U.PORTO
FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

MESTRADO EM ARTE E DESIGN PARA O ESPAÇO PÚBLICO

Graffiti e arte urbana na cidade do Porto:

Reflexões no espaço público através de práticas artísticas

Tito Senna Ramalho da Silva

DISSERTAÇÃO E TRABALHO DE PROJETO DE MESTRADO APRESENTADOS
À FACULDADE DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE DO PORTO EM
ARTE E DESIGN PARA O ESPAÇO PÚBLICO - MADEP

ORIENTADORA:
Prof.ª Dra. Lígia Sofia Alves Passos Ferro

PORTO
2021

Nota à edição

A presente dissertação foi escrita de acordo
com a ortografia do português do Brasil, mantendo
o português de Portugal no caso de autores portugueses.

SUMÁRIO

Agradecimentos

Resumo ……1
Abstract ……2
Glossário ……3
Lista de Figuras ……5
Introdução ……7

1 - *Graffiti* e sua dinâmica no espaço público ……14
1.1 - Origem contestadora: de Pompéia a Paris 68 ……17
1.2 - *O graffiti hip-hop* nos Estados Unidos ……20
1.3 - O *graffiti* à moda portuguesa ……24
1.4 - Observando o espaço público através do *graffiti* ……27
2 - O *graffiti* no Bairro da Bouça ……32
2.1 - Quando o espaço público favorece o *graffiti* ……33
2.2 - Ações de *graffiti* e anti-*graffiti* ……36
2.3 - SENTINELA: o estado de vigilância no espaço público ……42
3 - Travessa da Figueirôa: o esforço sem fim ……45
3.1 - A *aura* da travessa e o mito da "higiene visual" ……46
3.2 - SÍSIFO: o eterno ciclo da arte urbana no espaço público ……48
4 - Miguel Bombarda: uma galeria "a céu aberto" ……52
4.1 - A rua da arte e a *street art* ……54
4.2 - *SORTBUY'S*: a especulação da arte no espaço público ……57
4.3 - *SOLDART*: o mercado da arte e seu consumo no espaço público ……62
5 - Conclusões finais…… 64

Referências Bibliográficas ……74
Referências Eletrônicas …… 78
Apêndice …… 84
Anexo…… 108

Agradecimentos

Ao Criador

A minha esposa Luana e ao fruto do nosso amor
Aos meus pais, Amaury e Silvia
Ao meu irmão Téo
A Darla, Árquipo e Maquêda

À professora Lígia Ferro
Ao corpo docente e amigos do MADEP/FABUP
À cidade do Porto

Resumo

O trabalho de projeto **"*Graffiti* e arte urbana na cidade do Porto: Reflexões no espaço público através de práticas artísticas"** é a confluência da imersão prática/teórica sobre a arte urbana. A dissertação introduz as origens do *graffiti*, o seu caráter contestador e transformador da *polis,* desde Pompéia a Paris 68. Expressão que eclodiu como um movimento de contracultura urbana nos EUA e se espalhou pelo globo, incluindo na Península Ibérica.

O trabalho teve como ponto de referência, gerar uma reflexão crítica do *graffiti* - e da *street art* - na cidade do Porto, evidenciando as particularidades dinâmicas em cada espaço através do fazer artístico. Três pontos da região da Cedofeita - com características distintas entre si - foram objetos de análise:

i) a parede traseira do bairro social da Bouça, conhecido como o "bairro do Siza", local de constante disputa entre os *writers* e as ações anti-*graffiti*, onde foi analisada a distinta cadência de ativação e reativação do lugar. Algumas reflexões teóricas a partir da Escola de Frankfurt e Henri Lefebvre resultaram no *happening, SENTINELA*.

ii) a empena cega da Travessa da Figueirôa, espaço que evidencia a relação entre o sujeito da ação e a especificidade do lugar. A reflexão sobre o ciclo *ad aeternum* entre pintura e o apagamento, originou a performance SÍSIFO.

iii) o terceiro local investigado foi a Rua Miguel Bombarda - e ruas adjacentes - conhecida como o "Quarteirão das Artes". A simbiose urbana entre o pós-*graffiti*, o mercado da arte e a especulação imobiliária resultou em dois trabalhos: SORTBUY'S e SOLDART.

Todos os projetos exploram as variadas camadas da *urbis,* através da reflexão teórica, do fazer artístico, revelando a dinâmica sociocultural do *graffiti* na cidade. Como consequência, os projetos são uma ampliação da discussão crítica do espaço - e no espaço - envolvendo o público e seus atores sociais nas práticas artísticas.

Palavras-chave: *graffiti*, arte urbana, *street art*, espaço público, cidade do porto

Abstract

The project work **“Graffiti and urban art in the city of Porto: Reflections in the public space through artistic practices”** is the confluence of practical/theoretical immersion in urban art. The dissertation introduces the origins of graffiti, its challenging and transforming character of the polis, from Pompéia to Paris 68. An expression that emerged as an urban counterculture movement in the US and spread across the Iberian Peninsula.

The work had as a point of reference, to generate a critical reflection on graffiti - and street art - in the city of Porto, highlighting the dynamic particularities in each space through artistic making. Three points in the Cedofeita region - with different characteristics - were analyzed:

i) the back wall of the social neighborhood of Bouça, known as the “neighborhood of Siza”, a place of constant dispute between writers and anti-graffiti actions. Where it was analyzed the distinct cadence of activation and reactivation of the place. Theoretical reflections from the Frankfurt School and Henri Lefebvre - resulted in the happening, SENTINELA.

ii) the blind gable of Travessa da Figueirôa, a space that highlights the relationship between the subject of the action and the specificity of the place. The reflection on the *ad aeternum* cycle between painting and erasure, giving rise to the SÍSIFO intervention.

iii) the third place investigated was Rua Miguel Bombarda - and adjacent streets - known as the “quarterão das artes”. The urban symbiosis between post-graffiti, the art market and real estate speculation resulted in two works: SORTBUY’S and SOLDART.

All projects explore the various layers of urbis, through theoretical reflection, art making, revealing the sociocultural dynamics of graffiti in the city. As a result, the projects are an expansion of the critical discussion of space - and in space - involving the public and its social actors in artistic practices.

Keywords: graffiti, urban arts, street art, public space, oporto city

Glossário

Neste pequeno glossário, encontram-se expressões relacionadas ao campo do *graffiti* e da *street art*, utilizadas ao longo da dissertação:

3D - Estilo de *graffiti* que se apresenta numa perspectiva tridimensional.
Atropelar - Ato de cobrir um *graffiti* - total ou parcialmente - com outro *graffiti.*
Battle - Competição de *graffiti*.
Bite (to) - Copiar um *graffiti* de outrem total ou parcialmente.
Birro - Forma «aportuguesada» de se chamar o *cap*.
Book, Black Book ou Piece Book - Livro ou caderno - com páginas em branco - utilizado para desenhar letras, projetos ou também colecionar *pieces* do outros grafiteiros.
Bombing *ou* ***Bomb -*** *Graffiti* pouco elaborado, executado ilegalmente e de forma rápida. Letras simples, com poucas cores. Pode ser em trens e metrôs (*train bombing*) ou na rua (*street bombing*).
Bomber**:** Grafiteiro conhecido por se dedicar exclusivamente ao bombing.
Cap - Peça de plástico localizada na parte superior da lata *spray*, válvula que pulveriza a tinta. Existem diversos *caps* que proporcionam espessuras e efeitos diversos.
Crew - Grupo ou coletivo de *writers.* É comum um *writer* fazer parte de mais de uma *crew*.
Cross ou **Crossar** - Cobrir um *graffiti* - total ou parcialmente - com outro *graffiti.* Atropelar, em português do Brasil.
Graffiti - Ato de fazer inscrições ou desenhos no mobiliário urbano, principalmente muros e paredes. Utiliza-se principalmente tinta *spray*, mas podem ser utilizados outros materiais como a tinta plástica (latex).
Grafiteiro - Expressão «aportuguesada» equivalente a *writer*, termo muito utilizado no Brasil. É conhecido por muitos *writers* em Portugal - até utilizado em Lisboa - mas pouco recorrente na cidade do Porto.
Hollow - *Graffiti* ou *bomb* que não tem preenchimento algum, geralmente é ilegal. A diferença do *hollow* para o *throw-up* é pode ser um desenho ou uma composição.
Jam - Encontro de *writers* para uma pintura.
King - Alguém num patamar elevado dentro do graffiti. Um *writer* também poderá ser catalogado como *king* em alguma área, *king* do *hall-of-fame*, *king* dos *trains*, ou *king* de uma determinada zona.
Lambe ou **Lambe-lambe -** Cartazes impressos - ou pintados - em papel e colado com cola branca ou goma.
Masterpiece - *Graffiti* de alta qualidade técnica.
Missão - Plano de *graffiti*, por exemplo: “vamos fazer aquela missão?”

Personagem - Também chamado de persona ou boneco. são trabalhos de graffiti ligado a parte figurativa. Pode ser imagens de pessoas de forma realista até desenhos caricatos.
Piece ou **Peça -** *graffiti* elaborado com no mínimo 3 cores.
Pichação - Inscrição ou rabisco, geralmente de teor político, em fachadas de edifícios, muros ou outras superfícies.
Pós-graffiti - Termo relativo à fase posterior a popularização do *graffiti*. Momento em que os trabalhos de *street art* - como *stickers*, *stencils*, painéis muralistas e outras ações tendo a rua como suporte - passa a ter destaque como arte urbana.
Props - Dedicatórias ou tributos presentes nos *graffiti*.
Preza - Expressão brasileira para *props. Também pode ser chamado de "salve".*
Ratar - Ato de rasurar - total ou parcialmente - um *graffiti* ou *tag*.
Roof-top *ou* ***Rooftop*** - *Graffiti* aplicados em telhados, outdoors ou outras superfícies elevadas. Estilo associado ao risco e ao difícil acesso, mas que é uma das vertentes mais respeitáveis entre os *writers*.
Skills - Nível de habilidade de um *writer*.
Spray - Tinta utilizada para a produção de *graffiti*, tinta em *spray*.
Spot - Local onde o *writer* pinta, em qualquer uma das vertentes. Foi «aportuguesado» no Brasil pelo termo *pico*.
Stencil - Molde vazado - de papel ou acetato - que é utilizado sobre a superfície para ser aplicada a tinta *spray,* fixando na superfície sua contra-forma.
Stickers - Autocolantes com grafismos, *tags* ou outros elementos autorais associados ao pós-graffiti. Podem ser impressos ou produzidos manualmente.
Sugas - O mesmo que seguranças, vigilantes.
Tag - Assinatura que identifica o escritor. Pode ser escrito com um marcador ou tinta *spray*.
Taggar - Expressão «aportuguesada» de *tag*. Ato de espalhar a *tag*, normalmente de modo a marcar um *spot*.
Tagger - *Writer* dedicado a fazer *tags*.
Throw-up - *Graffiti* de pouca qualidade técnica, utilizada apenas para demarcar espaço. Feita com letras arredondadas, sem acabamentos e apenas uma ou duas cores. Conhecido também como vômito.
Toy - *Writers* que estão começando na atividade e não tem experiência no *graffiti.* Muitas das vezes associado - pejorativamente - a quem não tem muita qualidade técnica.
Underground - É um ambiente com uma cultura diferente, que não segue modismos e geralmente não está na mídia.
Vômito - Expressão brasileira equivalente ao *throw up*.
Wildstyle - Estilo de *graffiti* que consiste numa série de letras angulares entrelaçadas que apresentam aspectos peculiares como, pontas, setas e etc.

Lista de Figuras

Fig 1.1 - Tito Senna, Diagrama de Conteúdos.
Fig 1.2 - Tito Senna, Esquema metodológico.
Fig 1.3 - Bomb “TOTAS!” no Bairro da Bouça. Foto do autor.
Fig 1.4 - G*raffiti* em forma de caricatura de Rufo, político romano, na Vila dos Mistérios, em Pompeia. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:9226(Rufus_est).jpg
Fig. 1.5 - G*raffiti* redesenhado com contraste. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:9226(Rufus_est).jpg
Fig 1.6 - *Graffiti* em Paris com os dizeres “Sejam realistas, exijam o impossível”, tradução do autor. Disponível em: https://www.hypeness.com.br/1/2018/05/EDIT_May68_12.jpg
Fig 1.7 - Artigo do NY Times "’TAKI 183’ Spawns Pen Pals", (1971). Disponível em: https://www.nytimes.com/1971/07/21/archives/taki-183-spawns-pen-pals.html
Fig 1.8 - *Piece* de Super-Kool 223 nos anos 70. Disponível em: http://besidecolors.com/kings-of-graffiti-superkool-223/
Fig. 1.9 - Dois agentes de polícia e uma passageira em um vagão de metrô em Nova Iorque. Martha Cooper, (1981). Disponível em: https://elpais.com/icon/2021-03-14/martha-cooper-la-mujer-que-descubrio-que-el-grafiti-era-arte.html
Fig 1.10 - Mural de Rui Rio vandalizado com os dizeres “anti grafitos” (2013). Disponível em: https://www.publico.pt/2013/09/13/p3/noticia/camara-do-porto-quer-cobrar-pelo-menos-40-euros-para-licenciar-graffitis-181812
Fig 1.11 - Tito Senna, Mapa dos locais investigados.
Fig 1.12 - Graffiti SOZ no bairro da Bouça, 2019. Foto do autor.
Fig 1.13 - Graffiti SOZ coberto, 2020. Foto do autor.
Fig 2.1 - Estudo organizacional dos graffitis do bairro da Bouça (2019). Foto do autor.
Fig 2.2 - Sequência de imagens onde o sr.Carlos cobre a sigla ACAB (2019). Foto do autor.
Fig 2.3 - Dioguinho, Militares limpam grafite datado de 2007 na Bouça.(2013). Disponível em: https://dioguinho.pt/militares-limpam-grafitis-em-bairro-porto/
Fig 2.4 - Tito Senna, Gráfico do ciclo de ações de graffiti e anti-graffiti na parede traseira do bairro da Bouça.
Fig 2.5 - Registro feito pelo autor. Frames do vídeo onde Carlos realiza uma cobertura parcial da parede.
Fig 2.6 - Registro feito pelo autor. Sobreposições de graffitis gerado pelas ações anti-graffiti.

