a partir das dinâmicas de consumo, mesmo no que diz respeito à cultura e ao lazer, os habitantes mais carenciados dos subúrbios tomam consciência desta realidade por contraste com o centro e todo o investimento que vê ser feito nesse espaço do qual não podem usufruir completamente (Lefebvre, 2000, p.33). A tomada de consciência deste contraste ajuda a explicar o sucesso de movimentos como este. À semelhança do que aconteceu nos Estados Unidos, os grupos de *writers* iam surgindo entre os jovens, em regiões suburbanas como a Linha de Sintra, a Linha de Cascais e a Margem Sul, onde muitos aglomerados urbanos eram e são ainda hoje habitados por populações de imigrantes, atingidas por racismo, desemprego, falta de estruturas de lazer e outras carências que se evidenciam sobretudo por contraste com a cidade de Lisboa, o centro, a capital.

2.4. Pós-graffiti ou *Street Art*: um desenho quando nasce é para todos

Em 1972, ainda nos Estados Unidos, foi fundada a UGA - United Graffiti Artists e, em 1974, a NOGA - Nation of Graffiti Artists³³. Estas plataformas de apoio e promoção do trabalho dos artistas tiveram um papel muito importante na passagem do graffiti dos muros para as galerias de arte. Apenas alguns anos depois de Taki 183 ir para as ruas e atrair seguidores e críticos, o graffiti começou a aparecer nas galerias mais sofisticadas do SoHo, mas infelizmente ainda era visto apenas como uma nova forma de arte “primitiva”, ou uma nova “pop art”, numa abordagem romantizada do “selvagem”, assente numa perspectiva orientalista (Cresswell, 1996, p.51).

Apesar de o graffiti ter feito algumas incursões em galerias de arte durante os anos 70 e, sobretudo, 80, a ligação entre o graffiti e o mundo da arte nunca foi muito profícua, sobretudo porque a pertinência e a essência do movimento se perdem quando se coloca a assinatura de um alter-ego numa tela, dentro de uma galeria (Waclawek, 2011, p.174). Efetivamente, as exposições de *writers* de graffiti terão tido impacto na perspectiva dos artistas sobre si próprios e sobre o seu trabalho e permitido que se estabelecessem novos contactos entre eles, ajudando a criar uma ligação entre as ruas e o mundo da arte, mas as tentativas da comunidade artística

³³ Em português, Artistas de Graffiti Unidos e Nação de Artistas de Graffiti, respetivamente.

para legitimar o graffiti como arte não tiveram os resultados esperados, já que a força do graffiti nasce do local onde é criado, mais do que de qualquer outro fator. Na verdade, as galerias de arte tentaram domesticar o graffiti, transformando-o numa mercadoria, num produto objeto de desejo de um público consumidor. Paul Hagopian, citado por Tim Cresswell, afirma que “a entrada do graffiti nas galerias de arte constituiu um paradoxo: a afirmação do ‘status’ do graffiti enquanto arte corrompeu a ilegalidade que o tornava atrativo”. (Cresswell, 1996, p.50, tradução nossa)³⁴

Em 1983, a galeria Sidney Jenis organizou uma exposição à qual deu o título de ‘Post-Graffiti’. Pela primeira vez surge o termo pós-graffiti, criado para distinguir o graffiti produzido nas ruas, das obras expostas em galerias, como se a adição do termo ‘pós’ sancionasse o movimento no mundo da arte. (Waclawek, 2011, pp.59-60) A criação deste termo, independentemente das suas intenções, constituiu o anúncio de novas formas de intervenção visual no espaço urbano, até porque desta exposição faziam parte, não só *writers* de graffiti, mas também artistas como Haring ou Basquiat que desenhavam figuras ou escreviam frases legíveis e acabaram por se tornar grandes figuras no mundo da arte.

O termo pós-graffiti, criado para marcar a diferença entre a prática do graffiti das ruas, dos túneis e carruagens do metro e o que era exposto em galerias de arte, acabaria, no entanto, por ser usado para falar de outro tipo de arte, a que hoje em dia se chama comumente *street art*. Mas tanto pós-graffiti como *street art* ou até neo-graffiti são conceitos ainda hoje polémicos e de difícil definição. Há *writers* de graffiti que produzem também *street art*, há muitos *street artists* que não fazem graffiti, os mundos são muito próximos e a definição de fronteiras entre eles é difícil, senão mesmo impossível, de estabelecer.

Segundo Lewisohn (2008), o termo *Street art* foi criado por Allan Schwartzman aquando da publicação do seu livro com este título, em 1985. No livro, Schwartzman reflete sobre as diferenças entre o graffiti e as novas intervenções artísticas que aparecem na cidade:

Enquanto os graffitiers, miúdos que não tinham voz, marcavam as suas ruas para se estabelecerem como uma força a ter em conta, estes artistas com formação tradicional que saíram para a rua escolheram participar no quotidiano, para reclamar uma voz que o mundo da arte lhes negou. (...) Sem o fardo da história sobre os ombros, os graffitiers têm a liberdade de fazer qualquer coisa, e o graffiti tem um apelo emocional direto. O trabalho de rua dos artistas com formação tradicional é temperado por uma postura estética. Ao contrário dos graffitiers, eles escolheram

³⁴ No original: “the entry of graffiti into the gallery presented a paradox: the affirmation of graffiti’s ‘status’ as an art, vitiated the lawlessness on which its ‘appeal’ was based.”

trabalhar de forma funcional, com um estilo documental ou um estilo “sem estilo”, para o acesso ser direto (...).³⁵ (Radosevic, 2013, p. 6, tradução nossa)

A diferença fundamental entre graffiti e *street art* surge, na literatura, quase sempre associada à comunidade em torno da qual se desenvolvem os dois tipos de intervenção e o conteúdo das pinturas, que no caso do graffiti, como já vimos, está sempre relacionado com a assinatura ou o desenho de letras em marcador ou spray, e todos os seus elementos partem daí. O graffiti também implica a repetição e o desafio de chegar a locais de difícil acesso. Já a *street art* pode incluir intervenções feitas por qualquer pessoa, os artistas podem trabalhar sozinhos, a escolha dos locais é motivada pela comunicação de uma ideia e o uso de técnicas e materiais não obedece a nenhum constrangimento ou normativo formal. Na *street art* também podem ser utilizados sprays e marcadores, como no graffiti, mas os artistas utilizam outros materiais e técnicas, desde os mais comuns, como o stencil ou os *stickers* (autocolantes), até técnicas tão diversas como a escultura, o crochet, a colagem ou a projeção de vídeo³⁶.

As intervenções artísticas no espaço público urbano alimentam atualmente alguma discussão sobre os diferentes conceitos. No artigo *Significado de Arte Urbana, Lisboa 2008–2014* (2015), Pedro Soares Neves resume bem a discussão, afirmando que o termo graffiti tende a ser associado a um movimento de subcultura, com o caso do graffiti dos anos 70 em Nova Iorque a dominar a produção académica sobre o tema. Os conceitos de *street art* e pós-graffiti segundo Neves, vêm “permitir abordagens de aproximação por parte das disciplinas de projeto como design e arquitetura”, o que alarga a produção académica às questões que envolvem o espaço público urbano. Sobre a utilização do conceito *urban art*, Neves afirma que “nasce da necessidade de resolver a questão de abordar a *street art* no contexto dos museus, galerias e agentes instituídos no mundo da arte”. Os casos de estudo do presente trabalho refletem a coexistência de diferentes abordagens conceptuais, também (e talvez sobretudo) fora da academia.

Ainda dentro desta discussão, é necessário perceber se e quando é que estes conceitos cabem sob o mais genérico de Arte Pública. O conceito de Arte Pública, que emana das

³⁵ No original: ““While graffitiists, kids who had no voice, mark up their streets to establish themselves as a force to be reckoned with, these traditionally trained artists who have taken to the streets have chosen to participate in daily life, to claim a voice the art world denied them. (...) Without the burden of history on their shoulders, graffitiists have the freedom to do anything, and graffiti has a direct emotional appeal. The street work of traditionally trained artists is tempered by aesthetic postures. Unlike graffitiists they have chosen to work in functional modes, documentary styles, or “styleless” styles, for direct access (...)”. Allan Schwartzman (1985). *Street art*. New York: Dial Press. p 63. in Radosevic, L. (2013). *Graffiti, Street art, Urban Art: Terminological Problems and Generic Properties*. in L. Koos (Ed.), *New Cultural Capitals: Urban Pop Cultures in Focus* (pp. 3-14). Oxford: Inter-Disciplinary Press.

³⁶ Exemplos das várias técnicas utilizadas em *street art* em Apêndices, p.II.

categorias de esfera pública e privada³⁷, sofre da mesma crise que atualmente dificulta a delimitação clara de todas estas categorias e também não se encontra livre de discussão. José Guilherme Abreu (2005) propõe um “complexo conceptual” para ir ao encontro de uma possível definição, no meio de um ideário que afirma paradoxalmente dividido entre um corpus que engloba todos os artistas e todos os públicos e um *modus operandi* que se quer específico, dentro do universo das artes plásticas. Podemos dizer que a arte pública tende a ser *site specific* e a procurar dialogar com o local e o público, num movimento de aproximação da arte aos cidadãos. Nisto parece recuperar o que Abreu afirma como o embrião da arte pública que foi o movimento *Arts and Crafts* de finais do século XIX: “O surto atual de arte pública contemporânea resulta do desbloquear do movimento do final do séc. XIX, operado pela pós-modernidade, reabilitando a função cívica, utilitária e lúdica da obra de arte, ligando-se à vida” (Abreu, 2005).

Neste trabalho adotamos os conceitos de graffiti e *street art*, considerando o graffiti como a escrita dos alter-egos, a marcação da presença de indivíduos ligados a uma subcultura, utilizadores de uma linguagem própria ilegível pelo cidadão comum. A *street art* é de definição mais complexa, pois não obedece a critérios formais nem se encontra circunscrita a um grupo ou subcultura e aqui vamos tomá-la como qualquer produção artística em espaço público, extramuros, e, adotando a perspectiva de Anna Waclawek, evolução, reação e/ou adição ao graffiti. Esta opção também procura delimitar um objeto de reflexão compatível com a natureza deste trabalho.

Utilizaremos ‘arte pública’ ou ‘arte urbana’ dentro dos casos práticos observados, quando forem essas as designações utilizadas pelos promotores dos trabalhos em análise.

2.5. *Street Art*: arte, ação e reação

2.5.1. Isto é arte?

Quando alguém se debruça sobre o estudo da *street art*, ainda se vê confrontado com a questão: isto é arte? Os limites do que é ou não arte são difíceis de estabelecer, sobretudo numa época em que as transformações são rápidas e a perspectiva estética e canónica da história da arte tem sido muitas vezes questionada ou considerada insuficiente para observar a arte contemporânea.

³⁷ A este respeito, no capítulo 1.1.2 debruçamo-nos sobre a questão da separação entre público e privado, a partir da obra de Jürgen Habermas sobre a *Transformação Estrutural da Esfera Pública*.

Inspirados pelo pensamento de Hegel, autores como Arthur Danto e Hans Belting, por exemplo, advogam o fim da história da arte, afirmando que a disciplina assenta num discurso eminentemente estético, e canónico, que analisa os objetos sempre contra uma estrutura formal, uma moldura conceptual passível de descrição e que a arte que se produz hoje não é descritível nesses termos. Arthur Danto, em *After the End of Art* (1997), afirma que há e sempre haverá produção de obras de arte, mas que aconteceu uma mudança nas condições de produção, no conjunto das práticas que envolvem a produção artística, sobretudo no campo das artes visuais, que deu origem a uma nova norma, que é a ausência de norma: “Recentemente, as pessoas começaram a sentir que os últimos vinte e cinco anos, um período de produtividade experimental tremenda nas artes visuais sem uma direção narrativa única com base na qual outros poderiam ser excluídos, se estabilizaram como a norma.” (Danto, 1997; p.13, tradução nossa). E assim se terá estabelecido que ‘pós-modernismo’ ainda era um rótulo herdeiro do discurso descritivo, formal e exclusivo e adotou-se o termo ‘arte contemporânea’, que começou por ser um termo de cariz cronológico – a arte feita pelos nossos contemporâneos – e evoluiu para passar a designar toda a arte que é produzida fora dos espartilhos formais de um movimento específico. Pode dizer-se que é a arte do presente, a arte do pensamento. Danto esclarece que, ao contrário do que acontecia nos períodos até ao Modernismo, agora a arte é produzida sem ter de obedecer a um estilo e sem ter a necessidade de romper com nenhum discurso do passado, nem afirmar nenhum discurso para o futuro. Vivemos uma época em que a arte é produzida em função do presente e reflete apenas sobre si própria e o tempo em que vivemos. (Danto, 1997; p.77)

Partindo desta perspetiva, a resposta à questão inicial é afirmativa: a *street art* pode ser arte, no sentido em que ela é múltipla na sua forma e reflete sobre a época em que vivemos. Mas talvez porque o mais importante é o que ela provoca no espaço e no espetador, a melhor forma de a definir enquanto conjunto de produções abrangente, é a ação, ou seja, o ato de realizar uma intervenção visual de forma espontânea, muitas vezes não autorizada, num local público, à vista de todos. Mais do que um discurso elaborado no contexto artístico, o que a define é a forma como age, como modifica o local e como, enquanto objeto de reflexão, convoca o espetador a participar da sua criação, criando diálogos múltiplos e irrepetíveis, modificando-se e recriando-se, ela própria, continuamente. Como Anna Waclawek afirma:

O espaço de comunicação criado pela *street art* é acomodado pela interação do trabalho com outros elementos físicos e visuais, bem como o seu contexto sociocultural. É um espaço performativo no sentido em que o artista, a obra, o espetador e a localização desempenham um papel importante: o artista através do

processo de difusão, o trabalho e o espectador em virtude da receção, e a localização, fornecendo o local de confronto do qual dependem as inúmeras performances da obra. (Waclawek, 2011; p.96, tradução nossa)³⁸

Daqui emerge outra questão: Se a arte contemporânea não tem forma nem estilo próprios, quem define o que é arte? Apesar de todas estas transformações, vemo-nos num momento em que a capacidade de definir o que é ou não é arte ainda está concentrada nas instituições – museus, críticos, galerias, curadores, escolas de arte – e é também sobre isso que a *street art* se manifesta. Ao tornar uma obra totalmente acessível, os artistas decidem sobre o seu próprio trabalho, não ficam dependentes da aceitação ou validação de terceiros. Muitos acabam por ver os seus trabalhos expostos em galerias e museus, e esse caminho pode assumir as mais variadas formas. Mas há os que se recusam a entrar nestes sistemas de legitimação ou no mercado da arte. Tomemos o caso do *street artist* italiano Blu que, perante a organização de uma exposição que incluiria trabalhos seus, decidiu destruí-los para evitar que terceiros lucrassem com a sua reprodução. No site do jornal Daily Telegraph pode ler-se: “Um dos artistas de graffiti mais famosos do mundo destruiu os seus próprios trabalhos na sua cidade [Bolonha] como forma de protesto contra uma exposição de street art num museu, apoiada por bancos e mecenas poderosos” (tradução nossa)³⁹.

Também o filme de Banksy *Exit Through the Giftshop* (2010) faz uma crítica às dinâmicas do mercado da arte e à forma como se apoderaram da *street art*. No filme, Banksy mostra uma exposição sua em Los Angeles que levou as pessoas a fazer filas de horas para entrar, exposição que lançou a *street art* no mercado da arte, levando colecionadores a licitar obras em leilões por valores a partir de €120.000.⁴⁰ A obra de *street art* mais cara de sempre é também de Banksy – *Keep it Spotless* - e foi vendida em 2008, por €2.200.000.