Fig 2.7 - Redesenhos dos graffitis realizados na parte traseira do CHB (2019). Foto do autor.
Fig 2.8 - Registro feito pelo autor. Projeto da ação SENTINELA.
Fig 2.9 - Registro feito pelo autor. Frames do vídeo da ação realizada no CHB, (2020).
Fig 3.1 - Acompanhamento fotográfico da empena da travessa entre 2019 a 2021. Foto do autor.
Fig 3.2 - Sr.Carlos cobre a sigla ACAB (2019). Foto do autor.
Fig 3.3 - Sísifo pintado por Ticiano, 1549. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%ADsifo#/media/Ficheiro:Punishment_sisyph.jpg
Fig 3.4 - Rota e realização da performance dia 22/11/2020. Foto do autor.
Fig 3.5 - Objeto Instalado na travessa da Figuerôa (2021). Foto do autor.
Fig 4.1 - Logo da Sotheby's e logo da empresa fictícia. Foto do autor.
Fig 4.2 - Produção e aplicação dos adesivos. Foto do autor.
Fig 4.3 - Adesivo aplicado sobre o trabalho do artista Mesk. Foto do autor.
Fig 4.4 - Adesivo aplicado sobre o trabalho do artista Filhobastardo. Foto, Instagram @filhobastardo_.
Fig 4.5 - Aplicação das bolas vermelhas em algumas intervenções na Rua Miguel Bombarda. Foto do autor.
Fig 5.1 - Último registro da empena da Travessa da Figueirôa em 19/09/2021. Foto do autor.
Fig 5.2 - Último registro da empena da Travessa da Figueirôa em 19/09/2021. Foto do autor.
Fig 5.3 - Adesivo da SORTBUY'S ativado na Rua Miguel Bombarda. Foto do autor.
Fig 5.4 - Stickers recolhidos em pesquisa de campo na Rua Miguel Bombarda. Foto do autor.
Fig 5.5 - Pichação na Rua Miguel Bombarda 05/08/2021. Foto do autor.

Introdução

Esta dissertação teve como foco analisar a dinâmica do *graffiti*[1] e da *street art* em determinadas zonas da cidade do Porto. A tese visou refletir - tanto na escrita quanto na prática artística - o *graffiti*[2] no espaço público da cidade portuense, especificamente as intervenções urbanas encontradas na região da Cedofeita. As diferenças de estilos e técnicas dos *graffitis* realizados em alguns espaços da cidade motivou-me ao aprofundamento da investigação.

Foi realizada uma análise sobre o modo como essas intervenções interferem no espaço e a maneira como esses lugares influenciam características dos trabalhos realizados. Observou-se até que ponto a arquitetura, o planejamento urbano e o comportamento social no espaço cooperam no resultado estético desses trabalhos no coletivo. Buscou-se identificar os principais fatores que contribuem na singularidade desses lugares.

A investigação foi norteada pela seguinte questão: **como gerar uma reflexão crítica do *graffiti* - e da arte urbana - na cidade do Porto, através da prática artística no espaço público?** O trabalho desdobrou-se alimentado por essa questão fulcral. Ao nível de projeto, a pergunta de investigação foi determinante para definir os espaços a serem observados. Através de um pequeno recorte de três zonas na cidade do Porto foi possível avançar com a pesquisa de campo.

Além da pergunta motriz, foram concebidas indagações secundárias que auxiliam no aprofundamento da investigação, refletindo-se na pesquisa teórica e na pesquisa de campo. Outro ponto suplementar que facilitou a pesquisa - na identificação das especificidades - e no desenvolvimento de práticas artísticas específicas foi: **como evidenciar as particularidades do espaço investigado através de intervenções urbanas?**

Com base na pergunta de investigação, foi criado um diagrama de conteúdos - numa disposição de três núcleos de atuação (fig 1.1). As similaridades ou diferenças dessas áreas observadas, sugerem autores e temáticas para a reflexão teórica. O resultado desse cruzamento culminou em propostas de práticas artísticas nos espaços analisados. Expor os espaços sondados ao conteúdo bibliográfico, resultou na análise crítica do lugar e na construção de propostas de projeto para esses locais.

---

[1] No final apresento um glossário com todos os termos provenientes dessa cultura que foram utilizados na dissertação.

[2] Ato de fazer inscrições ou desenhos no mobiliário urbano, principalmente muros e paredes. Utiliza-se principalmente tinta *spray*, mas podem ser utilizados outros materiais como a tinta plástica (latex).

Acreditando que a arte pública tem como função social, ser fruto da reflexão crítica onde foi inserido, dentro desta perspectiva, foram realizados esforços para o aprofundamento teórico/prático, visando objetivamente elaborar uma proposta de projeto que tivesse o próprio lugar como fator determinante no processo criativo. O lugar é fonte de inspiração e objetivo final da prática artística.

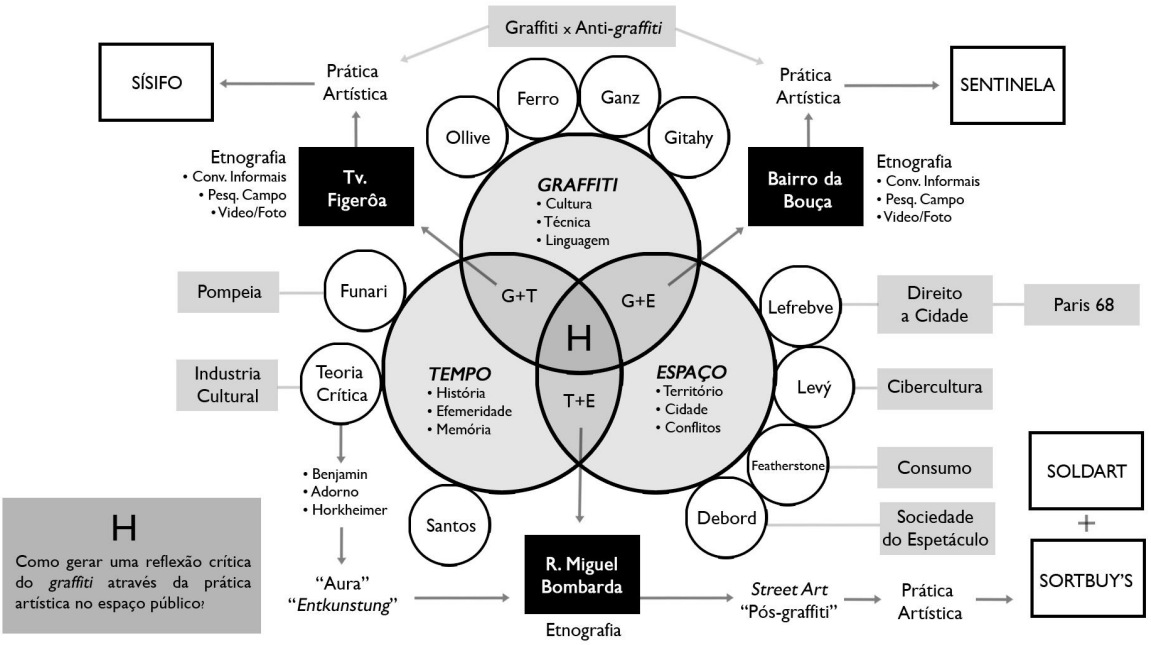


Fig 1.1 - Tito Senna, Diagrama de Conteúdos.[3]

A organização dos conteúdos e o contributo que este material influiu na prática artística, foi orquestrado através de um esquema metodológico (fig. 1.2). Criou-se um fluxograma, de modo a organizar estratégias de pesquisa e produtividade. Onde a recensão, alimentava a prática artística e a reflexão crítica alimentava a escrita da tese.

De forma geral, a recensão foi elemento fundamental para munir a prática artística, a prática teórica e a escrita da dissertação. Através da pesquisa *in loco f*oram realizadas as primeiras anotações em diário de campo. Fez parte dessa pesquisa: o recolhimento de dados através de conversas informais, além do acompanhamento periódico dos espaços por desenhos, vídeo e fotografia. "A metodologia fotográfica aplicada à pesquisa sociológica pode ajudarmos a conhecer e a mostrar aquilo que, muitas vezes, não se quer ver" (Ferro, 2017: 391). Estar nos locais - diversas vezes - até a saturação cotidiana, permitiu-me identificar padrões e especificidades que apontaram para uma prática intrínseca, seja no âmbito experimental ou na apresentação ao público.

[3] Diagrama de conteúdo em maior resolução no apêndice.

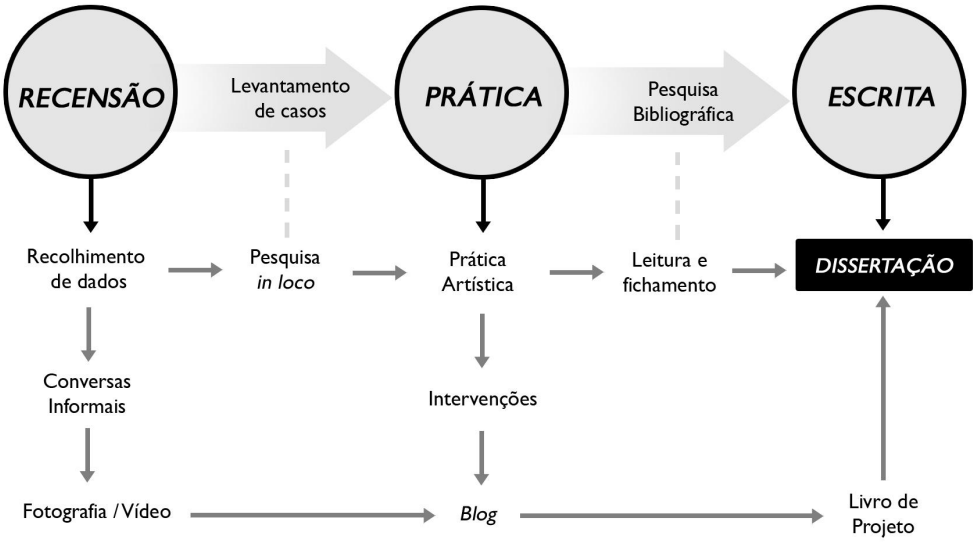


Fig 1.2 - Tito Senna, Esquema metodológico[4].

Outro fator que contribuiu para a investigação, foi a forma de recolha desses dados, suprindo a reflexão crítica. A etnografia[5] - abordagem metodológica qualitativa - foi de suma importância para entender os fenômenos sociais e culturais observados nesses locais. O acompanhamento periódico dos espaços, o registo em diário de campo, o recolhimento de dados - conversas informais, vídeos, fotografias - aliadas a uma reflexão crítica do lugar, possibilitou a sondagem de informações qualitativas. Através da investigação, foi possível identificar desdobramentos específicos dos espaços explorados. Somente através de uma imersão, foi possível perceber a complexa dinâmica das pinturas urbanas nesses lugares.

O acompanhamento *frame by frame* - seja em desenho, fotografia ou vídeo - dos espaços, possibilitou perceber os pequenos nuances e as grandes singularidades. Essa obsessão investigativa suscitou o registro de alguns momentos-chave, tais como; identificar quem apagava os *graffitis no* bairro da Bouça ou mesmo perceber que um *writer*[6] realizou o mesmo *graffiti* - com as mesmas cores e no mesmo lugar - após ter seu *bomb*[7] coberto na travessa da Figuerôa. As conversas informais com alguns atores, permitiram ter uma melhor percepção das tensões entre os envolvidos no espaço. Ao ouvi-los, foi possível identificar as motivações e a multiplicidade de percepções desses indivíduos quanto ao lugar compartilhado.

[4] Esquema Metodológico em maior resolução no apêndice.
[5] A etnografia é um método criado em sede da antropologia para coleta de dados, mas que atualmente utiliza no domínio de várias pesquisas em variadas áreas do saber como a sociologia, a psicologia social, a geografia, o design, etc. Baseia-se no contato inter-subjetivo entre o pesquisador e o grupo pesquisado e no acompanhamento sistemático do terreno.
[6] Escritor de *graffiti*.
[7] Graffiti pouco elaborado, executado ilegalmente e de forma rápida.

A concentração desses dados motivou-me a experimentar. Os locais investigados tornaram-se matéria-prima para propostas de projeto. Tanto o recolhimento de dados, quanto o desenvolvimento e realização das intervenções foram publicadas no *blog*[8]. Alguns materiais - não digitais - resultantes das práticas artísticas, foram reunidos no *Livro do Artista,* assim como o material complementar à dissertação foi disponibilizado no apêndice. Foi no apontamento desses elementos que a escrita se manteve ativa, sustentado pelo desenvolvimento do processo artístico e acompanhamento periódico dos espaços. Este fluxo de atividades simultâneas, contribuíram na pesquisa bibliográfica e no aprofundamento teórico. Conceber o projeto desse modo, permitiu-me uma periodicidade e uma flexibilidade no projeto, salvaguardando-se de imprevistos.

Para contextualização da investigação, foi necessário um esquadrinhamento sobre a história do *graffiti* para a compreensão dos espaços analisados. Preliminarmente, foi realizado uma breve reflexão quanto a natureza transgressora do *graffiti* urbano[9] e sua onipresença nas cidades. Foi pesquisado o caráter político e reivindicatório do ato de grafitar, as suas origens e a importância da *urbs*[10] como contexto dessas intervenções. Consequentemente, a pesquisa buscou enfatizar o protagonismo desta expressão efêmera nas camadas temporais da cidade - o *graffiti* como uma espécie de *timestamp*[11] do lugar.

Dentro desta conjuntura, foi criada uma conexão entre os *graffitis* de Pompéia - onde os vestígios dessas inscrições contribuem para o entendimento da cidade romana destruída pelo vulcão Vesúvio (Killgrove, 2018). Até o surgimento do *graffiti* moderno, fenômeno que eclodiu no final dos anos 60 nos EUA e espalhou-se através do movimento *hip-hop* (Ferro, 2016), culminando nos *graffitis* que conhecemos na cidade do portuense. Entre esses dois pontos, abordo sobre as célebres *pichações*[12] de Maio de 1968 em Paris, que entram em diálogo com a obra literária do sociólogo francês Henri Lefebvre, com títulos como *"O direito à cidade"* (1968) e *"A produção do espaço"* (1974). Apesar dessas manifestações surgirem anteriormente ao *graffiti hiphopiano*[13]*,* tais interferências urbanas - a da escrita subversiva - fazem parte da gênese do *graffiti* no contexto europeu, desabrochando em Portugal em meados da década de 80 (Moore *et al*. 2007).

---

[8]Blog acadêmico da FBAUP/MADEP criada para o acompanhamento dos projetos e práticas artísticas: https://studentsdropwork.com/2020/12/10/tito-senna-ramalho-da-silva/

[9] A pesquisa não irá se debruçar na associação antropológica do início do *graffiti* - a arte rupestre feita no período paleolítico - que se desenvolveu entre os anos 32000 e 11000 a.C. Entende-se por *graffiti* urbano o ato - político - de escrever na cidade.

[10] Palavra de origem etrusca, *urbs* refere-se a estrutura física de uma cidade.

[11] Marca temporal, estampa de tempo ou *timestamp* é uma série de caracteres denotando a hora, ou data que certo evento ocorreu. Esta série é geralmente apresentada num formato padrão, permitindo fácil comparação entre duas marcas temporais distintas.

[12] Inscrição ou rabisco, geralmente de teor político, em fachadas de edifícios, muros ou outras superfícies.

[13] Termo criado para designar o *graffiti* que engloba códigos específicos da cultura *hip-hop*.

No capítulo seguinte, foi discorrido uma breve abordagem sobre o surgimento do *graffiti* como elemento primordial no movimento *hip-hop*. Cultura periférica que eclodiu no final da década de 60 nos Estados Unidos da América e se espalhou na Península Ibérica na década de 80, ganhando força no início dos anos 90 (Ferro, 2016). Trato de falar de forma sucinta sobre - a tardia - história do *graffiti* em Portugal, suas características e os seus principais atores. Embora boa parte da história do *graffiti* português tenha se desenrolado em Lisboa e arredores - Carcavelos, Oeiras e Miratejo - procuro enfatizar o *graffiti* produzido na cidade portuense. Contextualizo o momento atual ao abordar sobre a popularização da estética do *graffiti* e o seu ofuscamento diante da *street art,* denominado por alguns autores como fase *pós-graffiti* (Mendes, 2018).

Ao longo da dissertação, associo o surgimento pujante do *graffiti* - e a sua prática - fazendo alusão ao conceito de *aura* desenvolvido por Walter Benjamin em "*A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica"* (1936). Nesta concepção, as intervenções refletem o "aqui e agora" de forma irreproduzível, única e autêntica. Em contraste a esta dinâmica, aponto o esvaziamento da *aura* das intervenções no espaço público, resultante das estratégias de reprodução em massa adotadas especificamente pela *street art.* Comparo as consequências desse processo a ideia de *entkunstung*[14]*,* conceito desenvolvido por Theodor Adorno (1970). Esta reflexão crítica, culminou numa análise sobre a adaptação do *graffiti* - e principalmente da *street art* - às estratégias de *marketing* e de remodelação urbana.

A reflexão crítica sobre a história do *graffiti* culminaram em algumas propostas de projeto. Foram observados três espaços peculiares no Porto, todos localizados na Cedofeita, região que reflete o *modus operandi* da arte urbana portuense. O conjunto habitacional do bairro da Bouça foi o primeiro sítio a ser investigado. Projetado nos anos 70 pelo arquiteto Álvaro Siza Vieira, o conjunto habitacional do bairro da Bouça é conhecido popularmente como o "bairro do Siza". Foi realizado o acompanhamento sistemático da parede traseira do bairro, medindo 120 metros de extensão. O local tem uma forte presença de *graffitis* e ao longo da última década, a parte traseira do bairro tornou-se imprevisivelmente um *hall of fame*[15] da cidade.

A constante disputa entre os *writers* por espaço e visibilidade - devido ao painel está localizado em frente à estação de metro da Lapa - são intensificados devido às ações de coibição ao *graffiti* - capitaneado pela associação de moradores do bairro. A estratégia de combate as intervenções adotadas pela associação - ao molde da *teoria das janelas*

[14] *Entkunstung*: termo alemão sobre o processo pelo qual, segundo Adorno, a arte deixa de ser o que é e perde a sua especificidade. *Entkunstung der Kunst* ou desartificação da arte em tradução direta.
[15] *Hall of Fame (HoF) ou Wall of Fame*, é um lugar ou parede onde escritores especialmente experientes (kings) se encontram e grafites de alta qualidade técnica são pintados. Em muitos casos, são locais legalizados, no entanto, existem muitos "HoF" ilegais.

quebradas[16] - ao invés de conter a prática tem o efeito reverso, acelerando o fluxo de intervenções, ativação e reativação do *spot*[17]. A imersão em campo e o acompanhamento dessas ações antagônicas *graffiti* x anti-*graffiti* - reverberada na parede do bairro - resultaram no projeto artístico chamado SENTINELA.

O segundo projeto foi elaborado a poucos metros do bairro da Bouça, numa empena cega localizada na Travessa da Figueirôa, uma das menores ruas da cidade. Com apenas 120 metros de extensão - o mesmo tamanho da parte traseira do bairro social - a travessa liga duas grandes avenidas: a Av.Boavista e a Rua Pedro Álvares Cabral. Apesar do curto espaço, a parede na travessa tem uma dinâmica própria, evidenciando o quanto a especificidade do lugar estabelece uma dialética com seu interventor. O local passa por uma constante "higienização visual" e o intenso fluxo de pessoas acarretam numa ocupação sistêmica e cadenciada. Vestígios de antigas ações *anti-graffiti,* contrastam com camadas passadas de outras intervenções e re-pinturas.

O combate ao *graffiti* e sua característica efêmera, geram *layers* temporais no espaço urbano. Esta onda de sobreposições - esforço empregado na pintura e na sua cobertura - foi comparado conceitualmente ao *Mito de Sísifo*[18]. História da mitologia grega que foi pormenorizada filosoficamente por Albert Camus (1979), onde a existência humana - ou o motivo para se manter vivo - é justificada através do trabalho, nem que tal esforço seja inútil. O resultado da pesquisa de campo e a reflexão crítica sobre o espaço, resultou na ação performática denominada SÍSIFO.

Fechando a trilogia das práticas de projeto, foi investigado a área que contempla a rua Miguel Bombarda. Local conhecido como "Rua das Galerias" ou " Quarteirão das Artes" - se incluirmos as ruas adjacentes. Esta região faz parte de um projeto de requalificação - elaborado no ano 2000 - tendo o início da sua implementação em 2008. A rua Miguel Bombarda abriga as principais galerias da cidade ao longo dos seus 650 metros. Em toda a sua extensão, é notória a presença de pequenas intervenções como *tags*[19], *stickers*[20], lambes[21], *stencils*[22], *throw-up's*[23] *e* até murais. Contraditoriamente, na "Rua das Galerias" há uma verdadeira galeria ao ar livre. Ao longo do quarteirão - entre essas galerias de arte -

---

[16] Wilson, James Q.; Kelling, George L. (1982). *Broken Windows: The police and neighborhood safety. Atlantic Monthly.*
[17] Local onde o *writer* pinta.
[18] A expressão "trabalho de Sísifo", é empregada para denotar qualquer tarefa que envolva esforços longos, repetitivos e inevitavelmente fadados ao fracasso.
[19] Assinatura com o pseudônimo do escritor. Pode ser realizado na rua com tinta *spray*, marcador ou caneta de tinta acrílica.
[20] Autocolantes com ícones, assinaturas ou imagens.
[21] Cartazes impressos - ou pintados - em papel e colados com cola branca ou goma.
[22] Molde vazado - de papel ou acetato - sendo utilizado sobre a superfície para ser aplicada a tinta *spray,* fixando na parede sua contra-forma.
[23] *Graffiti* de pouca qualidade técnica, utilizada apenas para demarcar espaço. Conhecido também como "vomito".

existem imóveis para arrendamento, lançamentos imobiliários e estacionamentos. Como ponto de partida, o projeto buscou analisar esta simbiose urbana: a relação espacial entre a especulação da arte e a especulação imobiliária local.

A fusão entre a arte de mercado e a emergente arte urbana, recebeu a chancela do poder público na última década, através de medidas de requalificação urbana[24]. Procedimento que fez com que os espaços ocupados fossem acirradamente disputados. Do ponto de vista mercadológico, as imobiliárias, as galerias de arte e os artistas urbanos compartilham do mesmo espectador, do mesmo público alvo. Tal desenvolvimento urbanístico - onde o espaço público faz parte de uma experiência de consumo - foi relacionado *a "Sociedade do espetáculo"* de Guy Debord (1967), e a obra "*Cultura do consumo e pós-modernismo"* de Mike Featherstone (1995). Ao longo de todo quarteirão, anúncios de "arrenda-se" entram em sinergia com as placas "*open/aberto*" das galerias de arte e vitrines de lojas *cult*. Dizeres como "em obras" e *stickers* anti-sistema validam a identidade democrática e cosmopolita da "Rua das Galerias".

A reflexão crítica e a identificação dessas particularidades, resultaram em dois trabalhos de intervenção urbana: a primeira, a criação da SORTBUY'S. Uma casa de leilão fictícia, cujo nome faz alusão a empresa londrina Sotheby's, sociedade de vendas por leilão que atua simultaneamente no mercado da arte e no ramo imobiliário. Através da proposta da SORTBUY'S, os espectadores eram provocados a avaliarem imóveis em construção e intervenções de *street art*, fundindo esses dois mercados num mesmo plano de comunicação. Para isso, o projeto recorreu às estratégias de *marketing* de guerrilha[25], fruto da própria especulação do espaço - e do mercado da arte - para uma reflexão coletiva sobre o "Quarteirão das Artes" e a maneira de como a arte urbana é vulneravelmente mercantilizada.

A segunda intervenção, aproveita-se do mecanismo estabelecido de compra e venda das galerias de arte: a sinalização das bolinhas vermelhas[26]. O trabalho SOLDART - extensão do projeto SORTBUY'S - buscou explorar o processo comercial do mercado de arte no espaço público. Valendo-se do jargão de que "a cidade é uma galeria a céu aberto", o projeto subverte a visão espetacularizada da arte urbana e amplia a discussão da sua mercantilização no espaço público. Com adesivos vermelhos de 3 centímetros de diâmetro, o artista intervém nas obras espalhadas pela rua Miguel Bombarda. Desta forma, o interventor traz todo o ambiente especulativo das galerias de arte para o espaço público.

---

[24] A requalificação urbana envolve a articulação e integração de diversos componentes como, por exemplo, a habitação, a cultura - que inclui a arte urbana - a coesão social e a mobilidade.
[25] O conceito foi criado pelo escritor norte-americano Jay Conrad Levinson, que em 1984 publicou o livro Guerrilla Marketing. Estratégia utilizada por empresas que desejam promover produtos e serviços de forma não convencional.
[26] A bola vermelha sinaliza que a obra de arte exposta foi vendida. A bola azul indica que o trabalho está reservado.

Vale salientar, que em nenhum momento as práticas artísticas pretenderam ser uma solução funcionalista, mas sim, uma resposta crítica às particularidades levantadas nesses espaços. Os projetos realizados tiveram como foco, expor a dinâmica sociocultural do *graffiti* nos espaços públicos - além das intervenções urbanas - e ampliar a discussão dessa dinâmica através da prática artística, envolvendo todos os principais atores nestas ações. Os trabalhos realizados são reflexões sobre o espaço investigado através do fazer artístico.

1. *Graffiti* e sua dinâmica no espaço público

É incontestável a onipresença do *graffiti* nos ambientes urbanos das grandes metrópoles. Mais do que uma demarcação de território ou uma expressão juvenil inconsequente - o que alguns críticos chamaram de síndrome de Peter Pan[27] - o *graffiti* é um elemento que revela as feridas da cidade e a exclusão social, transitando entre o público/privado, o subversivo/serviçal, o legal/ilegal de maneira bravia e admirável. Existe uma característica que está sempre presente no *graffiti:* a ação. Elemento que move um conjunto de normas e gera repressão devido ao caráter subversivo do ato:

> "O *graffiti* é, desde as suas origens, o resultado de uma acção de subversão. Enquanto cultura, representa um conjunto de normas de acção, de valores, representações e ideologias fundados tendo por referência uma acção que é ilegal e, consequentemente, alvo de perseguição" Ricardo Campos, (2009: 146).

Nesta dinâmica, surge outro sujeito que significa o ato do *graffiti*, aquele que reage à ação: o proprietário - seja particular ou o estado. Não há como separar o *graffiti* das ações anti-*graffiti*. "O *graffiti* causa uma reação. Não pode haver dúvida disso. Se este a reação é positiva ou negativa é controversamente debatida, mas, no entanto, não pode haver hesitação em aceitar a capacidade do *graffiti* de obter e fazer cumprir uma resposta." (Schacter, 2008: 37). Essa dialética, de ocupação e "limpeza" do espaço - seja por direito ou pela força - é uma das motrizes dessa cultura.

[27] Essa associação se deu a partir da publicação do livro do psicólogo norte-americano Dan Kiley (1983), intitulado "*Peter Pan Syndrome: Men Who Have Never Grown Up*".

> “Um dos aspectos conceituais mais interessantes e nevrálgicos encontrados nessa linguagem é, sem dúvida, a questão da proibição, sempre presente, qual sombra, sobre aqueles que ousam fazer graffiti. Ao observarmos a proibição, percebemos que ela está intimamente ligada ao conceito de propriedade privada, ou seja, o que pensará o proprietário do espaço ao ver a sua propriedade grafitada" Celso Gitahy, (1999: 33).

No paraíso da *urbis* - fazendo alusão ao Jardim do Éden - os *writers* foram um daqueles grupos culturais que comeram do fruto da *árvore do conhecimento do bem e do mal*[28]. Situar-se entre o bem/mal, o legal/ilegal causa mal-estar, expondo os paradoxos da sociedade. A cidade sofre sistematicamente apropriações ilegais - por parte de governos e empresas - que não geram tanta reação quanto o *graffiti* provoca na sociedade. Isso se dá devido à visualidade do *graffiti*, que ao ser colocado na parede, ocupa um espaço visual da paisagem e passa a ser suscetível aos olhares de todas as classes.



Fig 1.3 - *Bomb* TOTAS! no Bairro da Bouça, Porto. Foto do autor (2019).

[28] A árvore proibida em que Adão e Eva comeram do fruto, citada na Bíblia em Gênesis 2:9.

Paradoxalmente, o *graffiti* se alimenta da colisão entre o anonimato e a superexposição. Muitos almejam ter sucesso, ter a sua *tag* ou seu *bomb* reconhecido nas ruas - ser um *king*[29] - mas tem no anonimato a via principal para a expansão da sua arte. Dentro dessa estratégia conhecida como "*all city*"[30] - a de espalhar ao máximo os nomes pela cidade - o *bombing* é tecnicamente o estilo mais adequado.