Enquanto elaboramos este trabalho, tomamos conhecimento de exposições e festivais de *street art* ou arte urbana – para além dos casos de estudo que aqui apresentamos – um pouco

³⁸ No original: “The space of communication created by street art is accommodated by the work’s interaction with other physical and visual elements, as well as its socio-cultural context. It is a performative space in the sense that the artist, the work, the viewer and the location all play a part: the artist through the process of diffusion, the work and viewer by virtue of reception, and the location by providing the site of confrontation on which the myriad performances of the piece are dependent.”

³⁹ No original: “One of the world’s most famous *graffiti* artists has destroyed his own works in the Italian city where he is based [Bolonha] to protest against a museum exhibit of *street art* backed by banks and wealthy patrons” in Vogt, Andrea, Graffiti artist destroys own work after his art was removed from original locations, The Telegraph, publicado a 13 de março de 2016 em: <http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/italy/12192754/Graffiti-artist-destroys-own-work-after-his-art-was-removed-from-original-locations.html>, consultado em março de 2016.

⁴⁰ Cushing, Holly (Produtor), & Banksy (Realizador). 2010. *Exit through the giftshop*. [87 min.]. U.K.: Revolver Entertainment.

por todo o mundo⁴¹. Entretanto, em Berlim, abriu, no dia 23 de setembro de 2017, um museu dedicado inteiramente à arte urbana: Urban Nation. Em entrevista ao jornal britânico *The Guardian*, a diretora do novo museu, Yasha Young, afirma que as obras foram feitas para serem exibidas no museu e funcionam como uma “extensão do que acontece nas ruas”, e que nunca irão ‘cortar’ nenhum trabalho que tenha sido feito na rua para colocar em exposição. ‘A arte aqui não é *street art* e é importante mostrar que estes artistas também trabalham em tela,’ afirmou. A diretora rejeitou a ideia de que trazer a arte urbana para dentro do espaço de um museu silencia o seu impacto.”⁴²

2.5.2. Cultura Visual da cidade

Independentemente da sua aceitação ou não pelas instituições, não podemos negar que, atualmente, o graffiti e a *street art* fazem parte da cultura visual das cidades. Fazem parte do que vemos e de como vemos. Hoje em dia, caminhando pelas ruas de muitas cidades, mergulhamos num mar de publicidade e sinalética: outdoors, muppies, letreiros de lojas ou empresas, néons, ecrãs, sinais de trânsito e placas de todo o tipo, publicidade em todos os formatos e suportes. A profusão de elementos visuais que marca o espaço urbano, para além do próprio corpo dos edifícios e infraestruturas da cidade, é imensa. Um universo que nos diz “compra, faz, vai, vê, come, bebe, experimenta”, uma linguagem imperativa, que nos interpela constantemente para que cumpramos a nossa função de consumidores. Este espaço urbano contemporâneo é marcado pela profusão de informações e pela velocidade com que o percorremos, muitas vezes sempre pelo mesmo caminho. A todo este vocabulário visual, juntam-se hoje *tags*, *stickers*, posters, stencils, desenhos, murais e muitas outras intervenções visuais anónimas ou assinadas, ilegais ou autorizadas.

O objetivo principal da *street art*, que é a base de todos os outros, é reclamar espaço no universo visual da cidade, em resposta à desigualdade que existe na distribuição de recursos,

⁴¹ Apenas alguns exemplos: exposição “Dissection” de Vhils no Museu da Electricidade em 2014; exposição ‘All in Wonder’ de Nomen no Palácio do Egípto em Oeiras, em 2017; Festival Iminente, em Oeiras, em 2016 e 2017; Festival Iminente em Londres, em 2017; exposição ‘De la calle al museo’ no Museu de Belas Artes de Múrcia em julho de 2017; festival Street River no rio Amazonas, Brasil, em 2015, 2016 e 2017.

⁴² No original: «“extension of what happens on the streets”, and that they would never “chop off” work that had been made outside and put it in on display. “The art in here is not street art and it is important to show that these street artists do also work on canvas,” she said. She rejected the idea that bringing urban art into a museum space muted its impact.». Ellis-Petersen, Hannah. Street art goes home: museum of graffiti opens in Berlin. *The Guardian*. Artigo publicado a 20 de setembro de 2017, disponível em: https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/sep/20/street-art-goes-home-museum-of-graffiti-opens-in-berlin-urban-nation?CMP=share_btn_fb, consultado em 20 de setembro de 2017.

propriedade e visibilidade no espaço urbano contemporâneo. Esta luta por espaço é uma luta pela visualidade. Neste contexto dominado pelas mensagens visuais, não ser visto significa não existir. (Irvine, 2012; p.252)

Ao intervir no espaço público, a *street art* age sobre ele, modificando e questionando as suas funcionalidades e a ordem estabelecida pelas instâncias de poder que regulam o acesso a esse espaço. Quer o conteúdo das obras seja interventivo ou apenas estético, sejam as suas motivações claramente de protesto ou apenas de embelezar um espaço, a *street art* devolve as paredes aos habitantes da cidade e à própria cidade, num movimento ‘robin hoodesco’ da visualidade, transgressor e desafiador das instâncias de poder que regulam o espaço visual urbano. A ação aqui é mais central do que o aspeto da obra que resulta dela, porque é este movimento que vai provocar surpresa, reflexão, questionamento no público e sem o envolvimento do público a obra não se cumpre, não está completa.

Mário Caeiro (2014) fala de “momentos-argumentos numa (re)apropriação individual-coletiva do espaço público” (p.395), e de contexto e situação como “ pontos de partida para a emancipação da forma urbana na vida-forma da cidade” (p. 398), ou seja, de como a arte feita na cidade, com a cidade e para a cidade torna possível à própria arte aderir ao real, ao mundo vivido.

Assumindo que o ato de ver é, também ele, construção cultural que abrange todas as imagens produzidas num determinado contexto, mas também o modo como elas são vistas, concluímos que a relação que estabelecemos com as imagens é sempre dialógica, o ato é performance e é diálogo, a performance inclui todas as instâncias: o artista, o local, a obra que é produzida e que é transformada a cada dia que passa, todos os espetadores que veem a obra e que a mudam, mudando com ela. Efetivamente, o local, o espaço urbano, faz parte da essência da *street art*. Sem a cidade, não há *street art*. Marvin Irvine afirma mesmo que:

Todos os movimentos artísticos se desenvolveram em cidades, mas a *street art* é diferente por ter emergido como um envolvimento direto com a cidade pós-moderna: os artistas e as obras pressupõem uma relação dialógica, um envolvimento necessário com o mundo material e simbólico da cidade. (2012, p. 242, tradução nossa)⁴³

A cidade constitui-se como objeto, meio, matéria e fim para os artistas e as suas obras, que vivem das relações e dinâmicas de luta pelo poder que se desenrola no espaço urbano. Isto acontece porque a *street art* cria fissuras no espaço e no tempo acelerado da urbanidade, criando

⁴³ No original: “All art movements have developed in cities, but street art is distinctive in having emerged as a direct engagement with the postmodern city: the artists and the works presuppose a dialogic relationship, a necessary entailment, with the material and symbolic world of the city.”

surpresa na rotina, permitindo entrever possibilidades onde antes estas não existiam, devolvendo existência e ressignificando espaços. A este respeito, Mário Caeiro (2014) afirma: “Face ao quotidiano da abstração – reificado, disciplinado, mistificado, mercantilizado, alienado... - a arte *extramuros* terá um sentido emancipatório e redentor concretos, porque nela acontece uma espécie de sublime social, uma graça secular do *socius* a vir.” (p36).

Em *O Direito à Cidade* (2012), Henri Lefebvre afirma que as atuais reflexões teóricas sobre a cidade não observam as necessidades individuais dos seus habitantes, de uma perspetiva antropológica, necessidades “opostas e complementares”, que envolvem, para além do trabalho e do consumo, atividades lúdicas e criativas.

Trata-se da necessidade de actividade criativa, de obra (não apenas de produtos e bens materiais consumíveis), necessidade de informação, de simbolismo, de imaginário, de actividades lúdicas. Através destas necessidades específicas vive e sobrevive um desejo fundamental, do qual o jogo, a sexualidade, os actos corporais, como o desporto, a actividade criativa, a arte e o conhecimento são manifestações particulares e *momentos*, que mais ou menos se sobrepõem à divisão parcelar dos trabalhos. (p. 107)

Vemos a *street art* como parte destes momentos que constituem, para Lefevre, a praxis através da qual é possível refletir sobre a vida urbana e o direito dos cidadãos à urbanidade e não à cidade enquanto modelo ideal, nostálgico, de uma tradição que já não existe e “já só é um objecto de consumo cultural para o estetismo, para os turistas ávidos de espectáculos e de pitoresco” (idem, p.108).

2.5.3. Arte na *polis* é política

Os artistas que começaram a intervir nas ruas das cidades, sobretudo nos anos 90, já eram muitas vezes jovens saídos de cursos de pintura ou de design, pessoas com formação artística que se identificaram com o movimento transgressivo inaugurado pelo graffiti. Estes artistas já não tinham por motivação a marcação de um determinado território ou a sinalização da sua presença num local, mas antes a reivindicação do espaço da cidade para si e para o público em geral, através da arte.

Segundo Martin Irvine (2012), a maior crítica que a *street art* faz à visibilidade no espaço urbano, na cidade, é relativamente à distribuição do espaço (p.250). Irvine fala do espaço de dois pontos de vista: o do poder, das leis sobre a propriedade e os direitos de uso do espaço público, e o do mundo da arte e o acesso ao espaço das galerias, dos museus e de outros meios de circulação da arte. Do ponto de vista do poder e da propriedade, o espaço visual é distribuído

segundo regras muito restritas e decorrentes das dinâmicas de que fala Lefebvre: na cidade contemporânea, não há igualdade na distribuição da visibilidade, do espaço visual da cidade, como não há igualdade na distribuição da propriedade (Lefebvre, 2012; p.33). No mundo da arte, para além da submissão às leis do mercado, o próprio sistema constituído por galerias, museus, críticos, entre outros, é quem gere e limita o acesso à visibilidade. Parece-nos que aqui também se pode falar de dinâmicas de poder, embora Irvine não o faça, no sentido em que existe mediação institucional e uma hierarquia, mesmo que informal, que condiciona o acesso ao espaço de visibilidade.

A *street art* tenta reclamar espaço e visibilidade dentro destes dois sistemas, através das mesmas estratégias, ou seja, ao intervir em espaços públicos, subverte as funções desses espaços, enquanto traz a arte das galerias para o exterior, tornando-a totalmente acessível. Partindo das ideias de Rancière sobre ‘a partilha do sensível’, Gillian Jain (2016) analisa as transformações de uma região suburbana de Paris, e reflete sobre a relação entre a *street art* e as políticas de renovação urbana para a reformulação de “imaginários de lugar”, afirmando:

(...) na minha opinião, a *street art* interrompe o regime estético da coerência arquitetónica e experiencial, redistribuindo modos dominantes de criação de sentido, não através de qualquer envolvimento direto com as operações discursivas políticas em si, mas sim através de dois gestos interruptivos essenciais, inerentes à forma como a identidade estética desta arte está enraizada na experiência sensorial quotidiana: primeiro, devido à sua inseparabilidade do espaço público, segundo pela sua efemeridade, ou acessibilidade. (p. 96, tradução nossa)⁴⁴

Podemos então falar de política na arte mas não de arte política, pois o que move um *street artist* não é a produção de um discurso político, antes o seu movimento é, ele próprio, político, questiona instâncias de poder, mesmo sem que as saiba ou queira individualizar.

De um ponto de vista concreto, a *street art* questiona se o espaço público é efetivamente público (ou o que é que isso significa), desafiando a legalidade ou legitimidade de agir sobre ele e o controlo que é exercido sobre os indivíduos enquanto habitantes desse espaço. Por isso, ao entrevistar *street artists* e perguntar se ainda fazem arte ilegal e porquê, a maioria responde que ainda faz porque quer tomar uma posição, porque procura exercer a sua “liberdade criativa em pleno”, por causa do “local, a mensagem” e porque precisa “da

⁴⁴ No original: “(...) I argue that street art interrupts the aesthetic regime of architectural and experiential coherence, redistributing dominant modes of sense-making, not through any direct engagement with political discursive operations as such, but rather via two main interruptive gestures inherent in the way in which this art’s aesthetic identity is rooted in everyday sensory experience: first, by its inseparability from public space, and second through its ephemerality, or tactile accessibility.”

adrenalina e do risco”.⁴⁵ A regulação das liberdades dos indivíduos nas sociedades contemporâneas e os sistemas de controlo que implicam são questionados pela ação e muitas vezes também no próprio conteúdo discursivo das obras. Artistas como Banksy, Invader, Zabou, Urbansolid, Spy, Super A, entre outros, têm abordado o tema da vigilância, quer sobre o espaço público, quer sobre a vida dos indivíduos em sociedade e, hoje em dia, na internet.



Fig. 5 - INO. (2016). *Somebody is Watching You*. Trabalho comissionado; fachada do edifício da maior companhia de seguros grega, em Atenas, Grécia.

Fonte: Site ‘Street Art and Graffiti’⁴⁶



Fig. 6 - Escif. (2012). *Panopticon*. Valência, Espanha.

Fonte: Site ‘Street Art News’⁴⁷

⁴⁵ Questionário aos artistas, Apêndices, XI

⁴⁶ Disponível em: <http://streetartandgraffiti.com/blog/2016/06/20/1598/>, acedido em setembro de 2017.

⁴⁷ Disponível em: https://streetartnews.net/2012/12/escif-new-mural-in-valencia-spain_30.html, acedido em setembro de 2017.



Fig. 7 - Invader. (2016). *LDN 144*. Londres, Reino Unido.
Fonte: Site 'Street Art News'⁴⁸



Fig. 8 - Banksy. (2014). *Spybooth*. Cheltenham, Reino Unido.
Fonte: Site oficial Banksy⁴⁹

⁴⁸ Disponível em: <https://streetartnews.net/2016/04/invader-unveils-new-pieces-in-london.html>, acessado em setembro de 2017.

⁴⁹ Disponível em: <http://banksy.co.uk/out.asp>, acessado em setembro de 2017.

Dentro do mundo da arte, a *street art* desafia também noções de autoria e originalidade, ao recorrer a estratégias de hibridização e remix, de apropriação e subversão de textos, temas, linguagens e técnicas. Ícones da cultura ocidental como a Gioconda, Marilyn Monroe, Jesus Cristo ou o Papa, Van Gogh, Chaplin ou o Rato Mickey são apropriados e utilizados para veicular mensagens políticas de forma imediata e eficaz. A subversão da linguagem da publicidade permite criar slogans fortes e provocar a reflexão, enquanto tece uma crítica à própria publicidade, garantindo uma eficácia imediata na comunicação com um público o mais alargado possível.

Um exemplo paradigmático desta estratégia é Shepard Fairey, artista conhecido através do seu alter-ego Obey. Fairey cria murais e cartazes de grandes dimensões, partindo da estética de propaganda dos regimes autoritários e das estratégias de comunicação da publicidade e cria mensagens em que dá ordens ao público - Obey significa “obedece” em português -, expondo e criticando os mecanismos da sociedade de consumo.



Fig. 9 - Obey Giant (2014) *Paint it Black*; (2013) *Sedation Pill*. Cartazes de Sheperd Fairey.
Fonte: Site oficial Obey Giant⁵⁰

⁵⁰ Disponível em: <https://obeygiant.com/prints>, acessido em setembro de 2017.

As estratégias e as intenções podem variar mas os meios são sempre facilmente reconhecíveis pelo público. Irvine afirma que, neste sentido, a *street art* vem cumprir o que a pop art anunciara, ao eliminar a distinção entre obra de arte e objeto do dia-a-dia.