> "*Bombing* é mais para… para mim é espalhar o nome, o mais possível…*Hall of fame* é… juntar tudo o que nós aprendemos com o *bombing*, estarmos ali com grande empenho e dedicação, mostrar os nossos *skills*[31], ali ao máximo, uma coisa bem pensada. Não quer dizer que o *bombing* não seja pensado, mas o *bombing* tem de ser uma coisa rápida, temos de deixar lá a nossa marca, né?" Ricardo Campos, entrevista a Smile (2009: 9).

Com letras grandes e simples acabamento, um *bomb* pode ser executado rapidamente. O foco neste estilo de pintura é literalmente "bombardiar", ou seja, espalhar o nome na cidade. O número de cores utilizadas, a quantidade e a velocidade que são realizadas, reflete-se no resultado do trabalho. Na maioria das vezes, é a estética do *bomb* que carrega o estigma da ilegalidade, mesmo que possa ser realizado num ambiente autorizado. Da mesma forma que um *bomb* aparece repentinamente na cidade, o seu combate ocorre quase na mesma velocidade. Quanto mais simples a técnica, mais volátil o trabalho se torna.

Além do *bomb*, existem outros estilos e técnicas como: o *throw-up,* o *wildstyle*[32]*,* o *persona*[33] *e o 3D*[34] (Castleman, 1982; Chalfant, 1984). Todas essas técnicas e estilos surgiram a partir de um contato visceral com a cidade, advindo da "criatividade individual e coletiva. Não só nas artes, mas também na vida cotidiana" (Canclini, 2006: 22). O *graffiti* surgiu da necessidade do ser humano se expressar no espaço público, de verbalizar espacialmente a sua existência, mesmo que indesejada.

---

[29] Alguém num patamar elevado dentro do *graffiti*.
[30] Labonté, Paul (2003), *All-city: the book about taking space,* Toronto, ECW Press/Book Publishing Industry Development Program of the Government of Canada.
[31] Nível de habilidade de um *writer*.
[32] Estilo de *graffiti* que consiste numa série de letras angulares entrelaçadas que apresentam aspectos peculiares como, pontas, setas e etc.
[33] Persona, boneco ou personagem, são trabalhos de *graffiti* ligados à parte figurativa. Pode ser imagens de pessoas de forma realista até desenhos caricatos.
[34] Estilo de graffiti que se apresenta numa perspectiva tridimensional.

1.1 - Origem contestadora: de Pompéia a Paris 68

O termo grafite ou *grafíti* - do italiano *graffiti*, plural de *graffito* - é o nome dado às inscrições feitas em paredes a base de carvão[35] (Rink, 2013). Sua etimologia nos conduz a uma arte de origem milenar de caráter visceral e contestador. Há quem defenda que esta expressão é a forma mais antiga de arte registrada no mundo. Segundo Ganz (2008), o *graffiti* teve seu surgimento na pré-história, através das pinturas rupestres. Considerando que o nosso objeto de análise, o *graffiti* moderno - surge na segunda metade do século XX - a associação do "*graffiti* pré-histórico" desconsidera a importância do espaço público contemporâneo, com as características que encerra, limitando-se ao ato de desenhar na caverna.

Não há como separar o *graffiti* da escrita crítica no espaço público, isto faz parte do seu *dna*[36]. Dentro desse recorte, os *graffitis* estão diretamente ligados aos primeiros espaços urbanos da humanidade. "A tendência para escrever em paredes públicas data da antiga Grécia. São sobejamente conhecidos os *graffitis* de ágora de Atenas, datados do séculos VI a.C ou do vale dos Reis, no Egito" (Riout *et al.* 1985, em Ferro, 2010).

As cidades romanas de Pompeia e Herculano - patrimônio mundial da Unesco - foram um dos primeiros espaços com registros do *graffiti* citadino em grande quantidade. Pompéia foi destruída depois da erupção do vulcão Vesúvio no ano 79, mas em meio às suas ruínas, foram encontrados "vestígios de inscrições nas paredes, poesias, protestos políticos e até xingamentos" (Gitahy, 1999: 22). Até o momento, já foram contabilizados aproximadamente dez mil grafites espalhados em Pompeia (Hunink, 2014).

A sociedade romana estava estruturada de uma maneira em que o plebeu - equivalente a classe baixa - não tinha direitos políticos. Era através do *grafito*, que pessoas humildes - sem poderes políticos - conseguiam verbalizar as suas vozes na sociedade romana. Segundo Funari, "os grafites e desenhos parietais eram considerados algo do popular" (2005: 312). Boa parte deles, nos ajudam a perceber a dinâmica da cidade romana, contribuindo na investigação do período exato da erupção do Vesúvio (Killgrove, 2001).

---

[35] "[...] foram os romanos que adotaram o termo graffiti para denominar a escrita com carvão em paredes com mensagens de protestos, profecias e outros tipos de inscrições. Graffiti em grego é graphéin, que significa 'escrever', em latim e italiano se escreve graffiti, plural de graffito, que significa 'escrita feita com carvão'" Anita Rink, (2013: 29).

[36] ou adn em Portugal.



Fig 1.4 - A esquerda, *graffiti* em forma de caricatura de Rufo, político romano, na Vila dos Mistérios, em Pompeia. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:9226(Rufus_est).jpg

1.5 - A direita, *graffiti* redesenhado com contraste. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:9226(Rufus_est).jpg

Atravessando a história - da antiguidade à modernidade - a parede da cidade continua como um meio de manifestação pública. Podemos dizer, que os protestos de maio de 1968 em Paris, foi o momento de maior efervescência desta expressão urbana. Este período ficou marcado por uma onda expressiva de protestos generalizados e greves estudantis, momento onde a cidade foi o meio e o objetivo de tais reivindicações.

O sociólogo Henri Lefebvre em seu livro "*O direito à cidade*"[37] (1968), refletiu criticamente o que se passava naquele período. Não muito diferente de Pompéia, a segregação sociocultural fazia parte de uma política de afastamento na cidade parisiense. Lefebvre relata a "tragédia dos *banlieusards*", onde as pessoas viviam em guetos periféricos - longe do centro da cidade - cerceados do convívio no espaço público e da acessibilidade. A onda de insatisfação entrou em ebulição com outras pautas correntes - como o direito trabalhista, causas feministas e universitárias - refletindo-se nas paredes. As palavras grafitadas se tornaram uma ferramenta estratégica para reivindicações sociais.

"Maio de 68 se tornou algo mais simbólico, amplo e atemporal do que somente um debate sobre educação" (Paiva, 2018). E o *graffiti*[38] teve seu protagonismo, contribuindo na construção simbólica desse fato histórico. Ollive descreve que os manifestantes diziam que "as paredes tinham então a palavra" (2006: 9).

[37] Título original "*Le droit à la ville*".
[38] Ainda em forma de pichação: escrita não-autorizada realizada com *spray*.



Fig 1.6 - G*raffiti* em Paris com os dizeres “Sejam realistas, exijam o impossível”, tradução do autor.
Disponível em: https://www.hypeness.com.br/1/2018/05/EDIT_May68_12.jpg

Sobre os mesmos protestos, a filósofa Olgária Matos destaca a importância dessa escrita subversiva ao afirmar: “o que se inscreveu nos muros e nas paredes foi uma parte importante da contestação de Maio, de suas investidas mais originais” (1989: 64-65). Frases pichadas[39] nas paredes de Paris como: “É Proibido Proibir”[40]; “Libertem a Expressão”[41]; “As paredes têm ouvidos. Seus ouvidos têm paredes"[42] se tornaram ícones e até hoje são reescritas nas cidades de todo o mundo.

Ações como em Paris 68, deram identidade ao caráter transgressor - e até anárquico - do *graffiti.* A escrita de protesto iniciada pelo movimento situacionista, foi herdada por outros grupos sociais que sofriam a opressão do poder público, como o movimento *punk*, que surgiu em meados dos anos 70 na Inglaterra e o movimento hip-hop no mesmo período. Através das manifestações na Europa no final dos anos 60, a população urbana percebeu que a cidade é o meio para reivindicar o próprio direito de viver nela e o *graffiti* surge como uma ferramenta de convocação e propagação de idéias no espaço público.

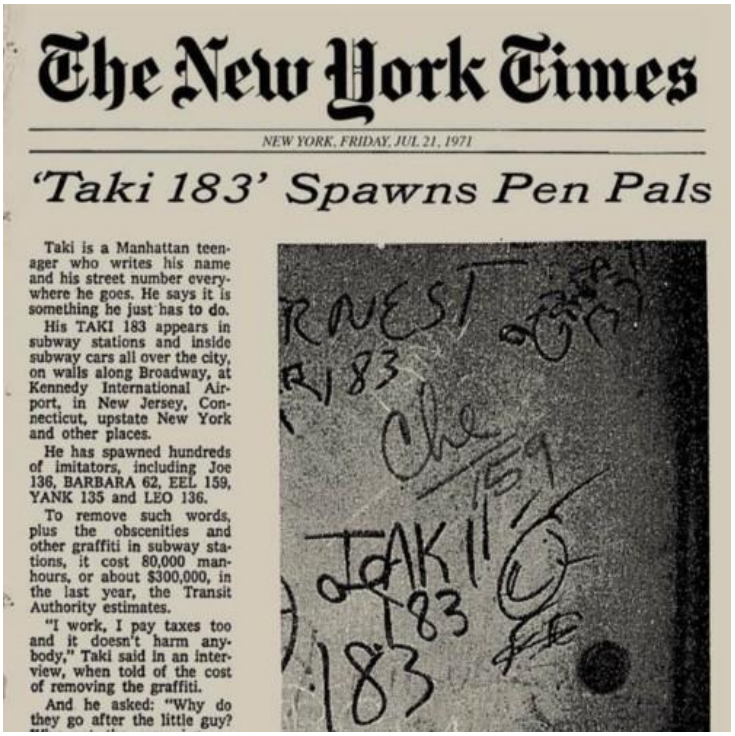
[39] Pichação - Inscrição ou rabisco, geralmente de teor político, em fachadas de edifícios, muros ou outras superfícies.
[40] “*Il est interdit d'interdire*”.
[41] “*Libérez l'expression”.*
[42] “*Les murs ont des oreilles. tes oreilles ont des murs*”.

1.2 - O *graffiti hip-hop* nos Estados Unidos

Foi da invisibilidade social que o *graffiti* emergiu nos EUA. Ollive conta que as primeiras *tags* - a simples inscrição do nome - “aparecem entre jovens de minoria estrangeira, na maioria latinos e negros das cidades de Nova Iorque, Filadélfia e Chicago” (2006: 8). O primeiro a se destacar publicamente foi um garoto de origem grega da *183rd Street* em *Washington Heights*, no norte de *Manhattan.* Demetrius se tornou uma lenda das ruas com a alcunha TAKI 183, sendo “*Taki*” um diminutivo para vários nomes gregos e 183 o número da sua morada. Num período de cinco anos entre a escola secundária e o emprego de entregador, TAKI espalhou as suas *tags* em toda a cidade. Em 1971, o destino de TAKI foi selado com o artigo no jornal New York Times: "’TAKI 183’ Spawns Pen Pals", (1971).

Entre matérias do mercado financeiro estadunidense, um garoto de dezessete anos foi destaque num dos jornais mais importantes do mundo. As barreiras sociais nos Estados Unidos eram impenetráveis e esse tipo de infiltração ganhou notoriedade nacional.

TAKI 183 se tornou então uma “espécie de herói popular” (Castleman, 1987: 38, citado por Ferro, 2010: 72). Esta visibilidade desencadeou o surgimento de milhares de “takis”, *tags* passaram a se espalhar por postes, trens, caixas de correios e qualquer superfície que fosse visível na cidade.



The New York Times

NEW YORK, FRIDAY, JUL 21, 1971

‘Taki 183’ Spawns Pen Pals

Taki is a Manhattan teenager who writes his name and his street number everywhere he goes. He says it is something he just has to do.

His TAKI 183 appears in subway stations and inside subway cars all over the city, on walls along Broadway, at Kennedy International Airport, in New Jersey, Connecticut, upstate New York and other places.

He has spawned hundreds of imitators, including Joe 136, BARBARA 62, EEL 159, YANK 135 and LEO 136.

To remove such words, plus the obscenities and other graffiti in subway stations, it cost 80,000 manhours, or about $300,000, in the last year, the Transit Authority estimates.

"I work, I pay taxes too and it doesn't harm anybody," Taki said in an interview, when told of the cost of removing the graffiti.

And he asked: "Why do they go after the little guy?

Fig 1.7 - Artigo do NY Times "’TAKI 183’ Spawns Pen Pals", (1971). Disponível em: https://www.nytimes.com/1971/07/21/archives/taki-183-spawns-pen-pals.html

Apesar do destaque de TAKI 183 na matéria do NYT em 1971, as pichações já eram utilizadas entre gangues desde os anos 60 nos Estados Unidos (Ferro, 2010: 71). Além disso, uma ação de *bombing* realizada na Filadélfia por Cornbread e Cool Earl já tinha ganhado destaque na imprensa local (Leal, 2007: 39).

O *graffiti* só passou a fazer parte como manifestação de cultura de rua, através da sua inclusão como um dos quatro elementos do movimento hip-hop[43]. A *Universal Zulu Nation,* organização fundada por Afrika Bambaataa em 1973 com sede no Bronx, oferecia oficinas e palestras sobre temas como *graffiti e break[44]* com o objetivo de amenizar os altos índices de violência nos bairros, como ilustra Marcelo Yuka:

> "O hip-hop como manifestação de cultura de rua saiu [...] dos guetos nova-iorquinos para o mundo. Seus quatro elementos [...] tinham como proposta renovadora unir entretenimento a uma força de expressão [...] em favor da diversão e do reconhecimento de inclusão das minorias, principalmente a de imigrantes negros e latinos. A diversidade étnica foi usada por seus mentores para educar e apresentar uma nova ordem, a ordem do pensamento periférico, que ajudou a diminuir a violência entre as gangues da maior cidade do EUA, Nova York. Esse foi o primeiro grande feito do hip-hop e, por isso, ele se estabeleceu antes mesmo de ser inserido na indústria cultural" Marcelo Yuka, em Sergio. J. M. Leal, (2007: 14).

Este movimento urbano periférico, envolvia várias expressões artísticas como: o *MC* (poesia), o *DJ* (música), o *break* (dança) e o *graffiti* (artes visuais) . Todas, inseridas no contexto dos problemas da cidade. Tais características vão de encontro com a ideia lefebvriana quanto à síntese da técnica, da arte e do conhecimento como força das sociedades urbanas. Algo que tinha sido experimentado nos protestos de maio de 68 em Paris:

> "Cabe a força social capaz de realizar a sociedade urbana tornar efetiva e eficaz a unidade (a "síntese") da arte, da técnica, do conhecimento. Conquanto que a ciência da cidade, a arte e a história da arte entrem na meditação sobre o urbano, que quer tornar eficaz as imagens que o anunciam" Henri Lefebvre, ([1968] 2001: 116).

---

[43] Sendo os elementos: "o *rap*, o *DJing*, *breakdance* e o *graffiti"* (Kugelberg, 2007:17). O conhecimento foi incluído posteriormente por Afrika Bambaataa como o quinto elemento, mas não há unanimidade entre os seus fundadores.

[44] *Breakdance* é um estilo de dança de rua, parte da cultura do hip hop.

Segundo Lefebvre “a música mostra a apropriação do tempo, a pintura e a escultura, a apropriação do espaço” ([1968] 2001: 116), características presente no movimento *hip-hop* no seus quatro elementos. Em pouco tempo, o *graffiti* toma conta dos cinco municípios nova-iorquinos por meio das linhas de metrô (Leal, 2007: 40). A disputa por espaço acompanha paralelamente a evolução técnica. A exemplo do artista Super-Kool 223, que passou a grafitar a parte externa dos vagões. Este, considerado o primeiro a realizar tal feito, dando um grande salto técnico (Leal, 2007: 40). Super-Kool 223 também passou a pintar letras preenchidas em duas cores, evoluindo a *tag* para uma *piece*[45].



Fig 1.8 - *Piece* de Super-Kool 223 nos anos 70. Disponível em: http://besidecolors.com/kings-of-graffiti-superkool-223/

Logo após, Topcat cria o estilo *broadway style.* Phase 2, cria o *bubble style*: letras arredondadas e preenchidas - caracterizadas como *bomb*. E Tracy 168, cria um dos estilos mais marcantes da época: o *wildstyle*. O *graffiti* passa a evoluir tecnicamente com diversos estilos, atingindo o seu florescimento no final dos anos 70, com surgimento de nomes como: Zephyr, Kase 2, Lady Pink, Daze, Futura 2000 entre outros (Leal, 2007: 45).

Depois do período de franca expansão na década de 70, o *graffiti* em Nova Iorque atravessa por um momento obscuro. A repressão por parte do poder público e da violência entre *crews* por espaço se intensifica. No início dos anos 80, a cocaína conquista os guetos e o *graffiti* passa a estar associado a demarcações territoriais de gangues (Leal, 2007: 45). Após a venda de *spray* ser proibida por lei, o MTA - *"Metropolitan Transportation Authority”* -

[45] *Piece* ou Peça, letra elaborada com contorno e preenchimento.

investe em sistemas de vigilância e reparação de vagões. A repressão teve como reflexo, o crescimento do territorialismo entre os artistas e a associação do *graffiti* a violência urbana.

Apesar da resistência de alguns artistas em continuar na *subway* - uma parcela migra para as rodovias e *rooftops*[46]. Em 1989, "nasce então o que ficou conhecido por *The Clean Train Movement*" (Leal, 2007: 47). Vagões grafitados foram recolhidos, a segurança foi reforçada - com uso de cães de caça - e alguns espaços públicos foram privatizados, com a criação dos *yards*[47] (Ferro, 2010: 77).



Fig 1.9 - Dois agentes de polícia e uma passageira em um vagão de metrô em Nova Iorque. Martha Cooper, (1981). Disponível em: https://elpais.com/icon/2021-03-14/martha-cooper-la-mujer-que-descubrio-que-el-grafiti-eraarte.html

Esta estratégia reativa adotada pelo poder público teve o seu efeito reverso. Ainda que expulsos do seu local de origem, os vagões dos trens, o *graffiti* passou a reivindicar o seu espaço em grandes painéis, empenas, galerias de arte, filmes e videoclipes. Foi através do audiovisual que o *graffiti* encontrou um importante aliado na propagação da sua cultura.

A fotojornalista Martha Cooper e Henry Chalfant publicaram em 1984 o livro *Subway art,* considerado por muitos especialistas a bíblia do graffiti. Muitos artistas e coletivos relatam que começaram a pintar através do contato indireto com *graffiti,* mediante as matérias de revistas e filmes como o *Wild Style*[48] (1983) e *Beat Street* [49](1984), principalmente na Europa e em países como o Brasil.

[46] Sítio alto, na maioria das vezes de difícil acesso. Locais que acabam por ter uma forte visibilidade.
[47] Zonas contíguas às estações de comboios (Ferro, 2010: 77).
[48] *Wild Style* foi o primeiro filme de hip hop da história. Dirigida por Charlie Ahearn, a película foi lançada nos cinemas em 1983 pela First Run Features.
[49] Beat Street (Brasil: A Loucura do Ritmo /Portugal: Beat Street - A Loucura do Ritmo) é um filme dramático de 1984. Deu seqüência à *Wild Style*, no sentido de mostrar a cultura do *hip hop* de Nova Iorque.

O *graffiti* foi reprimido com força em Nova Iorque, mas em consequência, fez com que essa expressão alcançasse o mundo através da ascensão do *hip-hop*. Inevitavelmente, as músicas, as roupas, as danças e os *graffitis* - a cultura *hip-hop* - passou a ser o *lifestyle* desejado por jovens citadinos de todo o mundo. Leal registra a expansão do *graffiti* no velho continente e o desejo de entrar em contato com essa cultura:

> "O hip-hop se espalha pelo mundo e os grafiteiros nova-iorquinos voltam a receber convites das galerias de arte européias. Os jovens europeus fascinam-se com a cultura plástica dos *subways*. [...] por considerarem os americanos ícones da cultura grafiteira mundial, os europeus oferecem aos seus ídolos privilégios como a cobertura das despesas de passagens aéreas, estadias e até material de pintura. Em pouquíssimo tempo os trens da Itália e da Alemanha são transformados em réplicas do sistema de metrô de Nova York" Sergio. J. M. Leal, (2007: 48-49).

Depois de duas décadas, o *graffiti* retornou à Europa na sua forma americanizada. A primeira aparição do *graffiti hiphopiano* na Europa dá-se em Roma, numa exposição realizada na Galeria Medusa (Chaufant & Prigoff, 1987: 7). De fato, o *graffiti* não retorna a Europa com o mesmo caráter político como as pichações em Paris 68, mas surge com um forte impacto visual e um conjunto particular de códigos e técnicas.

1.3 - O *graffiti* à moda portuguesa

O primeiro intercâmbio entre *writers* norte americanos e europeus deu-se na França, Itália e na Alemanha (Leal, 2007: 48-49), chegando em cidades como "Londres, Bristol, Amsterdã, Eindhoven, Paris, Berlim, Copenhague e Milão" (Berti, 2009: 55). Já o *graffiti* no contexto ibérico, manifesta-se de forma tardia. Na Espanha, exemplares do livro *Subway art* e filmes como *Style Wars*[50] (1983) - transmitido pela TV2 espanhola em 1988 - além do intercâmbio franco-espanhol, formam os primeiros *writers* espanhóis (Ferro, 2010: 88).

Em Portugal, o *graffiti* surge na segunda metade dos anos 80. Este início tímido, tem o seu reflexo na escassez de textos que registram os primeiros *graffitis* em território luso (Ferro, 2010: 86). Apesar dessa lacuna, há uma característica a se destacar: a multidisciplinaridade dos primeiros *writers* lusitanos. Muitos tiveram contato com o *graffiti*

[50] *Style Wars* é um documentário americano de 1983 sobre a cultura *hip hop*, dirigido por Tony Silver e produzido em colaboração com Henry Chalfant. O filme dá ênfase ao *graffiti*, embora *bboying* e *rap* sejam abrangidos.

não somente pelo *rap*, mas através de outros grupos culturais, como o *punk hard-core*, *metal* e o *rock* (Ferro, 2010: 94). Os primeiros *graffitis hiphopianos* só surgiram no final dos anos 80.

Em Lisboa, o *graffiti* surge através da iniciativa do escritor francês KAZAR, que se junta aos portugueses MISTIK e SPIN, formando a *Criminal Assassins Crew* na zona de Carcavelos (Moore *et al.* 2007: 56). Vale destacar, o notório contributo de jovens emigrantes da França, Suíça e Luxemburgo, na troca de informações e experiências: "E havia sempre a influência da França. É um país que há muitos portugueses, ele vêm cá passar férias, trazem uma revista, outros viam e a informação passava" (Klint, em Ferro, 2010: 96).

A capital portuguesa, naturalmente foi concentrando o maior número de *writers*. No início do ano 2000, alguns artistas passaram a dialogar com o poder público. A Câmara Municipal de Seixal e a Câmara Municipal de Oeiras, realizam os primeiros eventos relacionados ao *graffiti* (Ferro, 2010: 97). O Bairro Alto, em Lisboa, passa a ser a "meca" do *graffiti* português. A presença de lojas especializadas - como a loja de *sprays* Mtn[51] em 2009 - e a criação da Galeria de Arte Urbana (GAU) em 2008 - pela Câmara Municipal de Lisboa - colocam a cidade no circuito internacional da arte urbana.

No norte do país, especificamente no Porto, o crescimento do *graffiti* se dá num ritmo lento e descontínuo - devido à falta de registros. "No Porto, o *writer* BIPH data a primeira *piece* de 1989, pintada na Maia" (Ferro, 2010: 95). Entre as décadas dos anos 90 aos anos 2000, o *graffiti* no Porto continuou a se desenvolver entre comboios e autoestradas.



Fig 1.10 - Mural de Rui Rio vandalizado com os dizeres "anti grafitos" (2013). Disponível em: https://www.publico.pt/2013/09/13/p3/noticia/camara-do-porto-quer-cobrar-pelo-menos-40-euros-para-licenciar-graffitis-181812

[51] Marca de spray catalã de grande expressão no segmento.

Em 2013 - diferente da postura da Câmara de Lisboa com a criação da GAU - o então autarca do Porto, Rui Rio, decidiu realizar uma política de enfrentamento aos *graffitis* (Costa, 2013a; 2013b; Martins, 2013), o que gerou muita polêmica em todo país (fig 1.10).

No mesmo ano, na cidade da Maia distrito do Porto, aconteceu a edição do evento "*Just writing my name*", no qual participaram cerca de 30 artistas nacionais e estrangeiros (Silva, 2019: 130). No concelho de Matosinhos, precisamente em Leça do Balio, foi realizado o maior mural no norte do país, com aproximadamente 1400 m2. O "Mural da Rua da Lionesa", que contou com a participação de mais de 10 artistas, em destaque: Mr.Dheo, Caos, Draw, o angolano Nomen e os brasileiros Ram e Utopia (Silva, 2019: 132). Depois da saída de Rui Rio, em 2014, o então novo autarca Rui Moreira procurou criar um diálogo com os principais artistas da cidade.

> "Em 2014, foi produzido o primeiro mural de *graffiti* legal do Porto, uma iniciativa do projeto RU+A, com participação da CIRCUS. Localizado no cruzamento da Rua Diogo Brandão com a Rua de Miguel Bombarda, os artistas Mesk, Fedor e Mots instalaram três personagens de "Dom Quixote de La Mancha" [...] Em abril do mesmo ano, a Câmara Municipal do Porto organizou a maior exposição de street art realizada na cidade, como uma homenagem à arte urbana e, em especial, à street art portuense. [...] Também em setembro de 2014, como reconhecimento oficial desta atividade artística, a Câmara Municipal do Porto convidou os artistas Hazul e Mr. Dheo, para intervirem no parque de estacionamento da Trindade" Luísa Silva, (2019: 125-126).

Nesse período, surgiram lojas especializadas como a Dedicated Store Porto, sob a gestão da artista Rafi (Chaves, 2014). De forma institucionalizada, o *graffiti* portuense se integra à cidade e passa a ser um aliado no apoio ao desenvolvimento urbano e turístico da região. Toda essa integração com o poder público, fez com que o *graffiti* português fosse cooptado por interesses privados e governamentais.

> "No panorama da contemporaneidade, o "gesto artístico" cruza-se no movimento da turistificação global. Aliás, esta simbiose turismo-produtos culturais, faz parte do processo emergente e consumista da globalização, no qual as cidades portuguesas, conforme pudemos constatar, não são exceção." Luísa Silva, (2019: 135).

Apesar de trilhar por caminhos distintos, Lisboa e Porto tornaram-se dois centros importantes da arte urbana internacional, além de impulsionarem artistas portugueses reconhecidos internacionalmente como: Mr.Dheo, Vhils, Bordalo, Add Fuel, Mesk, Mais Menos, Hazul, Odeith dentre outros.

1.4 - Observando o espaço público através do *graffiti*

Acompanhar os *graffitis* e o seu desdobramento no espaço urbano é uma das múltiplas formas de observar a cidade. Através dos exemplos apresentados, é possível percebermos o quanto o espaço público influi no *graffiti* desde os primórdios da *urbis*. Tanto o prisma sociocultural quanto a disposição urbana do lugar, proporcionam especificidades que podem ser constatadas através de tais vestígios urbanos.

Em Pompéia, podemos notar a forte influência greco-romana na cidade - cultura que se refletia nas intervenções - onde eram retratados nas paredes, deuses, seres mitológicos e políticos da época. Tais indícios retratam o espaço-tempo dessa cidade que foi arruinada após a erupção do Vesúvio. De certa forma, os *grafitos* preservados corroboram para um entendimento do que se passou naquela cidade.

Através dos registros fotográficos das intervenções realizadas em Paris em maio de 1968, podemos constatar o quanto as palavras escritas no espaço público se tornaram uma ferramenta revolucionária. Os muros passaram a ser uma espécie de ponto de convergência de ideias, uma forma de transformar a cidade a partir dela própria: reivindicando-a. Até hoje, muitas pichações permanecem fazendo parte do patrimônio e da cultura francesa. Não há como desassociar essas intervenções subversivas do estilo de vida da cidade.

Nos EUA, o *graffiti* se desenvolveu enquanto expressão artística no âmbito da cultura *hip-hop*. O desenvolvimento técnico-estético acompanhou os desafios de se expressar numa cidade tão desigual e violenta quanto Nova Iorque na década de 70. Mesmo reprimido, os *writers* saltaram dos vagões do metrô e passaram a ocupar a cidade com uma arte não-erudita, mas tecnicamente tão complexa quanto uma pintura a óleo ou a pintura de afresco. Especialmente no *graffiti* norte americano - o que é entendido por *graffiti* moderno - os *writers* passam a retratar as suas vivências em seus bairros de forma lúdica, movidos pelo *rap* e pela dança de rua. O *graffiti* introduziu no espaço público gírias e símbolos, marcando os grandes centros urbanos de todo o mundo nos anos 80.