A street art tornou-se o passo seguinte na lógica transformadora da Pop: um ato redirecionado de transubstanciação, que converte o espaço público das ruas, de cru e não-artisticamente-diferenciado, em novos territórios de engajamento visual, atos performativos anti-arte que resultam numa nova categoria artística. Tal como a Pop, a street art desestetiza a "alta arte" como um dos muitos tipos de recurso material, e vai mais longe, estetizando zonas anteriormente fora do espaço artístico culturalmente reconhecido. (Irvine, 2012, p.239 tradução nossa)⁵¹

Ao desestetizar a “alta” arte e estetizar locais fora do espaço cultural, a *street art* devolve esses espaços à cidade, tornando o invisível visível. Os espaços que normalmente não são vividos, que não participam do quotidiano e das relações sociais, são os espaços a que Marc Augé (Augé, 2012, p.69) chama de não-lugares, por não serem lugares antropológicos, como as pontes, os viadutos, os parques de estacionamento, os aeroportos, os centros comerciais ou os hotéis. Ao serem recuperados, eles voltam a constituir-se parte do território da cidade, dialogam com o observador e, através desse diálogo, são humanizados. Augé afirma que os não-lugares são o espaço da sobremodernidade por excelência, os lugares onde as pessoas são clientes, passageiros, utentes, ouvintes. Por isso considera que são alvos preferenciais de atentados, “porque mais ou menos confusamente, os que reivindicam novas socializações e novas localizações não podem ver neles outra coisa exceto a negação do seu ideal. O não-lugar é o contrário da utopia: existe e não alberga qualquer sociedade orgânica.” (Augé, 2012, pp. 95-96)

Assim como o graffiti nasceu num contexto de revolta contra injustiças sociais, racismo e outras desigualdades, a *street art* ganha força neste período da sobremodernidade, um período em que a sociedade de consumo parece ter atingido o máximo da sua influência sobre os indivíduos e as cidades, criando outras desigualdades e outras divisões.

Lefebvre, na sua obra *O Direito à Cidade* (2012), resume a evolução das cidades ocidentais em grandes períodos: a cidade oriental e antiga que era política, a cidade medieval que era artesanal e comercial, e a cidade moderna, herdeira da revolução industrial, que é centrada nas dinâmicas de produção e consumo. Para o autor, esta nova cidade em que vivemos

⁵¹ No original: “Street art became the next step in transformative logic of Pop: a redirected act of transubstantiation that converts the raw and non-art-differentiated space of public streets into new territories of visual engagement, anti-art performative acts that result in a new art category. Like Pop, street art de-aestheticizes “high art” as one of many types of source material, and goes further by aestheticizing zones formerly outside culturally recognized art space.”

hoje “alinha-se a partir da iniciativa industrial e figura na planificação como motor, tornando-se um dispositivo material próprio para organizar a produção, para controlar a vida quotidiana dos produtores e o consumo dos produtos” (Lefebvre, p.85). Lefebvre diz ainda que a cidade se tem desenvolvido e as reflexões sobre ela têm incidido sobre necessidades individuais decorrentes destas dinâmicas de consumo, não dando o devido relevo à “necessidade criativa, de obra (não apenas de produtos e bens materiais consumíveis), necessidade de informação, de simbolismo, de imaginário, de atividades lúdicas” (idem, p.107). Perante esta necessidade que não é satisfeita, a *street art* funciona como escape, cria fissuras na ordem visual, cria momentos de disrupção na paisagem da cidade. Apesar de habitar os territórios de consumo, de sermos parte desta “máquina”, há sempre alguns de nós que rasgam o quotidiano e deixam entrever esse lado imaginário, espontâneo e criativo.

2.6. O potencial transformador da *Street Art*

A questão central deste trabalho tem a ver com o recente desenvolvimento de programas culturais em torno da *street art*, nomeadamente em territórios considerados periféricos, com o objetivo de, não só oferecer à população desses territórios uma muito necessitada oferta cultural e artística, mas também, e sobretudo, operar transformações nas dinâmicas sociais desses lugares.

A arte urbana para intervir em bairros sociais, industriais, favelas ou subúrbios deteriorados, contribuindo para processos de integração das comunidades, quebra de barreiras e preconceitos e melhoria da autoestima dos habitantes tem dado origem a projetos um pouco por todo o mundo, desde várias cidades nos EUA até Paris, Roma, Budapeste, Valeta, Beirute, Lódz (Polónia), Rio de Janeiro, Sevilha, entre muitos, muitos outros. Tendo-se popularizado a nível global, constitui uma ferramenta cada vez mais comum na intervenção urbanística e artística promovida em regiões urbanas periféricas, em territórios desfavorecidos.

Nas entrevistas que efetuámos no âmbito da observação empírica que baseia este trabalho, foi sempre destacada a interação dos artistas com os habitantes dos bairros onde executaram as obras, a sua abertura, o seu interesse genuíno na vida das pessoas, a sua vontade de conhecer o território e de o integrar no trabalho a vários níveis, quer na própria temática ou forma das obras, quer promovendo a participação da comunidade no trabalho. Na reflexão sobre o potencial transformador da *street art* em territórios periféricos, este fator não pode ser

ignorado, pois dele resulta, em grande parte, a abertura necessária para que se consiga estabelecer um diálogo que poderá promover outras transformações.

Nos casos práticos que observamos, as iniciativas são promovidas pelo poder político, mais concretamente, pelas Câmaras Municipais, sobre territórios que a opinião pública – muito condicionada pelo discurso veiculado pelos *media* – considerava ‘problemáticos’, ‘perigosos’, ‘desvios’ da ordem coerente da sociedade. Na verdade, este discurso é importante porque legitima as ações promovidas pelas Câmaras Municipais que dele dependem para marcar uma distância face às críticas sobre a anterior negligência que afetava os territórios.

Passaram várias décadas desde a construção dos bairros que aqui observamos, até que nos últimos cinco anos as Câmaras Municipais decidiram intervir de alguma forma, recorrendo a intervenções de *street art* para modificar a imagem interna e externa dos lugares. Esta escolha parece-nos resultar de dois fatores principais: por um lado as impressões positivas de experiências anteriores e a crescente popularidade da *street art*, por outro, a facilidade que permite em todo o processo, desde a programação até à intervenção, a nível logístico, financeiro e, sobretudo, de diálogo com a comunidade.

A *street art*, por ser autorreflexiva, deixa aos habitantes dos bairros o espaço de que necessitam para refletir, não propõe conclusões nem resultados *a priori*. Esta posição permite-lhe propor sonhos e fantasias facilmente identificáveis pelo público – se não no seu conteúdo, pelo menos na experimentação do sensível – sem que nada seja imposto. É livre e propõe liberdade. Neste sentido ela permite levar a arte a locais onde habitualmente não existe oferta cultural ou artística, sem que o público sinta desadequação ou insegurança na aproximação ao objeto artístico.

A *street art* permite a emancipação do público porque não impõe discursos nem programas mas evoca os possíveis e dá à população dos territórios intervencionados a possibilidade de uma experiência de urbanidade em que o espaço é vivido e não apenas atravessado. Vivendo o espaço que habitam, estas pessoas poderão exercer a sua cidadania de forma mais plena. A grande transformação que a *street art* permite é na vivência do espaço e não no espaço em si, ou seja, na transformação do espaço em lugar, no sentido antropológico que lhe dá Marc Augé (2012; p.71).

3. Street Art na Área Metropolitana de Lisboa: a Galeria de Arte Pública e a Galeria de Arte Urbana

Nota Metodológica

Para compreendermos melhor as questões colocadas sobre o percurso histórico da *street art*, a sua relevância no contexto português, e, sobretudo, refletir sobre o seu potencial transformador, elegemos dois casos recentes na área metropolitana de Lisboa: a Galeria de Arte Pública, no concelho de Loures e a Galeria de Arte Urbana, no concelho de Lisboa.

Durante os seminários de investigação, uma visita casual à Galeria de Arte Pública da Quinta do Mocho, em Loures, revelou-se determinante para clarificar um objeto de estudo e uma direção a tomar para o presente trabalho. Mas não queríamos limitar-nos a observar um caso de intervenção num bairro, pelo que a criação do primeiro Festival MURO, no Bairro Padre Cruz, pela GAU, nos levou a considerar a adoção de dois casos, geridos por duas Câmaras Municipais diferentes, e assim ter uma visão mais abrangente. Assim decidimos observar também a Galeria de Arte Urbana de Lisboa e alguns dos seus projetos.

O primeiro caso que apresentamos é a Galeria de Arte Pública da Quinta do Mocho, em Loures. A observação deste caso de estudo foi mais aprofundada, dadas as características do projeto, bem como as condições em que foi desenvolvido. As primeiras observações foram feitas através de visitas presenciais ao bairro onde está a GAP, uma das quais participando da visita guiada que é promovida mensalmente pela Câmara Municipal de Loures.

A partir daqui pareceu-nos importante obter as perspetivas de diferentes instâncias de participação no projeto: Câmara Municipal e Teatro Ibisco, os principais promotores do projeto, moradores do bairro e público em geral.

Neste sentido, entrevistámos um dos técnicos da Câmara Municipal envolvidos no projeto, Rui Monteiro, Adjunto da Vereradora de Ação Social e também a coordenadora do serviço educativo do Teatro Ibisco, Catarina Aidos, que nos convidou para participar do trabalho do Teatro durante um dia, proporcionando um contacto privilegiado com alguns dos habitantes do bairro.

As entrevistas realizadas com habitantes do bairro⁵² não foram gravadas por oposição dos entrevistados. As notas que recolhemos durante as entrevistas são o único material que podemos utilizar no sentido de exemplificar algumas das afirmações feitas por estas pessoas.

⁵² As entrevistas aos habitantes da Quinta do Mocho foram feitas no dia 24 de fevereiro de 2016 e as notas recolhidas encontram-se em Anexos, pp. LIX a LXI.

Entrevistámos um grupo heterogéneo de habitantes quanto à idade, origem, profissão ou antiguidade no bairro, num registo informal, apoiado por algumas notas mas sem um guião rígido predefinido.

O segundo caso de estudo que expomos é a Galeria de Arte Urbana da Câmara Municipal de Lisboa, e em particular dos festivais Muro, promovidos em bairros municipais da cidade de Lisboa. O trabalho da GAU, bem como o da plataforma Underdogs, foi observado a partir da documentação que cada um deles disponibiliza ao público através da internet e de folhetos ou outros documentos relevantes, bem como à realização de entrevistas a técnicos responsáveis: Miguel Rato, da GAU e Mariana Monteiro, diretora de comunicação da Underdogs. Complementámos a observação através de percursos pela cidade de Lisboa, em que observámos alguns trabalhos promovidos por cada uma destas galerias, ou por ambas em parceria.

Para além da metodologia apresentada, realizámos dois questionários que abrangem os dois projetos e abordam a questão da *street art* em geral. O primeiro questionário foi enviado a 35 indivíduos, dos quais 17 responderam e pretende apenas ter uma perspetiva geral da opinião pública sobre o graffiti e a *street art* e sobre o trabalho das duas galerias estudadas. As respostas destes 17 inquiridos encontram-se agregadas em Apêndices, página VI. O segundo questionário foi enviado a 23 artistas de graffiti e *street art*, dos quais apenas 8 responderam e tinha como principal objetivo perceber de que forma os artistas veem a evolução do graffiti e da *street art* em Portugal. As respostas destes 8 inquiridos encontram-se agregadas em Apêndices, página XI. Estes questionários não pretendem constituir uma amostra relevante do ponto de vista estatístico, apenas abordar diferentes perspetivas e ter uma perceção das temáticas abordadas pelos inquiridos e que constituem a sua opinião sobre a *street art* em geral e os casos de estudo em particular.

Os questionários foram elaborados com o objetivo de perceber a opinião geral do público e dos artistas sobre o graffiti e a *street art* em geral, os casos estudados e a programação da *street art* por parte das Câmaras Municipais. No caso do questionário feito aos artistas também tentámos perceber como se posicionam dentro da cultura graffiti/*street art* e que formação têm, caso tenham alguma. Ambos os questionários foram enviados por email. No caso do público a amostra recolhida não obedeceu a nenhum critério, mas tentou-se diversificar o mais possível em idade, género e profissão. No caso dos *street artists* limitámo-nos a colecionar um conjunto de 23 contactos de artistas nacionais.

4. A Galeria de Arte Pública da Quinta do Mocho

4.1. História do bairro

Durante as décadas de 60 e 70, a construtora J. Pimenta construiu muitos bairros na região da grande Lisboa. Após o 25 de Abril, os funcionários tomaram conta da empresa e o dono foi viver para o Brasil. Nesta altura, junto ao aeroporto da Portela de Sacavém, em Loures, a construção de um conjunto de torres de dez andares da J. Pimenta, a Quinta do Mocho, ficou por concluir. Vazias, as torres foram ocupadas clandestinamente por imigrantes ilegais, maioritariamente provenientes das ex-colónias portuguesas em África. Ao longo de mais de 20 anos, a população das torres foi aumentando, um conjunto de barracas foi nascendo em redor, o bairro clandestino crescia sem condições básicas de habitabilidade, como o saneamento ou a segurança dos edifícios, e sem quaisquer infraestruturas de apoio à população.

No âmbito do Programa Especial de Realojamento, o recenseamento efetuado em 1993 identificou 1.465 indivíduos e, quando se fez novo recenseamento em 1997, eram já 3.842 indivíduos (Madeira & Gariso, 2016), dos quais mais de 50% tinham menos de 30 anos. Em contexto de vulnerabilidade, pobreza, exclusão e com as rivalidades existentes entre os habitantes de várias nacionalidades, a tensão e a criminalidade atingiram níveis preocupantes, o que levou a Quinta do Mocho a ser considerada bairro de Intervenção prioritária pelo Governo, sendo o seu realojamento apresentado e discutido na Assembleia da República. O processo de realojamento, que deveria ter início em 2004, teve início a 3 de Abril de 1999.

O realojamento para o novo bairro decorreu até setembro de 2001 e abrangeu 530 famílias, distribuídas em 91 edifícios, num total de 680 fogos (Madeira & Gariso, 2016). O edificado, projetado e construído no mesmo local para acolher predominantemente a mesma população, foi denominado pela Câmara Municipal de Loures “Terraços da Ponte”, designação que até hoje a população realojada nunca adotou, tendo desenvolvido as designações identitárias “Mocho velho” e “Mocho novo” para designar o “antes e depois” do realojamento. Ainda hoje o bairro é conhecido como Quinta do Mocho e é essa a designação utilizada, mesmo entre as pessoas que não chegaram a habitar os velhos edifícios, entretanto demolidos.

Com o realojamento as pessoas receberam novas casas, mas os seus problemas subsistiam: desemprego, isolamento, exclusão, falta de oportunidades, rivalidades entre comunidades, criminalidade. A imagem externa do bairro não melhorou. As notícias veiculadas sobre os habitantes da Quinta do Mocho eram sempre negativas. Numa investigação sobre o

papel dos *media* para a construção de identidade de crianças e jovens, Lidia Marôpo (2014) conclui que

o discurso noticioso acerca da Quinta do Mocho constrói sentidos sobre o bairro que frequentemente o identificam como fora da ordem, como um alvo necessário de procedimentos policiais e como um lugar onde vivem pessoas de baixo estatuto social, perigosas ou em vias de o ser. Uma representação que faz ressoar expressões pejorativas largamente utilizadas dentro e fora dos *media*, como “bairro problemático”, e que se revela estigmatizante em histórias contadas pelas crianças e jovens desta comunidade, sujeitos desta investigação (p.109).

Esta perspetiva dos *media* sobre o bairro foi durante muito tempo a única, contribuindo para perpetuar estigmas internos e externos sobre toda uma comunidade.

Mesmo as próprias casas, que poderiam ser o menor dos problemas, acabaram por acusar a falta de condições de vida do bairro. De acordo com os testemunhos recolhidos no trabalho de campo, ficou claro que a Câmara Municipal, concluído o realojamento em 2001, deixou de efetuar qualquer tipo de manutenção ao edificado e áreas circundantes que, negligenciados também pelos moradores, atingiram um elevado grau de degradação. Na entrevista que fizemos na Câmara Municipal de Loures, Rui Monteiro, Adjunto da Vereadora de Ação Social, explicou essa situação:

AG: E depois do realojamento, durante muitos anos o bairro ficou sem grande intervenção?