Mesmo se tornando um fenômeno global - entrando no *mainstream* - com a expansão da cultura *hip-hop* no mercado audiovisual, o *graffiti* continuou configurando visualmente bairros e periferias das cidades do mundo todo. O *graffiti* lusitano é um reflexo disso. Apesar de poucos registros, é notório como o *graffiti* português foi acompanhando paralelamente a história e o desenvolvimento da nação. O *graffiti* - do norte ao sul do país - foi ganhando uma identidade própria, com o surgimento de artistas que têm a sua cultura como ponto de partida dos seus trabalhos.

A partir deste panorama histórico sobre o *graffiti*, fui motivado a investigar como essa manifestação se comportava na cidade do Porto. Busquei explorar o espaço público portuense através dos *graffitis* e das intervenções, procurando perceber as diferentes nuances da cidade invicta. Para tal desafio, foi necessário diminuir a área de análise, reduzindo os pontos de observação em três locais distintos na freguesia da Cedofeita, região metropolitana do Porto: o conjunto habitacional da Bouça - a parede traseira do bairro; a travessa da Figuerôa; e a rua Miguel Bombarda - incluindo o quarteirão das artes.

Alguns fatores contribuíram para a escolha desses locais de investigação: (a) o fato dos pontos de observação estarem concentrados na mesma freguesia; (b) os três lugares apresentavam características espaciais distintas; (c) os três pontos estarem aproximados entre si, favorecendo uma rota de acompanhamento; (d) a facilidade de acesso a essas localidades por parte do investigador; (e) a grande concentração de *graffitis* e fluxo de intervenções urbanas nesses locais.



Fig 1.11 - Tito Senna, Mapa dos locais investigados.

Os espaços determinados possibilitaram a organização de uma rota de acompanhamento que consistia em aproximadamente 1,5 km de percurso - algo como 20 minutos de caminhada. Essa estratégia se mostrou positiva diante da imprevisibilidade da pandemia - que perdurou do ano de 2020 até meados de 2021 - onde o livre trânsito no espaço público foi reduzido, ocorrendo diversas fases de estado de emergência e confinamento obrigatório. Outra vantagem ao diminuir a área de análise, foi a possibilidade de realizar uma abordagem metodológica qualitativa, resultando num recolhimento de informações com maior detalhamento.

O método etnográfico foi uma ferramenta essencial para a pesquisa, pois a partir desse modo de trabalho, foi possível se integrar ao espaço - ganhando a aceitação dos habitantes - e através desta empatia observar “de perto e de dentro” o objeto de análise (Magnani, 2002). Essa frequência, além do fato de poder fazer uso do tempo dilatado de observação, permitiu uma interação pessoal continuada entre o investigador e os locais observados.

Um fator que se mostrou relevante, foi integrar a rotina pessoal ao trabalho de campo. Uma das estratégias adotadas foi realizar as tarefas do dia a dia - como compras no supermercado, padaria, farmácia e exercícios físicos - nos locais investigados. Tal planejamento, permitiu uma imersão nessas áreas e a possibilidade de dar continuidade na investigação no período de confinamento, pois essa era uma das poucas justificativas que permitiam a permanência no espaço público.

Através desta abordagem metodológica, por exemplo, buscou-se compreender como as intervenções surgiam e não quantas intervenções foram realizadas. Neste tipo de investigação, a pesquisa quantitativa não fazia sentido e as enquetes deram lugar a conversas com os atores locais - mesmo com o contato humano dificultado - devido ao distanciamento social e ao medo de contaminação por coronavírus[52]. Essas pequenas entrevistas visavam apenas perceber o ponto de vista dos habitantes e peões em relação às intervenções. Outro elemento que se mostrou importante, foi a observação do fluxo dos transeuntes, o modo como o público transitava nesses espaços. Houve o acompanhamento em diversos horários, a fim de perceber o turno de maior concentração de pessoas e os horários mais oportunos para a realização de *graffitis*.

Ainda assim, a estratégia principal foi acompanhar as modificações do espaço a partir dos vestígios das intervenções. Procurando interpretar as ações e a dinâmica do lugar através da arqueologia urbana, entendendo-a como “o estudo das relações entre cultura material, comportamento humano e cognição num assentamento urbano” (Staski, 1982:97).

[52] Doença infecciosa causada pelo vírus SARS-CoV-2.

A finalidade desse mecanismo, foi através das intervenções - nos três pontos observados - trazer à tona indícios da complexidade da construção visual desses locais, da mesma forma que foi possível identificar características sócio-culturais a partir dos *graffitis* em Pompéia, por exemplo.

> "Importa ainda repensar os objectivos e resultados da arqueologia urbana, reorientando-a para novas temáticas de estudo e para novos conceitos que permitam valorizar a cidade como documento histórico. Para além da reconstrução topográfica das cidades ao longo do tempo, interessa desenvolver modelos de análise relativos ao papel desempenhado pelas cidades como contexto de mudança das sociedades urbanas, quer em termos económicos, quer sociais e ideológicos" (Rodríguez Tamiño, 2004).

Podemos considerar que essa investigação teve um modo peculiar de se observar a cidade. No caso, não foi utilizada a escavação - comum na arqueologia - para identificar e acompanhar os desdobramentos nos locais. Por meio do acompanhamento fotográfico, foi possível realizar o "caminho inverso" das sobreposições e assim entender as motivações por trás das intervenções, como um "raio-x" do espaço observado.



Fig 1.12 - A esquerda: graffiti SOZ no bairro da Bouça, 2019. Foto do autor.
Fig 1.13 - A direita: graffiti SOZ coberto, 2020. Foto do autor.

Todo esse aprofundamento, consistiu em gerar elementos para uma reflexão do comportamento das intervenções, gerando a partir dessas observações, propostas de práticas artísticas no espaço público. Ao evidenciar as particularidades dos espaços observados - apoiado nas informações coletadas - foram desenvolvidos e realizados projetos específicos para esses locais. O esforço do acompanhamento periódico tinha essa finalidade: munir-se de informações para o desenvolvimento conceitual dos projetos.

Outra preocupação da pesquisa de campo, foi desenvolver e aplicar metodologias de análise e registro - não destrutivos - que resultassem em trabalhos que não interferissem na dinâmica peculiar desses espaços. As práticas propostas no projeto partiram desse princípio: a de refletir sobre o espaço, mas não interferir de modo que a dinâmica dos lugares investigados fossem alterados.

A abordagem metodológica permitiu levantar evidências e particularidades desses espaços, matéria prima para a reflexão e proposta de trabalho. Com um esquema metodológico estruturado (fig. 1.2), foi possível realizar uma análise nos três espaços investigados de forma organizada, otimizando o tempo e respeitando o cronograma previsto para a dissertação e a prática artística.

A partir do recorte desses três locais, o bairro da Bouça, a travessa da Figuerôa e a rua Miguel Bombarda, houve a possibilidade de refletir sobre a dinâmica da arte urbana na cidade do Porto, resultando em trabalhos artísticos distintos. As práticas artísticas tiveram um forte contributo da imersão na pesquisa de campo. A observação, a periodicidade e o envolvimento nos espaços investigados alimentaram a criatividade artística com elementos que favoreceram as propostas de ação no espaço público.

O fato de utilizar o mesmo método em todos os territórios, contribuiu para comparar as características dos espaços observados e perceber se havia semelhanças ou diferenças, padrões ou singularidades. Cada local tinha seu próprio ritmo de intervenções e sobreposições. O comportamento de cada lugar - a relação das pessoas com o espaço - favoreciam formas distintas de intervenção, o que se refletia na estética e na dimensão dos trabalhos. Tais indícios - levantados pela pesquisa de campo - foram discorridos nos capítulos posteriores.

Seguindo uma ordem lógica, foi realizada uma abordagem histórica do lugar observado. A seguir, uma apresentação e análise dos dados recolhidos em pesquisa de campo - as principais percepções do espaço. Seguindo o desenvolvimento e conceitualização do projeto. Execução da prática artística e apresentação dos resultados obtidos com a ação no espaço público. Todos os locais seguiram essa dinâmica de pesquisa, facilitando o desenvolvimento do trabalho.

2. O *graffiti* no Bairro da Bouça

O Conjunto Habitacional da Bouça (CHB), foi um projeto assinado pelo arquiteto Álvaro Siza Vieira - então funcionário da SAAL[53] - em 1973, tendo as suas obras iniciadas no mesmo ano. Em 1975 a construção foi suprimida com o golpe de 25 de novembro, sendo totalmente interrompida no ano seguinte. Em meio a interrupções e ocupações forçadas ao longo do processo, o bairro só voltou às obras em 2001. Somente em meados de 2006 o projeto de habitação chegou a sua conclusão. Através da descrição técnica, é possível termos uma percepção da estrutura projetada por Álvaro Siza:

> "Conjunto arquitetónico residencial multifamiliar. Habitação económica de promoção pública estatal (FFH / Operação SAAL). Conjunto de grande dimensão, composto por edifícios multifamiliares em banda de quatro pisos, formando quarteirões abertos. Conjunto de grande simplicidade de acabamentos, compensada pela elegância dos detalhes e das proporções, e pelo rigor da geometria" Rosmaninho, (2007: 121).

Apesar dos esforços de investigação concentrados na parte exterior comum do bairro, a Bouça tem uma trajetória que deve ser brevemente exposta. A construção do bairro social se funde com a história recente de Portugal. Com questionamentos sociais latentes no país quanto à problemática habitacional, "cerca de 25% da população de Portugal continental vivia em edifícios degradados e sem condições de segurança, conforto, privacidade e salubridade" (Camps, 2012: 21). O conjunto habitacional foi uma resposta a essa deficiência, concebido sob forte influência de pensadores quanto à questão do espaço e do direito à cidade, como o filósofo Henri Lefebvre.

> "As operações SAAL comportaram um carácter profundamente experimental, tratando-se, de acordo com Nuno Portas, de uma iniciativa de natureza "não convencional" que tinha, acima de tudo, o intuito de criar um "loteamento eficiente" e que assentava em pressupostos de natureza diversa. Entre estes: 1. o princípio da auto-organização e iniciativa própria das populações, concepção influenciada quer pelo pensamento do sociólogo e intelectual francês Henri Lefebvre (1901-1991) - que defendia a importância das necessidades de apropriação do espaço -, quer pela convicção ideológica de que a auto-organização "facultava uma dinâmica de gestão democrática" Rosmaninho, (2007: 121-122).

[53] Serviço Ambulatório de Apoio Local

Por causa do apelo social do projeto - idealizado pré-25 de Abril - a construção levou cerca de 30 anos até sua conclusão, passando por duas fases. Siza chegou a registrar em seu memorial descritivo a sua esperança em ver o projeto concluído: “a conclusão da Bouça foi para mim uma quase surpresa”(Siza, 2006). A obra cruzou por governos, golpes e remodelações. E só foi concluído “sobretudo pela contínua pressão dos moradores” (Siza, 2006). Com o passar do tempo, houve uma mudança de moradores e o surgimento de necessidades estruturais no bairro, que não estavam previstas no projeto inicial. Siza toca neste assunto - relativo às novas necessidades - em seu breve memorial descritivo sobre o bairro:

> “Eu próprio me debatia com dúvidas e dificuldades. A revisão do projecto obrigava a considerar a evolução profunda da população residente, em relação ao contexto anterior à revolução de 1974 (era então impensável a necessidade de uma garagem, ou a preocupação em demarcar espaços público e privado, impossível prever o grau de exigência dos regulamentos actuais)” Álvaro Siza, (2006).

Acompanhando a segunda fase de modernização, os *graffitis* passaram a integrar a paisagem do bairro a partir dos anos 2000, justamente nesse processo de mudança estrutural do conjunto habitacional. Outro fator que contribuiu para que o bairro atraísse os primeiros *writers*, foi a construção da estação da Lapa em 2002. A estação de metrô - projetado pelo arquiteto Souto Moura[54] - alterou o fluxo do CHB[55], retirando o caráter privativo do conjunto habitacional (Camps, 2012: 96). O trânsito de pessoas não residentes passou a aumentar gradativamente, assim como o surgimento de novos artistas à procura de bons espaços para a prática do *graffiti* na cidade do Porto.

2.1 - Quando o espaço público favorece o *graffiti*

Com as dimensões de 120m x 10m, a parte traseira do CHB forma um grande mural em frente a estação do metrô da Lapa. Devido ao intenso fluxo de pessoas - em consequência do modal - boa parte da população acaba por conhecer o bairro projetado por Álvaro Siza ‘pelas traseiras’ e tem a parede em frente à estação como uma referência regional. Antes da existência do metrô, a linha férrea fazia parte de um aterro ferroviário

[54] Eduardo Elísio Machado Souto de Moura é um arquiteto português. Recebeu em 2011 o Prémio Pritzker e em 2018 o Leão de Ouro da Bienal de Veneza.
[55] Conjunto Habitacional da Bouça.

para transporte de cargas nos anos 70. Buscando suprir os problemas da época, Siza propôs a criação de uma espécie de 'barreira sonora', através de dois muros paralelos ao longo da extensão da linha férrea. O objetivo era diminuir os impactos sonoros sobre as habitações. Com o tempo, a linha férrea de pesados deu lugar ao metrô, que entrou em funcionamento em 2002. Até este período, apenas uma parte do corredor sonoro foi construído, justamente o paredão traseiro.

Uma das primeiras percepções sobre o que foi projetado e o que se construiu, foi o desvio de função da parte traseira depois da implementação do metrô. O bairro passou a ter uma "fachada" com a criação da estação Lapa. Em relação ao projeto inicial, houve uma inversão de fluxos entre a entrada principal e os fundos do bairro se tornou 'a entrada principal' em termos de visibilidade. Outro aspecto que favoreceu esta mudança de hierarquia, foi a relação dos usuários do metrô com o espaço, no qual acompanham diariamente os desdobramentos dos 120 metros de extensão deste paredão cheio de *graffitis e tags*. O *graffiti* só passou a surgir com força, décadas depois do projeto iniciado pelo arquiteto. Os primeiros *graffitis* só passaram a ter protagonismo depois da segunda fase da obra, em 2001, quando a parte traseira já havia sido construída. "Necessária como a ciência, não suficiente, a *arte* traz para a realização da sociedade urbana sua longa meditação sobre a vida como drama e fruição." Henri Lefebvre, ([1968] 2001: 116).

Neste lugar fica nítido a tríade relação entre o metrô, o bairro e o *graffiti*: o espectador, o espaço e a ação. Imprevisivelmente, Álvaro Siza ao construir a parte traseira do bairro, criou uma espécie de '*Hall of Fame*' para o *graffiti*. A parte traseira em 3 pavimentos – rés do chão, 1º pavimento e parte superior – contribuindo estruturalmente na hierarquização do espaço.

Outro fator que favorece a produção de letras, é a longa disposição horizontal das marquises, não há interrupções. Tudo isso, aliado à facilidade de acesso aos pontos privilegiados, além do contributo da própria estrutura arquitetónica. Na pesquisa de campo, foram tomadas notas das seguintes características dos *graffitis* - como exposto na fig 2.1 - que contribuiu para a compreensão dos locais ocupados.

A audiência que o espaço proporciona é outro fator atrativo. A visibilidade dada por meio do metrô – com mais de 71,5 milhões de validações de viagens em 2019[56] - é um chamariz para *writers* emergentes. O resultado desta audiência, gera uma disputa acirrada por espaço e visibilidade por parte dos grafiteiros. Fatores espaciais e arquitetônicos do bairro, que fazem daquele espaço um dos lugares mais disputados - e desejados - da cidade portuense.

[56] Dados segundo o Metro do Porto: https://www.metrodoporto.pt/pages/307

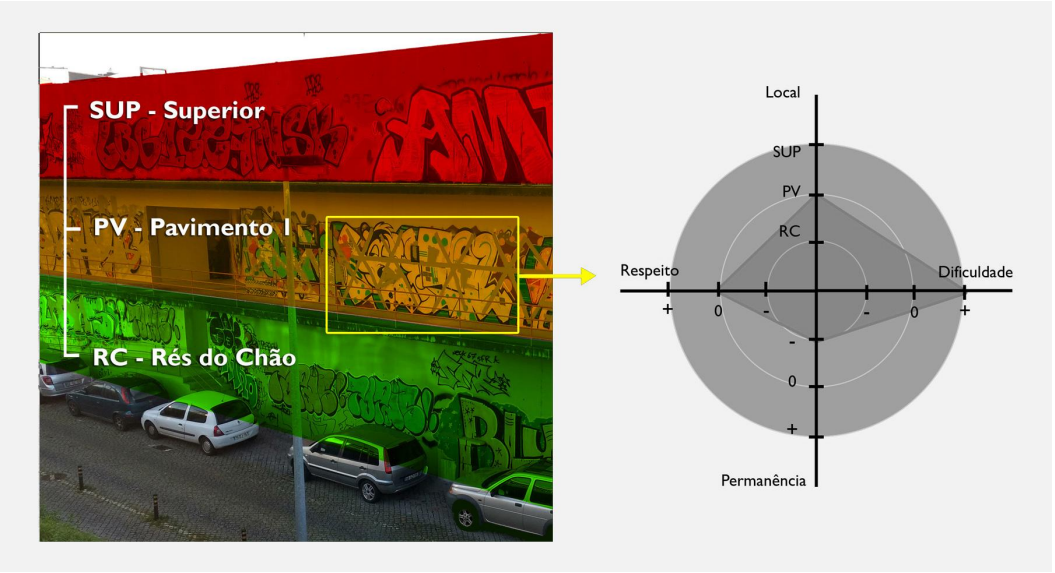


Fig 2.1 - Tito Senna, Estudo dos *graffitis* do bairro da Bouça (2019),
organizados por: local ocupado, respeito, dificuldade técnica e tempo de ocupação. Foto do autor.

Através da observação e da comparação de padrões técnicos dos *graffitis*, foi possível perceber a forma como boa parte dessas intervenções estão organizadas no lugar[57]. Foi levado em conta alguns fatores técnicos para essa leitura, como: o estilo do graffiti executado (*tag, throw-up, bomb, simple style, wild* e etc), a sua execução técnica (dificuldade), a notoriedade do writer na cultura local (respeito), o nome do *writer* ou da *crew* (que pode indicar que o *piece* foi realizado coletivamente). Observando os *graffitis* - tendo esses elementos como critério - foi possível perceber que há uma maior quantidade de *pieces* de *crews* no pavimento superior. O que indica que possam ter sido realizados por mais de um *writer.* Outro fator que favorece essa interpretação, é que a parte superior só pode ser alcançada através de uma escada extensível ou corda.

O primeiro pavimento pode ser acessado pela escadaria do conjunto e tendo uma boa visibilidade. Nesta parte, existe uma maior concentração de *graffitis* de boa qualidade técnica - como *wildstyles* e *bombs* bem executados. Devido ao destaque que o lugar oferece, há muitas letras crossadas[58], mas boa parte delas são cobertas por *writers* de mesmo nível técnico. Encontram-se também algumas *tags* - a maioria de *toys*[59] - devido ao fácil acesso, mas ainda assim procuram evitar *taggar*[60] por cima de *pieces*, o que indica o respeito à hierarquia técnica.

---

[57] A análise técnica das intervenções só foi possível devido a experiência do autor de mais de 20 anos de *graffiti* e arte de rua.
[58] *Cross* ou Crossar - Cobrir um *graffiti* - total ou parcialmente - com outro *graffiti*.
[59] *Writers* que estão começando na atividade, inexperientes. Muitas das vezes associado - pejorativamente - a quem não tem qualidade técnica.
[60] Expressão «aportuguesada» de *tag*. Ato de espalhar a *tag*.

No rés do chão, é possível encontrar a presença de muitas *tags*, *bombs* e *throw-ups.* Neste local é onde há a maior concentração de intervenções, apesar da menor visibilidade por parte dos usuários de metrô. Embora ocorra muitas coberturas nesta parte e existam muitos trabalhos de *toys*, existem *bombs* e *throw-ups* com bom nível de execução - bombers[61] como Totas!, SPAM e BLUBLA.

Este comportamento demonstra a despreocupação destes escritores em serem cobertos. Isto se dá pelo fato das peças serem elaboradas com poucas latas e sem critério de cor - o que indica que foram feitas com restos de materiais - tratando-se apenas de bombardeiros visando a quantidade e não a qualidade.

De fato, a estrutura arquitetônica - aliada a visibilidade da estação de metrô - favorecem esta dinâmica particular na parte traseira do CHB. A maioria das intervenções são realizadas à noite. Tudo ocorre de forma espontânea, num fluxo que o próprio espaço oferece. Tanto o metrô quanto o conjunto habitacional não têm vigilância noturna, o que favorece um tempo maior na execução dos *graffitis*, além de dar espaço para pequenas intervenções de principiantes. Aliás, é nas ações de combate ao graffiti, que acontece outra particularidade no bairro que favorece o intenso ciclo de produção de intervenções, o que será abordado no próximo tópico.

2.2. Ações de *graffiti* e anti-*graffiti*

A evolução dinâmica desses *graffitis* no bairro não ocorre de forma autônoma, existem outros fatores que favorecem o ciclo de pinturas e a própria associação de moradores do bairro da bouça (AMB) tem grande influência nesse quesito. Atualmente, Carlos[62] - um dos moradores mais antigos do conjunto[63] - está à frente da associação de moradores. Desde o seu ingresso, dedica-se intensamente ao bairro, cuidando dos mais diversos assuntos relativos ao conjunto habitacional, como descrito numa matéria do jornal Público, no caderno Local Porto em 2006:

> "Carlos foi incumbido pela associação de moradores de acompanhar a empreitada. Cumpre a tarefa à risca. Basta entrar no bairro e perguntar pelo sr. Carlos. Há sempre alguém que já o viu e sabe para onde foi. Difícil, depois, é encontrá-lo: anda sempre a cirandar, a resolver problemas, a certificar-se de que está tudo bem, escada acima, escada abaixo, faça chuva ou sol. Como se não sentisse o peso dos 64 anos" Local Porto, (2006b, 25 de abril).

[61] Grafiteiro conhecido por se dedicar exclusivamente ao *bombing*.
[62] Nome fictício criado pelo pesquisador.
[63] Mora no conjunto desde 1979,

Dentro dessas intensas atividades, está a de conservar o local e vigiar o conjunto das ações de vandalismo. Nos últimos 10 anos, o conjunto vem sofrendo com o aparecimento crescente de *graffitis* e pequenas intervenções. Na tentativa de coibir a prática na parede traseira do bairro, o sr.Carlos optou pela estratégia de cobrir - parcialmente - os *graffitis*, como uma forma de desencorajar os *writers*. Assim como foi dito logo quando houve a oportunidade de acompanhar o seu trabalho, “logo que fazem isto, eu os estrago”.



Fig 2.2 - Sequência de imagens onde o sr.Carlos cobre a sigla ACAB[64] (2019). Foto do autor.
https://www.youtube.com/watch?v=DWuOOoMykzM

Pude acompanhar o sr.Carlos por duas vezes neste trabalho de “limpeza” - denominado por ele. Durante o serviço, indaguei o porquê do trabalho, no qual me respondeu que “era amigo pessoal do Siza e fazia isto como uma forma de preservar a obra do arquiteto”. Inevitavelmente, surgem sequelas visuais dessa operação *anti-graffiti,* diferença entre tons dão destaque ao que foi coberto. Em graffitis maiores - como na parede traseira do bairro - Carlos utiliza outro método de ação, rasurando com o rolo de pintura linhas horizontais e formas de “x” nos *graffitis*. Essa atividade é realizada regularmente, com o objetivo de dar uma resposta rápida ao que foi grafitado, uma espécie de contra-ataque.

No meio desta “guerra de tinta”, o morador do bairro que convive com o surgimento quase fantasmagórico das pinturas, que logo se misturam às ações realizadas pelo responsável da associação. Em consequência, o aspecto da parede traseira faz o bairro

[64] ACAB é um acrônimo para uma expressão em inglês “*All Cops Are Bastards*”, traduzido como "Todos os policiais são bastardos". Sigla utilizada por anarquistas, *punks* e outros grupos que sofrem opressão policial.

aparentar ser um local perigoso - o pode ser desmistificado ao passar uma tarde no lugar. Boa parte desta percepção temerosa, vem das sobras desta guerrilha visual e o fato da proximidade à linha do metrô, cenário comum em filmes e matérias policiais.

Depois do acúmulo de *graffitis* e pinturas *anti-graffiti*, o último recurso é a cobertura total da parede. As ações de "limpeza" são nada mais que sobreposição de tinta, até porque, "para limpar uma parede de betão existe o compressor de água. Portanto, pintar a cinzento uma parede que é de betão é pintar, e não é limpar" (Almeida, 2013). Dentro deste contexto - de cobertura total - a parede traseira do bairro da Bouça já foi palco de algumas ações municipais de combate ao *graffiti*.

A mais emblemática, foi a cobertura total em 2013, feita com a participação de militares do exército em parceria com a Câmara Municipal do Porto. A ação capitaneada pelo então autarca Rui Rio, que já vinha sendo conhecido pela alcunha de "*anti-grafitos*"[65], tinha o combate ao *graffiti* como uma estratégia política:

> "Durante a manhã desta quinta-feira, quinze militares, em colaboração com a Câmara Municipal do Porto, arregaçaram as mangas e deram a primeira demão nas traseiras do complexo (...). Esta é a segunda vez que o Exército colabora com a Câmara do Porto neste tipo de "limpeza" e mais uma etapa da luta de Rui Rio contra os graffitis" Luís O. Costa, (2013b).



Fig 2.3 - Dioguinho, Militares limpam grafite datado de 2007 na Bouça.(2013). Disponível em: https://dioguinho.pt/militares-limpam-grafitis-em-bairro-porto/

[65] Alcunha colocada num *graffiti* vandalizado em homenagem ao autarca, produzido pelo *Colectivo RUA*, link: https://www.publico.pt/2013/08/14/p3/noticia/rui-rio-tambem-tem-o-seu-mural-vandalizado-1818000

Depois do caso em Nova Iorque nos anos 80 - com a estratégia *anti-graffiti* do “The Clean Train Movement" (Leal, 2007: 47) - o combate ao *graffiti* passou a fazer parte da plataforma de alguns autarcas de grandes cidades. “Há poderes políticos municipais em diversos aglomerados urbanos que desenvolvem estratégias de combate ao *graffiti* e de outras práticas de rua, onde podemos incluir o *parkour* e o *skate*” (Ferro, 2016: 169).

Uma ação *anti-graffiti* da proporção do bairro da Bouça - com mais de 120 metros de extensão - dava um recado bem claro à sociedade portuense sobre a política adotada quanto à arte urbana. Assim como a estratégia realizada em Nova Iorque (Leal, 2007), a política *anti-graffti* adota uma narrativa a qual o poder público é o “mocinho” e os *writers* são os “bandidos”.

“Reclamar uma nova ordem urbana capaz de restaurar o convívio civilizado tornou-se um dos mais vigorosos clichês legitimadores das estratégias urbano arquitetônicas da atualidade” (Barbosa, 2011: 126). Para a implementação desta narrativa, é necessário ações e declarações públicas por parte do gestor em questão.

Outra medida pública para munir esse combate - vêm na esfera legislativa - na criação de leis que criminalizem a prática. No mesmo ano, em 2013, foi criada a lei n.º 61/2013, de 23 de agosto que previa multas entre 25 e 100 mil euros (Street Art, 2013, 26 de agosto). Além de uma espécie de "licenciamento de grafitos” no valor mínimo de 40 euros “pela emissão do alvará” de licenciamento dos graffitis “até oito metros quadrados” (Street Art, 2013, 13 de setembro).

Tal medida atraiu os holofotes para a “batalha de campo”, mas como era esperado, as ações no “bairro do Siza” não surtiram efeito. Os *graffitis* voltaram a surgir meses depois - e sem o “licenciamento”. Apesar da colisão entre essas duas forças, esse ciclo de sucessivas pinturas no espaço público - resultado das intervenções e as ações *anti-graffiti* - tem uma relação de complementaridade como fora observada pela socióloga Lígia Ferro:

> “Existe uma relação de dependência entre estes dois grupos, pois o artista depende do trabalhador de limpeza para que sejam criados novos espaços para pintar, e o trabalhador de limpeza precisa do *writer* para ter emprego. Assim vemos uma estrutura que nasce de um processo de combate e oposição ao *graffiti* assentar em ciclos de interdependência entre esses dois universos (o do *graffiti* e o da limpeza)” Lígia Ferro, (2016: 171).