RM: Sim... De início as coisas eram novas, depois deixaram de ser novas mas continuaram a não ter intervenção e depois é a bola de neve, é, quanto mais degradado está e menos preocupação há, mais se vai estragando, quanto mais se vai estragando menos se faz... E foi isso que de facto conseguimos... ainda hoje...

AG: Notam que as pessoas agora respeitam mais o espaço público, o bairro e o próprio edificado?

RM: Ah completamente. A varrição, que não é assegurada pela câmara, é assegurada pela junta de freguesia, fazia-se uma vez por semana, aos sábados. E porquê? Porque a Junta de Freguesia juntava os varredores todos que tem na área da Junta de Freguesia e ao Sábado iam todos para lá, porque um ou dois sozinhos tinham medo. (Entrevista Rui Monteiro, C. M. Loures, Anexos, p. XXXIII)

Fica claro que o novo bairro foi alvo de negligência continuada por parte dos moradores e, sobretudo, das entidades responsáveis, o que tornou difícil a mudança na perceção sobre este território, que continuou a ser associado a falta de condições de vida, sujidade, criminalidade e delinquência.

No contacto estabelecido com os habitantes do bairro, ficamos a perceber que o processo de realojamento suscitou e suscita ainda críticas várias: o valor das rendas, a impossibilidade de se escolher onde se vive, a mistura de pessoas sozinhas em apartamentos

partilhados, entre outras⁵³. Críticas habituais nestes processos em Portugal, onde a atribuição de habitação a famílias mal alojadas tem sido tratada politicamente como se resolver as condições físicas de habitação fosse o suficiente para acabar com os problemas graves que afetam estas comunidades. Esta visão simplista também tende a alimentar preconceitos e estereotipação das populações de bairros de “lata” ou de “barracas” que ficam associados a sujidade, delinquência ou incómodo social. A antropóloga Rita Ávila Cachado, num artigo sobre o Programa Especial de Realojamento, resume algumas críticas acusando o modelo de desadequação e certo anacronismo:

No entanto, ao invés de levarem em conta os erros cometidos nos anos 1960 e 1970 e procurarem modelos próprios, as políticas portuguesas reproduzem, no PER, a habitação social europeia do pós-guerra, produzindo pequenos guetos nos subúrbios das áreas metropolitanas. Durante os anos 1990, os franceses produziam reflexões sobre a obsolescência dos grandes conjuntos residenciais de habitação social, com posturas cétricas relativamente à reestruturação dos bairros, e muitos fazendo a apologia da sua demolição (cf. e.g. Dupuy, 1997; Kerhuel, 1995; Jegouz, 1995; Goussot, 1995; Raynouard, 1996). (Cachado, 2013)

4.2. Teatro Ibisco e o festival ‘O Bairro i o Mundo’

A Associação Teatro Ibisco - Teatro Inter Bairros para a Inclusão Social e Cultura do Optimismo - tem um papel importante na vida deste bairro e de outros bairros do concelho de Loures. O Teatro Ibisco começou como um workshop financiado através do Programa Escolhas, do Alto Comissariado para as Migrações, num período específico de 2009, com o objetivo de utilizar o teatro como ferramenta para a união entre os jovens dos bairros mais carenciados do concelho de Loures. Desse projeto nasceu, em 2010, o grupo IBISCO, que tem contado com o apoio da Câmara Municipal de Loures desde o início e trabalha junto das várias comunidades do concelho.

Em 2013, um conjunto de promotores, coordenado pelo Teatro Ibisco e pela Câmara Municipal de Loures, concebeu um festival em torno da arte urbana no bairro da Quinta da Fonte. A coordenadora do serviço pedagógico, Catarina Aidos, explicou-nos que o projeto foi pensado para dois bairros – Quinta da Fonte e Quinta do Mocho – com história de rivalidades, tendo a realização da primeira edição ficado dependente do cumprimento da promessa de realizar a segunda edição, em 2014, a bem da harmonia entre os dois bairros.

⁵³ Em Anexos, página LIX, incluímos algumas anotações retiradas das entrevistas no bairro, uma vez que os entrevistados não autorizaram a gravação das conversas.

Embora o mote da arte urbana não tivesse tanto para explorar na Quinta do Mocho – um bairro onde predomina a produção artística na área musical –, a Câmara Municipal de Loures considerou a criação de alguns murais como uma oportunidade de intervir sobre os edifícios do bairro e de restabelecer diálogo com os habitantes. Quando esta ideia foi lançada as reações parecem ter divergido, mas acabou por chegar-se a um acordo para a realização de murais em cinco empenas da urbanização.

Aos convites efetuados pela Câmara Municipal, foram respondendo um e outro artista, depois outro e, passado pouco tempo, havia já cerca de vinte obras espalhadas pelos edifícios do bairro. O técnico da Câmara com quem falámos, Rui Monteiro, explicou que

a primeira abordagem no Mocho foi de uma grande dureza, porque havia uma desconfiança tremenda por parte dos moradores relativamente à Câmara. (...) fomos fazendo alguns trabalhos com esta ideia de, sempre que houver artistas a pintar, nós conseguimos ter técnicos da Câmara no bairro a falar com as pessoas, a contactar, a perceber os problemas, as dificuldades. Depois começou a atingir uma determinada dimensão. Depois quando demos por nós tínhamos vinte trabalhos feitos. (Anexos, p. XXI)

O projeto promovido pelo Teatro Ibisco teve sempre o objetivo de desmontar um sistema de crenças muito forte que estas comunidades desenvolveram umas sobre as outras. Na base de uma profunda rivalidade entre os habitantes dos dois bairros estará o homicídio de um jovem em 2008, já num contexto de violência continuada entre jovens dos bairros do concelho. Depois deste homicídio as comunidades tornaram-se completamente inconciliáveis e as notícias de incidentes relacionados com vingança aumentaram.

Um dos jovens com quem falámos afirmou que essa rivalidade estava presente na escola, junto de todos os jovens, mesmo aqueles que já nasceram depois do acontecimento, alguns sem sequer conhecerem a história. O trabalho que o Teatro pretende fazer é o de colocar todas as comunidades do município em diálogo. Em entrevista, a coordenadora do serviço educativo, Catarina Aidos, afirma:

Os nossos atores são pessoas da Quinta da Fonte, da Quinta do Mocho, do Prior Velho, do Zambujal, do Cacém, de Alvalade, de Loures, do Catujal... sei lá, de tanto sítio!

AG: Essa mistura também tem, obviamente, efeitos positivos.

CA: Claro! Que é olharmos para o outro sem medo. É simples, é muito simples o que acontece ali. É pôr pessoas que acham que não têm nada em comum a trabalhar em conjunto e a perceberem que, nas diferenças podemos e devemos comunicar e que temos muito para dizer aos outros. (Anexos, p. XLV)

O Ibisco é um projeto de teatro e comunidade, feito com as pessoas e pelas pessoas e tem sido o grande promotor de relações entre as comunidades do concelho, tendo criado a abertura essencial para todas as outras iniciativas, dotando os indivíduos da autoestima necessária para acreditarem na possibilidade de construir uma vida melhor. É possível perceber bem o que motiva o trabalho desta organização, através do seguinte comentário da coordenadora:

Aquilo que me acontece é ver as pessoas irem agradecer. Eu tenho que explicar que não me têm que agradecer a mim, não tem que agradecer ao Teatro Ibisco, não têm que agradecer à Câmara Municipal de Loures, têm que agradecer a eles, porque é isto que faz de facto a diferença, são as pessoas que transformam o seu bairro, não são as pinturas na parede. Por muito que eu goste do trabalho que lá está feito, mas se não houvesse a disponibilidade e a vontade das pessoas em acolher quem vem de fora, não adiantava de nada as pinturas. Nós passamos em Lisboa e há obras lindíssimas, mas não acontece nós transformarmos a nossa opinião sobre aquele lugar por causa daquela pintura. E ali acontece. (Anexos, p. XLII)

O Festival O Bairro e o Mundo foi promovido pelo Teatro Ibisco juntamente com a Câmara Municipal de Loures e contou com o apoio financeiro de um consórcio alargado: o Fundo Europeu para a Integração dos Nacionais de Países Terceiros (FEINPT)/ACM, o Programa Escolhas do ACM, o Barclays Bank, a Fundação Calouste Gulbenkian (através do programa Partis), o Conselho da Europa (projeto C4i - Communication for Integration). Catarina Aidos esclareceu que a parceria entre o Teatro e a Câmara foi natural, no sentido em que ambas as entidades perceberam que os seus recursos eram diferentes mas complementares: o teatro com os seus conhecimentos artísticos e da comunidade, a Câmara com todo um conjunto de recursos técnicos, logísticos e legais. Este encontro de interesses foi determinante no sucesso do projeto.

O Festival propriamente dito realizou-se na Quinta do Mocho, entre 3 e 5 de Outubro de 2014, e a programação incluiu concertos de muitos géneros musicais, teatro, marionetas, workshops, jogos tradicionais, entre outros⁵⁴. Paralelamente, foi promovida a qualificação artística dos edifícios, juntamente com a limpeza e reabilitação do espaço público e dos equipamentos coletivos, promovidos sobretudo pela Câmara Municipal, já que antes havia grandes dificuldades em estabelecer diálogo com os moradores para se proceder a este tipo de intervenção.

⁵⁴ Programa disponível em Anexos, III.

No âmbito do Festival foi criado um conjunto de murais nos prédios do bairro que a Câmara, inicialmente, não imaginava que fosse crescer tanto, sobretudo com a colaboração de tantos artistas de todo o mundo e de forma voluntária.

4.3. A GAP - Galeria de Arte Pública de Loures

As primeiras cinco obras de *street art* da Quinta do Mocho foram planeadas no âmbito do festival, no Verão de 2014, e os artistas foram convidados pela Câmara Municipal de Loures. De acordo com a entrevista realizada na Câmara, o técnico Rui Monteiro afirma que o número de murais planeado inicialmente foi rapidamente ultrapassado. Isto deveu-se a dois motivos essenciais: por um lado, os artistas gostaram da experiência e foram recomendando outros artistas, por outro lado, a Câmara verificou que, continuando o projeto, conseguia manter a sua presença no bairro e chegar a diálogo com os habitantes:

Durante o festival fomos percebendo que esta intervenção artística, pela proximidade que tem com os moradores, pelas características dos artistas, porque têm umas características muito próprias de ligação às pessoas, à comunidade, de procura daquilo que é o espírito da comunidade para o fazerem refletir nos trabalhos, era uma boa forma. E fomos desenvolvendo. Aliás, fomos fazendo alguns trabalhos com esta ideia de, sempre que houver artistas a pintar, nós conseguimos ter técnicos da Câmara no bairro a falar com as pessoas, a contactar, a perceber os problemas, as dificuldades. Depois começou a atingir uma determinada dimensão. Depois quando demos por nós tínhamos vinte trabalhos feitos. E vinte trabalhos feitos com aquela concentração já é qualquer coisa. E foi então que avançámos com a ideia da Galeria de Arte Pública, que hoje tem cinquenta, e que nos permitiu entrar no bairro. (Anexos, p. XXI)

Atualmente, o bairro conta já com mais de 60 obras, de artistas de várias nacionalidades, sendo que a Câmara deixou de fazer convites há muito tempo e tem sempre uma lista de espera de artistas que querem pintar na Quinta do Mocho. No início de cada visita guiada, a vereadora de Ação Social, Eugénia Coelho, recebe os visitantes e explica brevemente como nasceu a GAP e como funciona. Dentro da Casa da Cultura de Sacavém, geralmente o local de onde partem as visitas, existem instalações onde os artistas podem ficar durante algum tempo, numa espécie de residência artística, para que possam ter contacto com o bairro se assim desejarem. As visitas guiadas são feitas por um grupo de jovens, moradores da Quinta do Mocho, que explicam ao público o significado das obras, falam sobre os artistas, respondem às questões que o público coloca. As visitas guiadas são gratuitas, mas no final todas as pessoas acabam por dar algum dinheiro aos jovens guias, que assim também sentem o reconhecimento do público pelo seu trabalho. Também é recomendado aos visitantes que almocem nos

restaurantes do bairro, onde é possível comer cachupa, muamba ou outros pratos africanos, por valores muito acessíveis, promovendo os negócios locais e a experiência de interculturalidade e convívio com o bairro. Quase todos os visitantes acabam por seguir a sugestão e os poucos restaurantes do bairro ficam cheios.

Para além destas visitas guiadas mensais, muitas pessoas visitam o bairro por iniciativa própria ou em visitas temáticas organizadas por empresas privadas. A empresa Estrela D’Alva, por exemplo, promove um percurso turístico em torno da temática da *street art*, que tem início em Lisboa e termina com a GAP, em Loures. O promotor e guia deste tour, Vasco T. Rodrigues (também ele *street artist*), faz um percurso de três horas que contempla a GAP, geralmente feito por turistas estrangeiros. Para a população do bairro, ter turistas a visitar a Quinta do Mocho e ver as suas reações de espanto, de admiração, é motivo de orgulho. Assim como ter conhecimento dos artigos sobre a GAP, que vão sendo publicados na imprensa nacional e internacional, dando-a como uma das maiores galerias de arte urbana a céu aberto.

Também importa destacar a escala destes trabalhos. Mesmo que estejamos habituados a ver muros com grandes pinturas, aqui trata-se de prédios de 4 andares, cujas fachadas ou empenas têm cerca de 70 metros quadrados. Como a urbanização está construída num terreno relativamente alto, é possível ver algumas pinturas a grande distância. Quando vistas de perto, a escala das pinturas é, por si só, impressionante.



Fig. 10 – Vista geral da Galeria de Arte Pública I (2015), Loures.
Fonte: Facebook O Bairro i o Mundo



Fig. 11 – Vista geral da Galeria de Arte Pública II (2016), Loures.
Fonte: Facebook O Bairro i o Mundo



Fig. 12 - Vista geral da Galeria de Arte Pública III (2016), Loures
Fonte: Facebook O Bairro i o Mundo



Fig. 13 - Vista geral da Galeria de Arte Pública IV (2015), Loures.
Fonte: página de Facebook O Bairro i o Mundo

Durante a visita guiada, a cada esquina que o grupo dobra ouvem-se exclamações de espanto e todas as pessoas param para tirar fotografias. O grupo que acompanhámos era muito

heterogéneo, havia pessoas de todas as idades, género, estilo. Nas fotografias que a organização vai publicando é possível ver que essa heterogeneidade é regular, e que as visitas para grupos também têm um público muito vasto: escolas públicas ou privadas de vários níveis de ensino, idosos, associações, etc. Cada visita contribuirá certamente para quebrar o preconceito de um grupo de pessoas sobre o bairro e os seus moradores, sem contar com o potencial efeito multiplicador que a opinião dessas pessoas poderá provocar.

4.3.1. Análise das obras

No momento em que redigimos este trabalho a GAP conta com 68 obras de *street art*, de artistas diferentes, provenientes de diversos países: Portugal, Brasil, Colômbia, Perú, França, Espanha, Uruguai, Israel, Argentina, entre outros.

A localização destes murais já tem implícitas implicações sociais, culturais e políticas que têm de ser consideradas na análise das obras. Muitos dos trabalhos têm referências claras à realidade do bairro e procuram refletir sobre ela, independentemente do sentido que essa reflexão toma, seja de homenagear a população, positivar a imagem, criticar algum aspeto da vida social local, questionando a realidade deste tipo de território, refletindo sobre as dificuldades de comunidades migrantes ou africanas ou das minorias em geral. Em quase todos os murais há uma mensagem forte, que ganha força também pela sua dimensão. É notável o impacto que resulta em quem se aproxima do bairro, independentemente de uma posterior observação mais detalhada de cada trabalho, e vem-nos à memória a ideia de arte enquanto interrupção que Rancière enuncia ao refletir sobre a distribuição de poder simbólico no espaço urbano (Rancière, 2008).

De uma forma geral, os murais utilizam pintura em spray, cores vivas, formas estilizadas ou ‘cartoonescas’, fáceis de identificar pelo público. O significado das intervenções de *street art* emana da sua gramática visual que já faz parte de uma cultura de massas. Laura Werthmann (2014) afirma que “a maior parte dos *street artists* usa a estética da cultura popular, do consumo e outros temas sociopolíticos para dialogar entre si e com a sua audiência” e assim se envolve no debate sobre a cultura visual das cidades.

Selecionámos um conjunto de seis obras para exemplificar o tipo de trabalho que podemos encontrar na Galeria de Arte Pública da Quinta do Mocho:



Fig. 14 – Vhils. (2014). *DJ Nervoso*. Galeria de Arte Pública. Loures.
Fonte: Ana Gariso, 2016.

O famoso artista português Vhils foi um dos primeiros artistas a trabalhar na Quinta do Mocho e tem dois trabalhos na GAP: um deles é uma colagem, o outro um retrato de DJ Nervoso, artista local, grande promotor da produção musical do bairro, um dos mais reconhecidos criadores do coletivo DJ di Ghetto, da Editora Príncipe Discos. O retrato presta homenagem ao artista, cujo trabalho tem sido reconhecido nacional e internacionalmente, e também diz a quem visita o bairro que ali moram pessoas com capacidade para muitas coisas. A imagem escolhida por Vhils mostra DJ Nervoso de olhar no horizonte, firme e com um ligeiro sorriso, é uma imagem que transmite esperança e confiança.

O artista não utilizou o seu método habitual de picar a parede para criar formas com o contraste entre as várias camadas, mas utilizou a mesma textura com camadas de cor, todas muito neutras, aproveitando a cor original do edifício como fundo. Desta forma, o retrato surge completamente integrado na fachada, aumentando a ideia de familiaridade.



Fig. 15 – MTO. (2014). *Workers Ghetto Box I*. Galeria de Arte Pública. Loures.

Fonte: Ana Gariso, 2016.



Fig. 16 - MTO. (2014). *Workers Ghetto Box II*. Galeria de Arte Pública. Loures.

Fonte: Ana Gariso, 2016.

O artista francês MTO fez um trabalho que representa uma caixa de mercadoria invertida, vinda de África com destino a Portugal. O conteúdo da caixa, “impresso” de um dos lados, refere 100 unidades de avental e 100 unidades de jardineiras, ou fatos-macaco, aludindo

às profissões mais comuns para estas comunidades: as mulheres trabalham em limpezas, os homens na construção civil. MTO usa esta imagem para questionar o facto de os trabalhadores africanos serem ‘atirados’ para as periferias sem acesso a participar da cidade cujo desenvolvimento ajudam a promover⁵⁵. A mensagem aqui é de intervenção e pode ser adaptada a contextos idênticos, mas não nos parece tão fácil de apreender no local, dada a escala do trabalho. Sem dar toda a volta ao prédio não se percebe muito bem a ideia da caixa. Este é um dos casos em que a explicação dos guias tem um papel determinante na apreciação do público. Também nos pareceu ter ficado o próprio prédio muito escuro, com a escolha do desenho a levar o artista a usar tinta castanha e preta, maioritariamente. Na visita guiada, no entanto, fica a sensação de ser um dos preferidos pelos habitantes do bairro, talvez por sentirem que a mensagem é mais política, por se sentirem representados enquanto vítimas de exclusão social.



Fig. 17 - Nomen (2015) Take your mask off. Galeria de Arte Pública. Loures.

Fonte: Ana Gariso, 2016.

55 “The ‘Quinta do Mocho’ neighborhood has been considered for many years as a dangerous area,” says MTO, “the hood is very poor and composed of a huge majority of African immigrants.” That’s why you see the vast seal of Africa on the upside-down cardboard box, a reference to the contained community that is not invited to integrate with the greater city of Loures, but none-the-less works in its low-wage sector and contributes to the tax base and cultural richness.”, da entrevista do artista à revista Brooklyn Street Art (<http://www.brooklynstreetart.com>).

O mural ‘Take your mask off’⁵⁶, da autoria de Nomen, um dos pioneiros do graffiti em Portugal, procura dar visibilidade à máscara que os moradores da Quinta do Mocho têm de utilizar na sua vida fora do bairro para poderem ser aceites, e que tiram à noite, quando voltam a casa. A mensagem, ‘tira a tua máscara’, quer reforçar a autoestima dos habitantes do bairro, convidando-os a afirmarem a sua identidade. Trata-se de uma das obras mais elogiadas pelo público durante as visitas guiadas, que parece transmitir de forma pungente as diferenças entre o modo de vida das classes médias urbanas da capital e das classes baixas suburbanas de origem africana que são muitas vezes empurradas para guetos periféricos. Nomen concretiza a questão do racismo numa forte metáfora visual, através de uma figura feminina e jovem, que conquista a empatia da maioria do público. A mulher é retratada com traços fortes e no seu olhar podemos ler emoções intensas: tristeza, revolta, coragem. O desenho remete para a pintura modernista com o seu traçado quase cubista e um uso da cor bastante forte na criação de luz e volume. A textura suave, invulgar na pintura com spray, também conquista a admiração do público.



Fig. 18 – Hostau, Alexis Gordo (2016). Atena. Galeria de Arte Pública. Loures.

Fonte: Site de Alexis Gordo Hostau⁵⁷.

⁵⁶ Em português “Tira a tua máscara”.

⁵⁷ Disponível em: <http://www.alexgoho.com/en/portfolio/mural-festival-arte-publica-loures-portugal/>, consultado em setembro de 2017.

Atena, deusa grega da sabedoria, da arte e da guerra, surge transformada, aos olhos do artista catalão Alexis Gordo, numa mulher africana, em homenagem às mulheres da Quinta do Mocho, como explica o próprio artista, no seu *site* oficial. Os símbolos que normalmente aparecem nas imagens da deusa grega – a serpente, o mocho e a lança – assim como a pose de mulher forte e guerreira, ajudam a identificar a fonte de inspiração para este mural. O mocho é também um elo óbvio de ligação ao bairro. Alexis pintou o mural com tinta acrílica e spray, com cores muito vivas e os seus traços são muito próximos dos da ilustração e banda desenhada, com linhas que criam sombreados e movimento na imagem.



Fig. 19 – Machioli, Pablo M. (2017). Paz no Mundo. Galeria de Arte Pública. Loures.

Fonte: Página de Facebook Loures Arte Pública.

O artista uruguaio Pablo M. Machioli deixou uma mensagem de paz na Quinta do Mocho. Trata-se de um mural muito simples, em que Machioli pintou uma pomba, símbolo da paz, mas em vez de a representar branca, como é habitual, preencheu-a de cor, usando o branco para a iluminar a pintura, criando reflexos em algumas zonas. Esta pomba toda pintada de riscas coloridas evoca uma união de todas as cores, de todos os povos, bem como outros símbolos de inclusão, como a bandeira do movimento LGBT. No fundo, e tal como a legenda afirma, o que

se lê é uma mensagem de paz e amor entre todos os seres humanos, nas asas esvoaçantes de uma pomba que embeleza a empena do prédio.



Fig. 20 - Petroni, David. (2017) Figura totémica. Galeria de Arte Pública. Loures.

Fonte: Jornal de Loures⁵⁸

O artista argentino David Petroni, que é também *designer* gráfico, revela a sua formação de base numa criação abstrata e tridimensional muito interessante, criada em janeiro de 2017 na GAP. Sobre a obra, o próprio artista, no jornal de Loures, afirma:

O conceito da obra é sobre a construção duma identidade coletiva. A figura totémica representa a força e a interação dos indivíduos. Na minha obra as cores representam a identidade singular de cada ser, fazendo uma convergência entre tudo e uma composição harmónica em geral. As formas têm uma função similar, elas são subjetivas, podem ver-se de várias perspetivas, representando as diversas formas de poder interpretar a vida. Tento sempre pensar numa arte que seja anterior à cultura dos homens. Tento sempre procurar uma forma que represente todas as pessoas e todos os seres, inspirando-me nas coincidências da vida e da natureza da qual fazemos parte.⁵⁹

⁵⁸ Disponível em: <http://www.noticias-de-loures.pt/noticias/social/david-petroni=90>, acedido em setembro de 2017.

⁵⁹ Idem.

4.4. O que mudou na Quinta do Mocho

A Câmara Municipal de Loures chamou a este conjunto de murais ‘Galeria de Arte Pública’ e, desde Fevereiro de 2015, promove visitas guiadas, conduzidas por jovens moradores do bairro, que recebem atualmente mais de 500 pessoas por mês, incluindo estrangeiros⁶⁰. A explicação que os próprios jovens do bairro dão de cada mural é importante porque eles acompanham os artistas no processo de criação e execução dos murais e têm a sua perspetiva para partilhar com o público.

As visitas guiadas são gratuitas e acessíveis a qualquer pessoa e os promotores referem repetidamente que as pessoas podem e devem visitar a galeria e o bairro quando quiserem, que devem sentir-se seguros e à vontade para ir ver e fotografar. Os guias também se disponibilizam totalmente para acompanhar as pessoas com explicações, fora da visita mensal, mediante uma combinação prévia.

O facto de a galeria ter este nome – de Arte Pública – parece refletir este objetivo da Câmara em tornar o bairro acessível a todos, convocando a ideia de que as obras de arte são feitas com o público em mente, e não apenas o público local. Relembramos, como afirma José Guilherme Abreu, que o público desta arte pública contemporânea não é específico, é global. No contexto da *street art* e considerando a sua relação com as novas tecnologias, essa globalidade é acentuada.

Desde o começo das intervenções artísticas no bairro até à atualidade houve algumas transformações positivas, desde logo, a mobilização dos artistas do bairro para a participação no festival, e depois a limpeza e manutenção dos edifícios e áreas exteriores. A economia do bairro sofreu ligeiras melhorias, com a abertura de alguns negócios locais, como um cabeleireiro, dois restaurantes, uma mercearia e outros pequenos negócios privados, mas não podemos determinar quanto do impacto se deveu à Galeria. Os transportes públicos que voltaram a circular, nomeadamente uma linha de autocarros da Rodoviária de Lisboa e os táxis que já não se recusam a levar clientes à Quinta do Mocho, são uma das transformações positivas mais objetivas, que todos os entrevistados fazem questão de sublinhar.

O resultado destas intervenções artísticas no bairro é percecionado pela população do bairro de forma diferenciada. Algumas entrevistas exploratórias, realizadas em diferentes contextos, tornaram claro que os habitantes mais velhos mantêm bastantes queixas sobre o processo de realojamento e sobre a falta de acompanhamento que se verificou nos anos

⁶⁰ Fonte: Câmara Municipal de Loures, dados enviados em Março de 2016.

subsequentes e não reconhecem que a nova dinâmica cultural tenha trazido melhorias significativas à vida dos habitantes. Nas gerações mais novas, pelo contrário, há manifestações de orgulho em viver num bairro que é agora reconhecido culturalmente. Alguns jovens dizem que já não têm vergonha de dizer, na escola, de onde são. O seu discurso não replica a nostalgia dos adultos e é claramente otimista.

As gerações mais novas apresentam assim uma renovada autoestima que se deve à nova imagem positiva do seu bairro, consentânea com a comunicação que tem vindo a ser produzida sobre ele. Uma simples pesquisa na internet, que há alguns anos devolvia apenas notícias de teor negativo, agora sugere inúmeros links de reportagens de órgãos de comunicação importantes como o Público, o Expresso, a SIC ou a TVI, divulgando a transformação que resultou desta intervenção. Mas não podemos esquecer que esta nova perspetiva sobre a Quinta do Mocho é feita a partir de referências exteriores, apesar de negociadas, porque a cultura da *street art* veiculada é externa ao bairro e sobrepõe-se à diversidade de identidades e pertenças étnicas desta comunidade, nem sempre conciliáveis entre si, e contaminadas por uma imagem de marginalização.

Todo o potencial dialético e dialógico da *street art* torna-a muito atraente para os gestores públicos como ferramenta de intervenção em áreas problemáticas, ou fisicamente degradadas, com as quais o diálogo não é fácil, porque estas comunidades ainda se identificam com o que o graffiti representa na sua origem: uma arte transgressiva, política, que reivindica espaço no universo simbólico das cidades, social e economicamente estratificada. Mas este potencial transformador, no caso da *street art*, adotou muitos dos sistemas de linguagem do design e da publicidade, ele próprio, um artigo de consumo. Neste sentido, existe o risco de este tipo de intervenção acabar por ter apenas um sucesso efémero junto de um público específico, sem contribuir de outras formas para a promoção de transformações mais profundas no território que ocupa.

No caso concreto da Quinta do Mocho, o projeto que começou por ser um programa de oferta cultural, pensado a partir das especificidades do bairro e com vista a satisfazer necessidades da sua população, deu origem a uma galeria de arte que, apesar dos inegáveis efeitos positivos, não nos parece ter vindo suprir uma continuada falta de oferta cultural para uma população constrangida a viver num território periférico. Neste sentido, parece repetir-se uma tendência para o investimento público se direcionar mais para o edificado, o património e outras áreas da gestão material, e negligenciar outras vertentes do bem-estar imaterial dos cidadãos.

5. Galeria de Arte Urbana

A Galeria de Arte Urbana é uma estrutura que pertence ao departamento de Património Cultural da Câmara Municipal de Lisboa. Criada em 2008, a partir de um conjunto de sete painéis dispostos ao longo da Calçada da Glória e também no Largo da Oliveirinha, o seu principal objetivo era o de promover a criação de graffiti e *street art* em locais autorizados disponibilizados para o efeito, enquanto, simultaneamente, se promovia uma ação de limpeza das fachadas do Bairro Alto, cobertas de tags e outras intervenções consideradas vandálicas que motivaram uma crescente quantidade de reclamações dos proprietários e moradores. Com a disponibilização destes painéis numa localização contígua ao Bairro Alto, a Câmara de Lisboa comprometia-se em promover e valorizar o graffiti e a *street art*, traçando uma linha entre o que considera produção legítima e o que considera desrespeito pelo património da cidade.



Fig. 21 - Painel dos artistas SKRAN e Freddy Klitt. (2016). Calçada da Glória, Lisboa.
Fonte: fotografia de Bruno Cunha, Facebook da GAU.

Após a criação deste primeiro espaço, em 2008, a GAU foi crescendo no âmbito da sua ação, através de um conjunto de projetos em parceria com outras estruturas da Câmara Municipal de Lisboa e da plataforma Underdogs.

5.1. Underdogs

A Underdogs é uma plataforma cultural baseada em Lisboa, Portugal, que pretende criar espaço na cena da arte contemporânea para artistas ligados às novas linguagens da cultura gráfica e visual de inspiração urbana, promovendo o estabelecimento de parcerias e esforços colaborativos entre criadores, agentes culturais, galerias e a cidade, contribuindo para estabelecer uma relação de proximidade entre estes e o

público. Criado em 2010, e consolidada no modelo atual desde 2013, o projeto Underdogs assenta em três áreas complementares: uma galeria de arte; um programa de arte pública; e a produção de edições de artistas originais e acessíveis. (site Underdogs, tradução nossa)⁶¹

Assim se apresenta o projeto Underdogs no seu site oficial (apenas em inglês), onde é possível encontrar também a lista dos parceiros que inclui a Câmara Municipal de Lisboa e a Galeria de Arte Urbana. A GAU e a Underdogs funcionam numa parceria muito próxima desde 2013 e atualmente, é impossível falar da GAU sem considerar o trabalho da Underdogs.

Fisicamente, a plataforma desenvolve o seu trabalho a partir de dois locais: a galeria de arte onde organiza exposições, em Marvila, e o espaço Underdogs/Montana no Cais do Sodré que se divide em loja de arte e de tintas para *street art* (latas de spray, marcadores e outros acessórios), café e residência artística. Foi aqui que nos encontramos com Mariana Mesquita, responsável de comunicação, que nos explicou a origem da plataforma:

Sim, houve uma exposição em 2010 chamada Underdogs, na Vera Cortês - foi a primeira aparição desse nome - com um grupo de vários artistas portugueses, alguns que nós agora representamos, e depois em 2013 o Alexandre [Farto], que fazia parte da exposição da Vera, pegou nesse nome e tornou-o numa galeria, em colaboração com a Pauline Foessel decidiram ter um espaço físico para mostrar esses 'underdogs'⁶². (Anexos, p. XLVI)

A plataforma foi criada com três objetivos que ainda hoje a sustentam: arte pública, galeria e *research* e a parceria com a GAU diz respeito ao projeto de arte pública. Mariana Mesquita afirma que na Underdogs adotaram o termo arte pública por considerarem *street art* muito redutor:

Porque arte pública também é performance e escultura e *land art* e... é tudo. Não é só mural e graffiti, portanto *street art* está muito ligado ao graffiti e ao mural. Arte pública está ligado a tudo o que é no espaço público, portanto nós temos... queremos representar artistas que também não façam só mural, podem fazer instalação, por exemplo. (Anexos, p. XLVII)

⁶¹ No original: "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. Created in 2010 and consolidated in its present form since 2013, the Underdogs project rests on three complementary areas: an art gallery; a public art programme; and the production of original and affordable artist editions.", site oficial da plataforma Underdogs: <http://www.under-dogs.net/about/>, consultado em setembro de 2017.

⁶² No Dicionário Infopédia da Porto Editora, 'underdog' tem como hipóteses de tradução: desfavorecido; vítima de injustiça social. Literalmente poderíamos traduzi-la como "abaixo (under) de cão (dog)". Geralmente é usada para referir uma pessoa ou grupo que tem poucas probabilidades de sucesso, que está abaixo dos outros.

O facto de a Underdogs ser parceira da Câmara Municipal e da GAU acaba por transformá-la num braço muito importante do ponto de vista da pesquisa, curadoria e contacto com artistas nacionais e internacionais, assim como um importante veículo de divulgação das obras de *street art* em Lisboa, quer através do seu programa de visitas guiadas, quer através da promoção dos artistas nos canais em que trabalha. No entanto, Mariana Mesquita afirma que a própria GAU também trabalha diretamente com artistas, sendo que a principal diferença é que o trabalho da GAU é menos transversal, porque não é comercial, ou seja, não tem a vertente do mercado da arte:

MM: (...) Depois a GAU tem o seu projeto de paredes também, com outros artistas que são eles depois que escolhem. Mas a Underdogs é um plano à parte. Temos o apoio da Câmara, o que facilita muito a parte das autorizações, e a Câmara também acaba por divulgar trabalhos da Underdogs, portanto acho que funciona um pouco como uma família.

AG: Mas geralmente vocês trabalham mais com artistas internacionais do que eles ou não, ou é igual?

MM: Acho que sim, mas não posso garantir...

AG: Talvez porque também têm mais conhecimentos específicos?

MM: Porque também fazemos exposições com esses artistas. (...) tentamos dar visibilidade ao artista também fora da rua, portanto, trazer um artista de mural para a galeria e expor peças e vender peças e vender edições - esse é o trabalho da galeria, é dar a conhecer e vender.

Para além do trabalho com a cidade de Lisboa, a Underdogs, e em particular Alexandre Farto (Vhils), também prestam curadoria ao Festival Iminente, que teve já duas edições em Oeiras (2016 e 2017) e uma em Londres (2017). Trata-se de um festival de três dias num modelo de cartaz com exposição de arte e atuações musicais, num recinto específico, com sistema de bilheteira. Apesar de não ter a mesma vocação social que os casos em análise no nosso trabalho, é mais um exemplo de toda uma programação artística e cultural desenvolvida a partir da arte urbana na região da Grande Lisboa e mais um exemplo do importante trabalho que a Underdogs desenvolve, nomeadamente na promoção de artistas nacionais dentro e fora do país.

Para além das colaborações com a Underdogs, a GAU tem desenvolvido projetos diversos que incluem a publicação de uma revista semestral de distribuição gratuita⁶³, a decoração de vidrões e camiões de recolha de lixo, a execução de murais um pouco por toda a cidade e em circunstâncias muito diversas.

⁶³ Também disponível online em: https://issuu.com/camara_municipal_lisboa/docs.



Fig. 22 – GAU. Vidrões, projeto Reciclar o Olhar. Lisboa.
Fonte: Página GAU⁶⁴



Fig. 23 – GAU. Camião de recolha de lixo, projeto 40 Anos do 25 de Abril. Lisboa.
Fonte: Página GAU⁶⁵

⁶⁴ Disponível em: <http://gau.cm-lisboa.pt/galeria.html>, consultada em setembro de 2017.

⁶⁵ Idem.

No site oficial, a GAU apresenta seis áreas de atuação, em torno das quais desenvolve o seu trabalho: intervenção artística (curadoria); promoção e divulgação da arte urbana (onde destacam a colaboração com o Google Art Project); animação e pedagogia; inventariação; apoio à investigação, estudo, reflexão e edição de publicações; apoio à internacionalização.⁶⁶

Reunindo algumas destas linhas orientadoras e alguns anos de experiência e pesquisa, a GAU criou em 2016 o primeiro evento cultural de grande escala com uma programação desenhada a partir da arte urbana, o Festival MURO, que em 2017 teve já uma segunda edição. A GAU desenvolve o festival em territórios periféricos da cidade, num modelo muito próximo do que acabou por nascer na Quinta do Mocho, em Loures.

5.2. Festival MURO

5.2.1. Primeira edição: 2016

Em 2016 a GAU, em parceria com a EGEAC e a Junta de Freguesia de Carnide, promoveu a primeira edição do Festival de arte urbana MURO, uma programação totalmente desenvolvida em torno da *street art*, envolvendo atividades diversas como fotografia, cinema, teatro, música, conferências, atividades pedagógicas, entre outras⁶⁷.

Os programadores convidados foram Alexandre Farto aka Vhils e Pauline Foessel da Underdogs, o artista Pariz One, a promotora dos projetos Wool e Lata 65⁶⁸ Lara Seixo Rodrigues, Miguel Negretti aka DJ Glue da Montana, Ana Vilar Bravo, promotora do LumiARTE⁶⁹ e Pedro Soares Neves, promotor e coorganizador do Seminário internacional Lisbon Street Art & Urban Creatvity⁷⁰. Estamos perante uma programação desenvolvida por uma equipa diversificada e com experiência no domínio da *street art* e da programação nesta área.

⁶⁶ Site oficial GAU: <http://gau.cm-lisboa.pt/gau.html>.

⁶⁷ Programa completo disponível em Anexos, p. XVII.

⁶⁸ Woll é um festival de *street art* desenvolvido na cidade da Covilhã e Lata 65 um projeto de intervenção social que ensina graffiti a idosos. Mais informação sobre ambos os projetos disponível em <http://www.woolfest.org>.

⁶⁹ LumiARTE foi uma iniciativa de arte urbana participativa, desenvolvida em 2011 no Lumiar, em Lisboa. Mais informação em: <http://jf-lumiar.pt/tag/lumiarte>.

⁷⁰ Mais informações sobre os seminários em: <http://www.urbancreativity.org>.

Nesta primeira edição, a CML elegeu o Bairro Padre Cruz para a realização do festival, com a intenção de “abrir os territórios como este ao resto da cidade, para que o resto da cidade perceba que Lisboa não é apenas o centro histórico”, como afirmou a vereadora da Habitação e Desenvolvimento Local da CML, Paula Marques⁷¹.

O desenvolvimento deste festival teve como objetivo primeiro a intervenção em habitação municipal, tal como aconteceu em Loures, que a GAU conciliou com o desenvolvimento de uma programação diversificada, no sentido de levar pessoas a um bairro periférico, bem como disponibilizar oferta cultural a uma população geralmente esquecida no que toca aos investimentos na cultura a nível Municipal (e outros).

No caso do Bairro Padre Cruz, as associações Boutique de Cultura e Crescer a Cores, promoveram um projeto apoiado pelo programa BIP/ZIP da Câmara Municipal de Lisboa, no sentido de criar uma galeria de arte urbana com pinturas nas empenas dos prédios, à semelhança do que havia sido feito na Quinta do Mocho. As intervenções decorreram durante o ano de 2016 e coincidiram em parte com o festival MURO, sendo que os murais realizados no âmbito dos dois projetos têm curadoria das diferentes entidades: a GAU é responsável por um conjunto de murais no âmbito do festival MURO, os restantes dizem respeito à iniciativa “Criar mudança através da Arte Urbana”. Esta iniciativa tinha o objetivo de realizar cerca de 30 murais, mas não constitui nenhum programa articulado com outras áreas da cultura sob a forma de programa ou festival. É apenas um projeto de arte urbana, que promove algumas iniciativas em articulação com as diversas associações que trabalham com a comunidade do Bairro Padre Cruz. No entanto, o financiamento é de um programa municipal.

O Bairro Padre Cruz nasceu em 1959 num local anteriormente designado por Quinta da Penteeira, e foi criado pela Câmara Municipal de Lisboa para alojar migrantes rurais, particularmente funcionários da própria CML. Durante os primeiros anos, algumas famílias foram alojadas em habitações pré-fabricadas. Mais tarde, entre 1960 e 61, construiu-se um bairro de 917 fogos composto de casas de alvenaria. Só a partir de 1974 começaram a ser construídos os primeiros prédios, de 5 andares, na zona norte do bairro, para realojar as famílias das casas pré-fabricadas, bem como habitantes de outros bairros de lata

⁷¹ Em entrevista ao jornal O Corvo, a 31 de Março de 2016, disponível em: <http://ocorvo.pt/2016/03/31/bairro-padre-cruz-sera-o-palco-do-muro-2016-o-festival-de-arte-urbana-de-lisboa>.

Entre 1989 e 99 foram construídos 103 edifícios de 3, 5 e 6 pisos, correspondentes a 1.472 fogos. Os primeiros realojados vieram do antigo bairro de ‘lusalite’, como ficou conhecido o bairro de casas pré-fabricadas dos anos 60. A partir de 1991 começaram a ser realojadas pessoas provenientes de bairros de barracas de toda a periferia de Lisboa, de diferentes proveniências e etnias, todas em situações de vulnerabilidade e algumas envolvidas em atividades ilícitas, o que deteriorou as relações entre os moradores e tornou o bairro num território de tensões. “Bairro novo” e “bairro velho”⁷² passam a viver de costas voltadas (Freitas; 2013). Atualmente, o Bairro Padre Cruz é um dos maiores bairros de realojamento municipal da Península Ibérica, ocupa uma área de 37,2 hectares e tem mais de 6.000 habitantes.

As obras do Bairro Padre Cruz, foram realizadas, tanto nas empenas dos edifícios mais recentes, como em algumas das antigas casas de alvenaria, em ambos os projetos. Seleccionámos algumas obras para observar o tipo de trabalho que aqui foi realizado. Em primeiro lugar, apresentamos três trabalhos do projeto “Criar mudança através da Arte Urbana”:

⁷² A nova urbanização em altura, entretanto assume a identidade de “bairro novo”, por oposição ao “bairro antigo” de moradias, um pouco à semelhança do que aconteceu no caso da Quinta do Mocho.



Fig. 24 - Camilo, Francisco. (2016) Mural no Bairro Padre Cruz. Lisboa
Fonte: Facebook da Boutique de Cultura

Francisco Camilo pintou o retrato de uma rapariga, submerso em água. O retrato transmite tranquilidade, pela expressão serena da rapariga e evoca o silêncio que se sente debaixo de água. A água límpida transmite pureza e os reflexos que o pintor criou, criam luz e movimento no mural. Francisco Camilo parece ter encontrado um vocabulário cromático que se insere de forma muito harmoniosa na cor original do edifício pintado e dos restantes em torno. Num artigo do jornal Público, publicado em julho de 2016⁷³, Francisco afirma que “decidiu fazer algo relacionado com a envolvente. Uma rapariga do grupo de voluntários da Boutique da Cultura deu-lhe uma fotografia de uma amiga e o artista apenas fez algumas alterações. ‘A ideia era desenhar a cara como se estivesse a sair da água. Houve a intenção de me ligar com o bairro e com as pessoas’, confessa”.

⁷³ Serafim, Teresa. (2016). Bairro Padre Cruz quer ser a “maior galeria de arte pública da Europa. Público, 17 de julho de 2016, disponível em: <https://www.publico.pt/2016/07/17/local/noticia/bairro-padre-cruz-quer-ser-a-maior-galeria-de-arte-publica-da-europa-1738430>, consultado em setembro de 2017.



Fig. 25 - Bigod (2017). *Generations*. Bairro Padre Cruz, Lisboa.
Fonte: Facebook da Boutique de Cultura

O artista Bigod criou um mural em stencil, utilizando uma fotografia em preto em primeiro plano e uma barra de formas geométricas coloridas no fundo. A imagem é de um banco de jardim, onde uma mulher, idosa, segura um livro aberto que provavelmente lê a um menino sentado a seu lado. A senhora lê e o rapaz sorri, olhando o livro com atenção. O nome do mural, *Generations*, confirma a intenção do artista em celebrar o encontro de gerações, evocando a passagem de conhecimento e sabedoria dos mais velhos, através da imagem de 'contar uma história'. Este trabalho está localizado junto ao Centro Cultural de Carnide, o que também poderá ter influenciado o tema.



Fig. 26 - SKRAN (2016). Encontro entre gerações. Bairro Padre Cruz, Lisboa.
Fonte: Facebook da Boutique de Cultura

Talvez porque este é um dos bairros mais antigos da cidade e recebeu população durante tantas décadas, o encontro de gerações também motivou SKRAN a realizar este mural em que, explica “Pensei juntar as várias gerações. Comecei com a cara de um velho, que passa para um adolescente e depois termina com uma criança. A ligação é quase como se fosse um respeito pelos velhotes e pensarmos no futuro com os mais novos”.⁷⁴ Aqui temos uma pintura cem que a figura da base é a de um homem idoso e este retrato transforma-se em altura passando por um rosto jovem até, no topo desta imagem totémica, podermos entrever o rosto de uma criança. Os três momentos da pintura também têm características diferentes, como se o homem mais velho fosse o retrato mais detalhado e

⁷⁴ Serafim, Teresa. (2016). Bairro Padre Cruz quer ser a “maior galeria de arte pública da Europa. Público, 17 de julho de 2016, disponível em: <https://www.publico.pt/2016/07/17/local/noticia/bairro-padre-cruz-quer-ser-a-maior-galeria-de-arte-publica-da-europa-1738430>, consultado em setembro de 2017.

os outros tivessem ainda de evoluir, para atingir a maturidade do rosto em primeiro plano, e integram algumas das notas abstratas comuns no trabalho deste artista. O mural foi pintado com cores muito neutras – preto, branco, cinzento, com alguns rasgos de verde/azul.

Em segundo lugar, apresentamos três trabalhos produzidos pela GAU, no festival MURO:



Fig. 27 - Felipe Pantone (2016). Mural no Bairro Padre Cruz, Lisboa
Fonte: Facebook GAU

Felipe Pantone, artista argentino-espanhol, pintou a empena de uma das antigas casas de alvenaria do bairro, recorrendo ao vocabulário visual que usa habitualmente: cores vivas e formas geométricas formam um mundo hipnótico e vibrante, lembrando-nos de uma atmosfera dos anos 80 e a célebre mira técnica das antigas televisões de cinescópio, mas evocando também a era digital e a tecnologia moderna.

Pantone trabalha explorando cor e forma e o seu trabalho é sempre abstrato. A utilização de padrões regulares intercalada com formas mais dinâmicas de reflexos metálicos – muito ao estilo do *graffiti writing* – criam uma tridimensionalidade e um ritmo quase techno nas pinturas. Pantone é reconhecido internacionalmente e considerado um dos artistas mais sólidos e inovadores da *street art*, e a sua linguagem visual parece inspirada, ela própria, pela cidade contemporânea.



Fig. 28 - AKA Corleone. (2016). *Suddenly*. Bairro Padre Cruz, Lisboa.
Fonte: Facebook GAU

“Suddenly... LOVE! The end.”⁷⁵ O texto que se esconde por entre as figuras de Akacorleone é uma história de amor. Cores primárias e formas geométricas são a base já habitual do seu trabalho, e as composições, sempre complexas e povoadas de figuras, aqui representam uma figura feminina e outra masculina, no meio de elementos gráficos e tipográficos que deixam entrever o designer gráfico de formação. O trabalho é extremamente animado, pleno de cor e movimento, podemos facilmente imaginar mecanismos a abrir e a fechar e os personagens a interagir. Este trabalho anima o local de várias formas, no sentido etimológico da *anima*, ele cria vida num local onde a paisagem era monótona e acinzentada.

Akacorleone pinta com tintas e sprays e tem uma experiência bastante grande na execução destes murais de grande escala, muitos dos quais na região de Lisboa.

⁷⁵ “De repente... AMOR! Fim.”



Fig. 29 - Telmo & Miel II Feat. Pariz One. (2016). Mural no Bairro Padre Cruz, Lisboa.
Fonte: Facebook GAU

Telmo & Miel II é uma dupla de artistas holandeses que se juntou ao *writer* - e curador do festival - Pariz One para a realização de um mural que consiste em duas imagens da filha de Pariz. As imagens da menina foram pintadas de forma realista pela dupla holandesa e o restante trabalho gráfico é de Pariz One.

5.2.2. Segunda edição: 2017

A segunda edição do Festival MURO, em 2017, foi programada para os dias 25 a 28 de maio em Marvila, no território correspondente a três bairros, construídos entre 1979 e 2001 para realojar habitantes do bairro de barracas Quinta do Chinês. Nesse bairro viviam essencialmente migrantes de zonas rurais do país que se deslocaram em busca de trabalho e, portanto, estavam na sua maioria profissionalmente ativos.

Juntos, estes bairros ocupam uma área vasta na periferia de Lisboa, pertencente à freguesia de Marvila: o bairro Quinta do Chale, construído em 1979, tem 100 fogos divididos em 8 lotes e uma população estimada de 470 pessoas; o bairro Marquês de Abrantes foi construído entre 1997 e 2001, tem 498 fogos em 58 lotes e a sua população atual é de cerca de 1600 pessoas; o bairro Quinta das Salgadas tem 211 fogos, e a

população atual é de cerca de 591 pessoas, foi construído entre 1980 e 82 e realojou pessoas provenientes de Lisboa, Viseu e dos PALOP⁷⁶.

Trata-se, mais uma vez, de um território periférico, não apenas geograficamente, mas a nível social, económico e cultural. Neste caso tem havido um investimento por parte da Câmara de Lisboa em promover a região, com a instalação de algumas infraestruturas: uma Loja do Cidadão, o novo edifício da Junta de Freguesia, a nova biblioteca municipal de Marvila, o espaço de Cidadania Digital e ainda o Hub Criativo do Beato, onde se prevê que até 2018 haja lugar para cerca de 3.000 pessoas trabalharem. Um conjunto de galerias de arte - a Underdogs, a Baginski, a Francisco Fino, entre outras -, de locais de cultura e lazer como a Fábrica Braço de Prata, o EKA Palace, e a instalação da escola artística Ar.Co, também são reveladores do movimento de descentralização – e de gentrificação – que, mesmo não abrangendo diretamente os bairros de habitação municipal, parece estar a transformar esta região oriental da cidade, que após a Exposição Mundial de 1998 tinha ficado um pouco abandonada entre as duas centralidades Lisboa, cidade antiga/Parque das Nações, cidade nova.

O festival MURO foi organizado a partir do epicentro cultural constituído pela biblioteca municipal de Marvila, e a programação abrange visitas guiadas, workshops de arte urbana, concertos, debates, aulas de skate, encontros de hip-hop, exposições de arte urbana e de fotografia e outras atividades de animação de rua. Neste caso houve também uma articulação com a programação da Lisboa Capital Ibero-America de Cultura e foram convidados artistas de Espanha, México, Argentina, Colômbia, Brasil e Equador, o que resultou numa coleção de murais menos relacionada com as realidades do próprio bairro e, esteticamente, muito relacionada com as raízes culturais sul-americanas:

⁷⁶ Fonte: Site da Gebalis, empresa de gestão do arrendamento da habitação municipal: <http://www.gebalis.pt/moradores/OMEUBAIRRO/DADOSDEBAIRRO/PAGINAS/ORIENTAL.aspx>, consultado em julho de 2017.



Fig. 30 - Medianeras (2017). Mural em Marvila, Lisboa.
Fonte: Facebook GAU



Fig. 31 - Steep Aeon (2017). Mural em Marvila, Lisboa.
Fonte: Facebook GAU



Fig. 32 - Cix Mugre, (2017). Mural em Marvila, Lisboa.
Fonte: Facebook GAU



Fig. 33 - Gleo (2017). Mural em Marvila, Lisboa.
Fonte: Facebook GAU



Fig. 34 - Kobra (2017). Mural em Marvila, Lisboa.
Fonte: Facebook GAU

Apesar de, neste caso, os artistas não terem inserido a realidade do bairro nas suas obras, o facto de os bairros terem uma galeria de arte com obras de artistas internacionais de elevada qualidade e com um contexto visual coerente, resulta de um interessante trabalho de curadoria, que pode ser visto de forma positiva se encararmos os trabalhos do ponto de vista artístico. A população dos bairros tem assim acesso a uma galeria de trabalhos de artistas internacionais de qualidade inegável. O contacto entre artistas internacionais e as populações também terá efeitos positivos na promoção de relações interculturais e na abertura mútua entre as diferentes culturas.

5.2.3. O que mudou depois do MURO

No caso da GAU, não há ainda tempo suficiente decorrido que permita uma avaliação das transformações promovidas pelos festivais, para além de que o trabalho sobre os bairros intervencionados parece-nos um pouco mais transversal, implicando outras dinâmicas de intervenção, promovidas pelas diversas entidades com participação ativa nestes bairros.

Talvez no que respeita à *street art* em particular, a GAU tenha beneficiado um pouco do sucesso da iniciativa promovida dois anos antes pela Câmara Municipal de Loures, adotando a mesma estratégia de intervenção sobre os edifícios de um bairro camarário estigmatizado para criar uma galeria de *street art* de grandes dimensões. Trata-se de promover uma iniciativa que, tendo resultados positivos já verificados, se tornou

muito atrativa para os gestores urbanos, que assim também procuram legitimar ações de remoção de outro tipo de intervenções.

Ao afirmarem-se de forma tão clara como defensores e promotores da *street art*, os agentes públicos reclamam para si um papel legitimado e legitimador para a definição do que é ou não considerado arte e, assim, pode ser objeto de admiração e preservação ou de remoção e limpeza. Num documento disponibilizado pela própria GAU, os objetivos desta estrutura são expostos da seguinte forma:

A Galeria de Arte Urbana (GAU) tem como principal missão a promoção do graffiti e da *street art* em Lisboa, dentro de um quadro autorizado e segundo uma ótica de respeito pelos valores patrimoniais e paisagísticos, em oposição aos atos ilegais de vandalismo que agridem a Cidade. (Anexos, p. VI)

Miguel Rato, técnico da GAU que entrevistámos no âmbito deste trabalho, admite que a autarquia tem de desempenhar um papel mediador e procurar consensos no diálogo que é estabelecido na cidade, entre os diversos agentes que interferem no espaço público. (Anexos, p. LIV). No discurso oficial, a criação e a razão de ser da GAU surgem sempre associadas à preservação do património da cidade, nomeadamente o património azulejar. A valorização do trabalho dos artistas parece sempre uma mais-valia que emerge do processo de negociação, na gestão do território da cidade, o que pode induzir a uma interpretação mais simplista no sentido da instrumentalização da *street art*.

Esta perspetiva é comum e, provavelmente, resulta de uma visão da *street art* como arte menor ou sem legitimidade para ser promovida pelo próprio estado, pelo poder público e coexiste com a visão contrária, de que o poder público retira vantagens da *street art* por esta lhe permitir dialogar com determinados grupos sociais.

É preciso evitar esta visão - que parece tão fácil quanto redutora - do trabalho de quem gere o território e dos próprios artistas. Digamos que existe um diálogo, ou uma negociação, como afirmámos acima, e que dele resulta um acordo com benefícios mútuos: a Câmara Municipal trabalha no sentido de preservar o património da cidade, os artistas no sentido de promoverem o seu trabalho. De ambos os lados há perdas e ganhos, como em qualquer diálogo ou negociação.

Sem estas ações de promoção de grande escala, muitos dos artistas não teriam conseguido o reconhecimento que obtiveram, até a nível internacional. A GAU, particularmente, por ser um organismo da Câmara Municipal de Lisboa, dispõe de um conjunto de recursos financeiros e logísticos que possibilitam a criação de trabalhos de

grande escala em locais de visibilidade privilegiada, sem ter de recorrer ao apoio de mecenas privados.

Sobre o modelo de mecenato, Miguel Rato, afirma:

Nós tentamos não entrar por este caminho [do apoio privado], pela autonomia, pela liberdade que queremos ter em decidir de uma forma mais coerente sobre aquilo que é o território, que é nós gerirmos uma cidade. Neste sentido acho que merece toda a nossa independência relativamente àquilo que é a esfera privada. (Anexos, p. LVII)

Não é fácil aceitar o argumento da liberdade de criação como justificação principal, uma vez que sabemos que hoje já é prática corrente haver empresas privadas a apoiar grandes eventos culturais. Sabemos que pode haver várias razões para isso não acontecer nos eventos de arte urbana, desde logo a perceção ainda generalizada de que se trata de arte “menor”, a arte dos jovens, da periferia, das margens e dos marginais que as habitam, que pode explicar a falta de interesse dos mecenas e do próprio público neste tipo de arte ou a escolha de outros projetos para apoiar.

Neste sentido o trabalho da GAU parece-nos muito interessante, por duas vias: a da promoção deste tipo de arte e seus criadores, por um lado, a da legitimação que lhe confere o apoio da própria autarquia, por outro. A *street art* vive dentro destes paradoxos que a tornam um objeto único e também por isso tão interessante, capaz de estimular reflexões muito diversas.

Conclusão

Relativamente à gestão das políticas culturais, vimos como hoje é preciso lidar com os complexos desafios colocados pela globalização. O diálogo entre global e local, respeitando o espaço de cada uma das categorias, parece constituir o modelo mais indicado na criação de políticas para a cultura, permitindo reforçar diferenças sem entrar em disputa por um lugar hegemónico, material ou simbólico, no sistema das artes.

Os programas que aqui observámos como casos de estudo cumprem em certa medida esta vocação dialogante, levando arte a territórios onde ela não existia, misturando origens, formações e culturas, procurando ressignificar lugares através de um enriquecimento mútuo entre público e artistas. Este diálogo assenta no potencial transformador da *street art*, em torno do qual os programas foram criados. A utilização da *street art* beneficia este tipo de programa de vocação ressignificante, por constituir ela

própria uma instância de diálogo e performance e pelo seu carácter autorreflexivo que, em teoria, permite à intervenção pública não resultar num movimento impositivo, relativamente a uma população detentora de escassos recursos sociais, económicos e académicos. Os artistas criam murais num gesto de generosidade, como uma oferta à cidade, às pessoas que habitam o local e as pinturas podem depois ser apropriadas ou até modificadas. De resto, a *street art* é arte efémera e também por isso está disponível para sair transformada desta relação com o local.

Relativamente à ideia de ‘galeria’, em locais das cidades onde não há museus, galerias e onde as populações têm elevadas carências económicas e culturais, estas galerias de *street art* permitem um contacto com a arte que pode ter um efeito positivo, no sentido de despertar e estimular o interesse pela arte ou, simplesmente, de proporcionar às pessoas a emoção, a reflexão ou o questionamento que nasce do encontro com o objeto artístico.

Um programa cultural deve ser desenvolvido em torno de um conceito e tendo em conta um conjunto de elementos, como públicos, áreas de intervenção, conteúdos, questões práticas como orçamento, local, momento, entre outras. Na sua obra *Novos Notáveis* (2002), Cláudia Madeira define programador cultural como “intermediário que faz a articulação entre o campo da produção e da recepção cultural, cruzando para o efeito as diferentes esferas sociais (cultural, económica e política) e que tem como função selecionar sobre o conjunto da oferta os espetáculos a apresentar no contexto da organização de divulgação cultural em que se inscreve” (2002, p.1). As programações tendem também a concretizar as diretrizes gerais que formam a política de um estado para a cultura num dado momento, nomeadamente a nível orçamental. É pelo seu papel de mediador entre as várias instâncias da obra de arte – criador, crítica, organização, público e estado – que o programador se afirma como elemento fundamental nas dinâmicas de legitimação ou institucionalização da produção artística. Mas é importante que um programador cultural detenha “conhecimentos que lhe permitam fazer uma seleção ou tomar uma decisão sobre os projetos artísticos que lhe são apresentados” (Madeira, 2002, p.19).

Refletindo sobre esta escolha informada implícita no ato de programar, os casos observados neste trabalho revelam-se diferentes. O caso da GAP em Loures, revela alguma imaturidade ou, pelo menos, um investimento menor na pesquisa artística e curadoria. Sabemos que os recursos de que dispõe são muito inferiores aos de Lisboa,

mas o trabalho de pesquisa pode ser efetuado por um parceiro externo e não envolver um investimento necessariamente avultado.

Em Lisboa, a articulação que existe entre a Galeria de Arte Urbana e a plataforma Underdogs é interessante como exemplo de parceria entre autarquia e curadores, em que ambos ganham: a autarquia concede paredes, autorizações, estrutura burocrática, logística e até financeira, a galeria desenvolve um trabalho especializado de pesquisa e promove contactos com artistas e outros agentes do mercado. Este tipo de parceria supre uma lacuna que parece existir ao nível das outras autarquias, nomeadamente em Loures, e que diz respeito ao papel do programador que, alicerçado em conhecimentos e experiência específicos, permite a criação de programas mais sólidos, beneficiando assim a cidade, os habitantes, os visitantes ou turistas e os próprios artistas. Um modelo de conjugação de competências e recursos parece-nos recomendável para que a criação deste tipo de programa seja feita para o benefício de todos os agentes envolvidos.

Quanto aos efeitos produzidos em estratégias regeneradoras, as mudanças sentidas nas dinâmicas interiores aos bairros e entre os bairros e outros territórios são evidentes. As galerias promovem sem dúvida a circulação de pessoas que, antes da sua existência, não teriam motivos para se deslocar a estes lugares. Apesar de a circulação de pessoas se fazer do ponto de vista turístico, que, voltando a Marc Augé (2012, p.82), é outra forma de criação de ‘não-lugares’, ela promove uma interação entre pessoas que antes viviam de costas voltadas e permite às populações dos bairros acolher quem vem de fora, melhorando o sentimento de pertença e de lugar. As visitas guiadas permitem um contacto direto entre visitantes e visitados, que por vezes se estende a outros aspetos da vida cultural dos habitantes destes territórios, como a música ou a gastronomia.

Nas entrevistas efetuadas, percebemos a mudança que se operou relativamente à autoestima dos moradores dos bairros. A perceção interna e externa destes territórios foi claramente influenciada num sentido muito positivo por estas iniciativas. O papel dos *media*, sobretudo digitais, na criação de discursos positivantes sobre os bairros também deve ser valorizado, pois contribui em grande medida para a construção de uma imagem renovada sobre territórios e seus habitantes, derrubando preconceitos enraizados há várias décadas na opinião pública.

Porém, quando olhamos a *street art* enquanto ferramenta para a regeneração de territórios, assumindo o ponto de vista da cultura visual, o tipo de intervenção observado neste trabalho não deixa de envolver uma certa imposição de um modelo exterior, cuja adoção é decidida pelo poder público. A este respeito, Gillian Jein (2016) afirma que os

governos, através dos seus órgãos de gestão, normalizam a distribuição do poder, “restringindo a experiência da ordem do sensível (estética)”, decidindo o que é “visível ou invisível, dizível e indizível, central ou periférico” (p.89) e fazem-no através de modelos que aplicam à vida dos cidadãos. Ao desenvolverem políticas culturais ou programas de intervenção artística, embora possam recorrer a estratégias dialogantes, inclusivas e democratizadoras, as Câmaras Municipais não deixam de estar a aplicar estes mesmos modelos de regulação do visível. Nas entrevistas efetuadas, parece recorrente a ideia de que é preciso convencer as populações da validade das intervenções, que inicialmente são encaradas com desconfiança ou mesmo rejeitadas. De alguma forma, as Câmaras Municipais, ao decidirem que artistas convidam, que obras são executadas e onde, estão a gerir a visualidade do bairro e dos seus habitantes, controlando assim o que pode ou não ser visto. Sabemos que há assembleias populares para decidir onde são realizadas as intervenções, mas também que, sendo os edifícios propriedade do estado, dificilmente os inquilinos se opõem a essa tomada de decisão, assim como também, negligenciados durante décadas, recebem qualquer intervenção como um benefício irrecusável. Esta atitude torna-se particularmente evidente nos casos em que o intuito de promover a *street art* serve o objetivo de regular as intervenções espontâneas no espaço urbano.

Se por um lado nos parece evidente o benefício conseguido na transformação da perceção geral destes territórios, por outro, a sua utilização em ações de regeneração urbana encerra uma atitude de certa forma auto-promotora dos municípios que assim parecem tentar compensar alguma negligência com os bairros a um nível mais estrutural. Fora dos projetos de regeneração, as ações constituem uma forma de as Câmaras Municipais fazerem publicidade às suas cidades, mas também a si próprias. Deste ponto de vista parece-nos que a *street art* corre o risco de se transformar em mais um elemento do discurso publicitário que, na sua génese, procura criticar.

De qualquer forma, a *street art* parece seguir o caminho das vanguardas artísticas, partindo de uma atitude rebelde e subversiva para uma moda adotada pelos órgãos de poder político que reconhecem essa voz irreverente e a adotam em seu benefício (Caeiro, 2014, p.51). Em Portugal, o fenómeno é relativamente recente e o número de autarquias que promove a execução de murais de grande escala cresce a cada dia: Lisboa, Porto, Covilhã, Bragança, Leiria, Viseu, Oeiras, etc.

Vivendo do efeito surpresa, de não ser ainda comum a arte estar nas paredes dos prédios e não num museu ou galeria, a institucionalização desta prática e a massificação

acelerada de murais e galerias ao ar livre pode retirar-lhe alguma força e interesse. Sabemos que o caminho no sentido da coisificação operado pelo mercado já começou há muito tempo. Também o movimento da rua para as galerias e museus parece irreversível. Atualmente estes percursos fazem-se à velocidade da internet e, assim como rapidamente emergiu na cultura popular, a *street art* pode muito rapidamente tornar-se algo banal ou passar de moda.

Sobre as intervenções em territórios periféricos e desfavorecidos, importa também sublinhar que o trabalho das duas Câmaras Municipais é promovido a partir de estruturas administrativas distintas: em Lisboa, a GAU está integrada no Departamento de Património Cultural, e trabalha em articulação com outros departamentos da Câmara, como a ação social ou a higiene urbana. No caso de Loures, a própria câmara municipal não dispõe de pelouro dedicado exclusivamente á cultura, como na maioria das vezes acontece nas cidades mais pequenas em Portugal, e a cultura é gerida juntamente com desporto e juventude. No caso do projeto para a Quinta do Mocho, por se tratar de um bairro de habitação pública, a gestão coube ao pelouro da ação social.

Promover a *street art* é uma escolha compreensível e constitui uma boa forma de encetar diálogo com a comunidade, mas tem de haver mais trabalho depois disso, nomeadamente em programas que não se limitem a refletir o discurso das instituições, mas promovam as identidades plurais dos habitantes e os envolvam no próprio processo de mudança social. A gestão de uma programação que se pretendia cultural perde força neste âmbito por ser efémera e pouco direcionada para uma efetiva transformação social, denunciando a falta de uma estratégia de longo prazo.

Idealmente, este trabalho poderia contribuir para a renovação das estratégias de gestão dos municípios, no sentido de dotar os órgãos promotores de ferramentas para desenvolverem os seus próprios exercícios de reflexividade, contribuindo assim para um amadurecimento que permita ultrapassar movimentos de aproximação a uma moda ou tendência sem perder a capacidade de planear ações integradas de médio e longo prazo para a gestão destes territórios, promovendo uma efetiva descentralização da oferta e do consumo de cultura e transformações sociais mais profundas e duradouras.

BIBLIOGRAFIA

- Abreu, J. G. (2015). As Origens Históricas da Arte Pública. In *Convocarte: Revista de ciências da arte*. Lisboa, Nº 1 (Dez. 2015), p. 14-27.
- Alberti, L. B., (1966). *On Painting*, John R. Spencer, ed. lit. London: Yale University Press.
- Albuquerque, L. A. (2011). Política Cultural: conceitos e tipologias. In *Cadernos PAR* n.º 4, Mar. 2011, p. 91-97.
- Augé, M. (2012). *Não-Lugares - Introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. Lisboa: Letra Livre.
- Barbalho, A. (2005). Por um Conceito de Política Cultural. In Linda Rubim (Org.). *Organização e produção da cultura*. Salvador: EDUFBA. pp. 33-52.
- Belting, H. (1987). *The End of the History of Art?* Chicago: The University of Chicago Press.
- Benjamin, W. (2008). *Work Of Art In The Age Of Its Technological Reproducibility, And Other Writings On Media*. London: Harvard University Press.
- Brassaï. (1993). *Graffiti*. Paris: Flammarion.
- Cachado, R. A. (2013). O Programa Especial de Realojamento. Ambiente histórico, político e social. In *Análise Social*, 206, XLVIII (1.º), p. 134-152.
- Caeiro, M. (2014). *Arte na Cidade, história contemporânea*. Lisboa: Temas e Debates.
- Campos, Ricardo (2007). *Pintando a cidade - Uma abordagem antropológica ao graffiti urbano*. Dissertação apresentada à Universidade Aberta para obtenção do grau de Doutor, orientada por José Maria Gonçalves da Silva Ribeiro, Lisboa. Consultada em: <http://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/765>.
- Carrilho, M. M. (1999). *Hipóteses de Cultura*. Lisboa: Editorial Presença.
- Centeno, M. J. (2010). *As Organizações Culturais e o Espaço Público - A Experiência da Rede Nacional de Teatros e Cineteatros*. Dissertação apresentada à FCSH Universidade Nova de Lisboa para obtenção do grau de Doutor, orientada por João Pissarra Esteves, Lisboa. Consultada em: <https://run.unl.pt/bitstream/10362/5078/1/mariajoacenteno.pdf>.
- Cresswell, T. (1996). *In Place/out of Place: Geography, Ideology, and Transgression*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Danto, A. (1997). *After the end of art, contemporary art and the pale of history*. New Jersey: Princeton University Press.
- Esteves, J. P. (1998). Cultura e industrialização / Racionalidade e Instrumentalismo. In Antelo, R. et al. (org.), *Declínio da Arte, Ascensão da Cultura*. Florianópolis: Letras Contemporâneas. Consultado em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/esteves-pissarra-ind-cultural.pdf>.
- Farto, A., Januário, M. & Moore, M. (Ed.). (2010). *Underdogs*. Lisboa: Vera Cortês Agência de Arte.
- Freitas, F. (2013). *História e memórias do Bairro Padre Cruz: construir cidade à escala humana*. Lisboa: Junta de Freguesia de Carnide.
- Habermas, J. (2012). *A Transformação Estrutural da Esfera Pública: investigações sobre uma categoria da sociedade burguesa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Irvine, M. (2012). The Work on the Street: Street Art and Visual Culture. In Barry Sandywell and Ian Heywood, *The Handbook of Visual Culture*. London & New York: Berg. pp 235-278.
- Jein, G. (2016). Suburbia Interrupted: street art and the politics of place in the Paris banlieues. In Shirley Jordan, Christoph Lindner, *Cities Interrupted: Visual Culture and Urban Space*. London: Bloomsbury Publishing. Consultado em: https://www.academia.edu/27239471/Suburbia_Interrupted_Street_Art_and_the_Politics_of_Place_in_the_Paris_banlieues.
- Lefebvre, H. (2012). *O Direito à Cidade*. Lisboa: Letra Livre.
- Lewisohn, C. (2008). *Street Art: The Graffiti Revolution*. London: Tate Publishing.
- Madeira, C. & Gariso, A. (2016). *Um território (des)valorizado culturalmente? Dois tempos (e lugares) do Bairro da Quinta do Mocho*. Comunicação apresentada no IX Congresso Português de Sociologia: Portugal, Território de Territórios. Faro.
- Madeira, C. (2002). *Novos Notáveis: os programadores culturais*. Lisboa: Celta.
- Marôpo, L. (2014). Identidade e estigmatização: as notícias na perceção de crianças e jovens de um bairro de realojamento. In *Análise Social*, 210, XLIX (1º), p. 104-127.
- Marques, Fernando Pereira. (1994). *De que Falamos Quando Falamos de Cultura?* Lisboa: Editorial Presença.
- McCormick, C. (2010). *Trespass: A History of Uncommissioned Urban Art*. Köln: Taschen.

- McDonald, F. (2013). *The Popular History of Graffiti: From the Ancient World to the Present*. New York: Skyhorse Publishing.
- Melo, A. (2016). *Arte e Poder na era global*. Lisboa: Sistema Solar.
- Neves, P. S. (2015). Significado de Arte Urbana, Lisboa 2008–2014. In *Convocarte: Revista de ciências da arte*. Lisboa, Nº 1 (Dez. 2015), p. 96-106.
- Pais, J. M. & Santos, M. de L. L. (org.). (2010). *Novos trilhos culturais: práticas e políticas*. Lisboa: ICS - Imprensa de Ciências Sociais.
- Radosevic, L. (2013). Graffiti, Street Art, Urban Art: Terminological Problems and Generic Properties. In L. Koos (Ed.). *New Cultural Capitals: Urban Pop Cultures in Focus* Oxford: Inter-Disciplinary Press, pp. 3-14.
- Rancière, J. (2009). *A Partilha do Sensível*. São Paulo: Editora 34 / EXO experimental.org.
- Rancière, J. (2010). *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Ribeiro, A. P. (2000). *Ser Feliz é Imoral?* Lisboa: Edições Cotovia.
- Santos, M. L. L. (1994). Cultura, Aura e Mercado In Alexandre Melo (org.), *Arte e Dinheiro*, Lisboa: Assírio e Alvim, pp 99-134.
- Santos, M. L. L. (coord.). (1998). *As Políticas Culturais em Portugal: relatório nacional*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais.
- Silva, A. S. (1997). Cultura: das obrigações do Estado à participação civil. In *Sociologia - Problemas e Práticas*, Nº 23, 1997, pp. 37-48.
- Silva, A.S., Babo, E. P. & Guerra, P. (2015). Políticas Culturais Locais: contributos para um modelo de análise. In *Sociologia - Problemas e Práticas*, Nº 78, 2015, pp. 105-124.
- Throsby, D. (2003). *Economics and Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Urfalino, P. (1993). La philosophie de l'Etat esthétique, In *Politix*, Vol. 6, Nº24. Quatrième trimestre, pp. 20-35.
- Wacławek, A. (2011). *Graffiti and Street Art*. London: Thames & Hudson.
- Werthmann, L. (2015) Street Art Dialogue. In *gnovis Journal*, 2015. Volume XV, Issue 2. Consultado em: http://www.gnovisjournal.org/wp-content/uploads/2015/04/Street_Art_Dialogue.pdf.

FILMES

Cushing, H. (Prod.), Banksy (Real.). (2010). *Exit through the giftshop*. [87 min.]. U.K.: Revolver Entertainment.

Reichenbach, F. (Prod.), Welles, O. (Real.). (1973). *F for Fake*. [89 min.]. U.S.: Planfilm Specialty Films.

IMPrensa

Alemão, S. (2016, 31 de março). Bairro Padre Cruz será o palco do Muro 2016, o Festival de Arte Urbana de Lisboa. In *O Corvo*. [Versão eletrónica]. Consultado em junho de 2017, em: <http://ocorvo.pt/2016/03/31/bairro-padre-cruz-sera-o-palco-do-muro-2016-o-festival-de-arte-urbana-de-lisboa>.

Artistas da Quinta do Mocho: David Petroni (n.d.). In *Notícias de Loures*. 7 de janeiro de 2017. [Versão eletrónica]. Consultado em setembro de 2017 em: <http://www.noticias-de-loures.pt/noticias/social/david-petroni=90>.

Ellis-Petersen, H. (2017, 20 de setembro). Street art goes home: museum of graffiti opens in Berlin. In *The Guardian*. [versão eletrónica] Consultado a 20 de setembro, 2017, em: https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/sep/20/street-art-goes-home-museum-of-graffiti-opens-in-berlin-urban-nation?CMP=share_btn_fb.

Salema, I & Canelas, L. (2014, 2 de novembro). António F. Pimentel "Vir a Lisboa e não ver os Painéis de São Vicente é como ir a Pisa e não ver a torre" in *Público* [versão eletrónica]. Consultado em janeiro de 2016 em: www.publico.pt/2014/11/02/jornal/antonio-f-pimentel-vir-a-lisboa-e-nao-ver-os-paineis-de-sao-vicente-e-como-ir-a-pisa-e-nao-ver-a-torrenova-pintura-de-francisco-venegas-29056774.

Serafim, T. (2016, 17 de julho). Bairro Padre Cruz quer ser a “maior galeria de arte pública da Europa. In *Público*. [Versão eletrónica]. Consultado em setembro de 2017, em: <https://www.publico.pt/2016/07/17/local/noticia/bairro-padre-cruz-quer-ser-a-maior-galeria-de-arte-publica-da-europa-1738430>.

Vogt, A. (2016, 13 de março). Graffiti artist destroys own work after his art was removed from original locations. In *The Telegraph*. [versão eletrónica]. Consultado em março de 2016 em:

<http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/italy/12192754/Graffiti-artist-destroys-own-work-after-his-art-was-removed-from-original-locations.html>.

PÁGINAS DE INTERNET

Alexis Gordo Hostau, site oficial, disponível em: <http://www.alexgoho.com>.

Art Crimes, disponível em: <https://www.graffiti.org>.

Banksy, site oficial, disponível em: <http://banksy.co.uk>.

Brooklyn Street Art, disponível em: <http://www.brooklynstreetart.com/theblog>.

Câmara Municipal de Lisboa: <http://www.cm-lisboa.pt>.

Câmara Municipal de Loures: <https://www.cm-loures.pt>.

Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, disponível em:
<https://www.priberam.pt/dlpo>.

Eurostat, bases de dados: <http://ec.europa.eu/eurostat/data/database>.

Festival MURO, 2017, disponível em: <http://festivalmuro.com>.

Festival o Bairro i o Mundo, disponível em: <https://www.facebook.com/O-Bairro-i-o-Mundo-370204329765600>.

Galeria de Arte Urbana de Lisboa, disponível em: <http://gau.cm-lisboa.pt/gau.html>.

GAU, revista da Galeria de Arte Urbana, disponível em:
https://issuu.com/camara_municipal_lisboa/docs/revista_gau_vol_1_2012.

Gebalis - Gestão do Arrendamento da Habitação Municipal de Lisboa, disponível em:
<http://www.gebalis.pt>.

Obey Giant, site oficial, disponível em: <https://obeygiant.com>.

Street Art News, disponível em: <https://streetartnews.net>.

Teatro IBISCO: <https://www.facebook.com/Teatro-Ibisco-1454852464813595>.

Underdogs, disponível em: <http://www.under-dogs.net>.

Urban Dictionary, disponível em: <http://pt.urbandictionary.com>.