Esta relação de interdependência fica claro no caso do CHB, onde as ações de limpeza do conjunto dependem das intervenções de *graffiti* realizadas no local e vice-versa. Baseado no que foi exposto no livro de Lígia Ferro (2016) - especificamente o capítulo *a cidade como palco da complexidade urbana* - desenvolvi um diagrama referente ao ciclo do *graffiti* na parede traseira do bairro, utilizando-me das percepções espaciais e da pesquisa de campo:

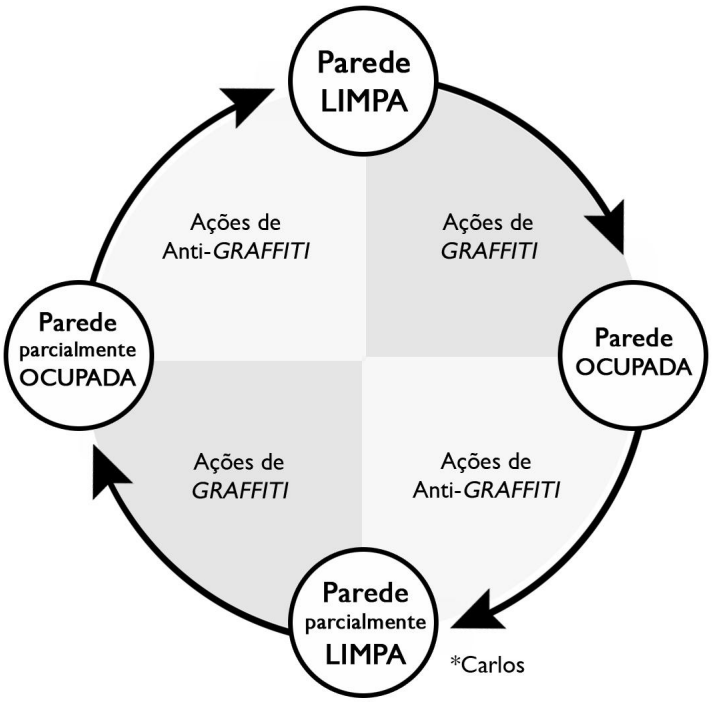


Fig 2.4 - Tito Senna, Gráfico do ciclo de ações de *graffiti* e anti-*graffiti* na parede traseira do bairro da Bouça.

Através da investigação - e do processo de transcrição dessas percepções em gráfico - foi possível perceber um fator peculiar que altera o ciclo do *graffiti* no espaço observado: a intervenção da associação de moradores representada na pessoa de sr.Carlos - que torna o ciclo de ações de *graffiti* na Bouça algo totalmente específico. Num processo comum, o ciclo entre a pintura e a intervenção anti-*graffiti* é curto, independente do tempo em que se leva para uma ocupação total do espaço e a sua limpeza completa: Parede LIMPA > Parede OCUPADA > Parede LIMPA.

Contrariamente a este ciclo, as ações de combate às intervenções - feitas regularmente - consistem em cobrir parcialmente os *graffitis* com uma linha feita com o rolo de tinta plástica cinza. Como consequência, esses espaços são reativados com sobreposições de outras intervenções e o ciclo comum das ações de *graffiti* no lugar são alargados - como apresentado na fig.2.4. Isso faz com que surjam novos *graffitis*, com ocupações nesses espaços parcialmente rasurados.



Fig 2.5 - *Frames* do vídeo onde Carlos realiza uma cobertura parcial da parede. Registro feito pelo autor (2019).

O ato de rasurar um *graffiti*, que é conhecido como o ato de atropelar[66] ou ratar[67], é entendido no círculo dos grafiteiros como uma atitude desrespeitosa - aliás, essa é uma das estratégias anti-*graffiti:* utilizar os próprios códigos internos como arma de combate. Contudo, especificamente no caso da Bouça, os *writers* entenderam que se trata de uma ação externa ao meio e percebem a coação como uma validação para a reativação do espaço. É como se a ação do sr.Carlos ao cobrir um *graffiti*, validasse uma repintura e a circunstância permitisse o *crossar*[68] - não como ato de rivalidade - mas como uma forma de respeito ao *graffiti* que foi publicamente rasurado.



Fig 2.6 - Sobreposições de *graffitis* gerado pelas ações anti-*graffiti* no Bairro da Bouça. Foto do autor (2019).

[66] Ato de cobrir um *graffiti* - total ou parcialmente - com outro *graffiti*.
[67] Ato de rasurar - total ou parcialmente - um *graffiti* ou *tag*.
[68] Termo sinônimo a ratar ou atropelar. Palavra «aportuguesada» da expressão *cross*.

Este ciclo fica evidente na quantidade de sobreposições no mesmo espaço (fig 2.6). É possível ver - em alguns casos - o vestígio da ação *anti-graffiti* entre cada *graffiti,* sustentando essa hipótese. Através dessa observação foi possível entender que o ato de *graffiti* e o *anti-graffti* não devem ser percebidos apenas como um processo dicotômico de forças antagônicas, mas como um processo sincronizado de ações.

Esta dinâmica fica evidente desde os primórdios do *graffiti* na cidade de Nova Iorque até o momento atual. A força de repressão à prática do *graffiti* nas estações de trens e *subways,* promoveram esse grupo cultural a ocupar as rodovias e paredes da cidade (Leal, 2007: 49).

2.3 - SENTINELA: o permanente estado de vigilância no espaço público

Se os *graffitis* surgem gradativamente no CHB, a vigilância e a limpeza seguem no mesmo ritmo. Isso foi notado através das visitas - quase que diárias ao local - onde foi possível notar novas pinturas e até mesmo o sr.Carlos no combate ao *graffiti*. Foi utilizado o desenho de observação[69], como método para levantar as características do local.

Redesenhar os *graffitis* que ocupavam a traseira do bairro, foi uma tarefa importante para a investigação. O processo do desenho se deu através da observação do lugar e do registro fotográfico. Numa espécie de 'desenho de observação do *graffiti* realizado no lugar', foram levantados os principais artistas, estilos e a relação entre as intervenções que compartilham do mesmo espaço (fig 2.7).



Fig 2.7 - Levantamento gráfico dos graffitis realizados na parte traseira do CHB no diário de campo do autor. (2019)[70].

[69] Pude realizar esse trabalho na disciplina de Desenho e Levantamento do Lugar (DLL), ministrado pelo professor Jorge Marques - FBAUP/MADEP.
[70] Todos os *graffitis* que redesenhei da parte superior e do primeiro pavimento, foram apagados em 2020 durante o período de confinamento da pandemia.

Através desta pesquisa *in loco*, foi possível perceber que os pavimentos, a qualidade técnica e a importância local do artista, são fatores determinantes na organização coletiva dos *graffitis*. A exemplo da parte superior, que tem muitas siglas das *crews*[71] ao invés dos nomes pessoais e o intenso volume de sobreposições na parte inferior da parede.

De certa maneira, ficou evidente que a parte traseira do bairro da Bouça é um lugar subutilizado – tanto pelos grafiteiros quanto pelos moradores e o poder público. O espaço carece de um projeto que busque conciliar esses interesses e contribua para uma reafirmação sócio-cultural do bairro na cidade.

O resultado desta falta de diálogo, é notada nos vestígios de sobreposições de *graffiti*, a forma como a associação combate essas intervenções - com coberturas parciais - e a participação do poder público na cobertura total dos *graffitis*. Ainda na identificação de particularidades no espaço, priorizei na minha prática artística trabalhar esta relação equivocada do combate ao *graffiti* no conjunto habitacional e a forma como essas intervenções surgem no espaço.

Apesar da permanente vigilância no combate ao *graffiti* por parte da associação de moradores, existe um pequeno “buraco” neste processo onde surgem as intervenções. Durante o dia, são realizadas rondas esporádicas em todo o conjunto[72], além de verificarem o surgimento de pinturas no bairro, ao cair da noite a “força-tarefa” encerra. É justamente no período da noite, que a prática do *graffiti* no bairro se torna mais oportuno[73].

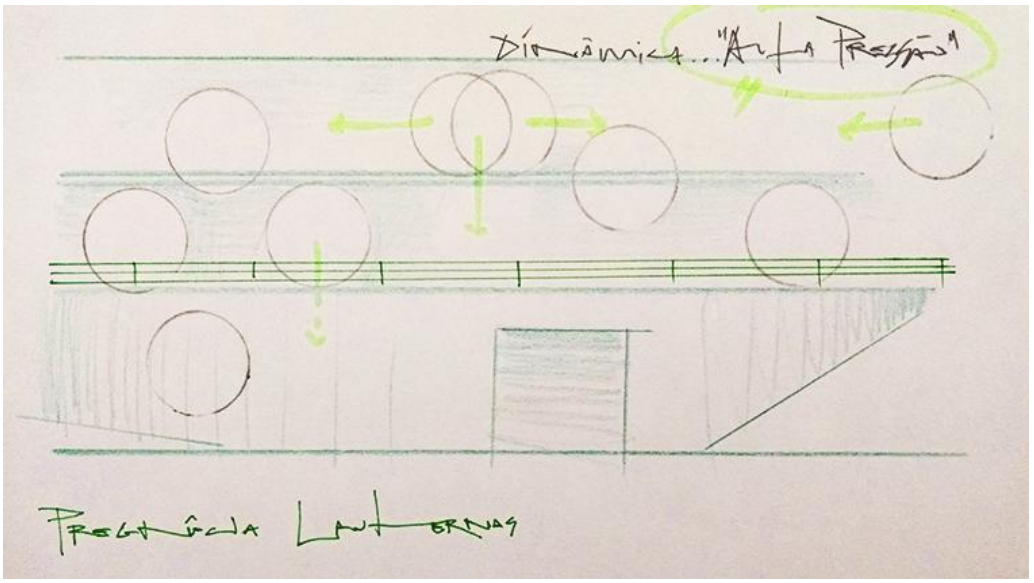


Fig 2.8 -Proposta de ação SENTINELA. Desenho e registro do autor. (2019).

[71] Grupo ou coletivo de *writers*.
[72] Tive a oportunidade de acompanhar - à distância - a tentativa de duas meninas em realizar *tags*. Rapidamente desistiram ao ver a presença de um morador.
[73] Principalmente após a meia noite, quando o metrô encerra a circulação.

O bairro não conta com um sistema de videovigilância e a parte traseira tem apenas iluminação pública. Esses fatores permitem uma execução de pintura com o tempo alargado - o que favorece o resultado técnico/estético das *pieces*. A parte traseira fica isolada do comércio, do trânsito, e à noite o fluxo de pessoas tem uma queda drástica com o encerramento das atividades do metrô. Em resposta a essa situação, criei uma ação artística que envolvesse o contexto, trabalhando de forma poética o surgimento desses *graffitis* numa situação de vigília, no qual denominei a ação de SENTINELA. Nesta ação, dou continuidade a ronda diária no bairro que se finda na parte da noite. Com o uso de uma lanterna - ferramenta comum para seguranças noturnos - aponto a luz na parede traseira, procurando por *writers* em ação (fig 2.9).



Fig 2.9 - *SENTINELA*, Bairro da Bouça. Frames do vídeo da ação realizada no CHB. Registro feito pelo autor (2020).
Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=R2yMjxMmQis .

"Necessária como a ciência, não suficiente, a *arte* traz para a realização da sociedade urbana sua longa meditação sobre a vida como drama e fruição" Lefebvre, ([1968] 2001: 116). Este trabalho visou levantar este dilema, do modo como o *graffiti* vem sendo combatido no espaço e até que ponto essa repressão não é um fator motivador para a prática. No momento da vigília artística, a luz que ao mesmo tempo procura denunciar a ilegalidade, coloca o próprio *graffiti* em evidência, tornando-se como uma espécie de luz de palco. A mesma luz que oprime, dá projeção, assim como nas ações repressivas em Paris 68 e nos *subways* de Nova Iorque (Leal, 2007).

A ação ocorreu durante duas noites no fim de semana, das 20hs às 00hs. Neste período de 8 horas em exposição no espaço público, foi possível perceber a reação das pessoas que passavam pela a estação[74], a forma como a projeção de luz interagia com o espaço. A própria arquitetura da parede traseira sugeria movimentos, assim como os *graffitis* e o ritmo de chegada e saída dos trens na estação.

Em nenhum momento - das 8 horas de intervenção - fui abordado, tanto pelos utilizadores do metrô quanto pelos moradores do conjunto. Certa ocasião, parecia que a luz projetada na parede do bairro já fazia parte do espaço. Esta situação híbrida entre a segurança e o momento lúdico de certa forma expunha a especificidade deste lugar. Dentro de uma cidade que adotou a arte urbana como uma plataforma de revitalização urbana (Silva, 2019), o *graffiti* e o bairro da Bouça seguem no *underground*[75] da cidade.

Apesar da arte urbana ter cada vez mais destaque, no CHB o graffiti ainda vive sobre o estigma da marginalidade devido a forma como é combatido. Paradoxalmente, a solução para este problema passa pelo próprio graffiti como um elemento a contribuir com espaço - não apenas do ponto de vista estético - mas a de integração do conjunto com seu entorno, fortalecendo a identidade e a história do lugar.

Assim como houve uma segunda fase de readaptação do conjunto às necessidades não previstas no projeto original (Siza, 2006). O *graffiti* se associou ao espaço com o tempo e poderia contribuir na reafirmação do próprio conjunto, como um lugar de construção coletiva e de direito à cidade.

3 - Travessa da Figueirôa: o esforço sem fim

A Travessa Figueirôa apesar dos seus 120 metros de extensão - mesmo comprimento da parede traseira da Bouça - concentra uma série de singularidades num pequeno trecho urbano. Em 1605 a área da travessa fazia parte da propriedade da Quinta da Boa Vista. Em 1726 a família Figueiroa adquire a quinta, passando a se chamar Quinta de Santo Ovídio (Sereno, Rebelo & Filipe, 1998). Aliás, o nome da travessa é uma homenagem ao fidalgo Manuel de Figueiroa, “contador da Fazenda Real na cidade do Porto, presidente do lançamento das sisas e Cavaleiro da Ordem de Cristo” (Sereno, *et al*., 1998). Já no século XIX - sob a tutela do Conde de Resende e filhos - a quinta foi finalmente loteada para a abertura da Rua Pedro Álvares Cabral.

[74] Era possível observar a projeção de luz de dentro do vagão do metrô sentido Trindade.
[75] *Underground* é um ambiente com uma cultura diferente, que não segue modismos e geralmente não está na mídia.

> “Entre 1892 a 1895 os condes iriam requerer, enquanto representantes dos filhos menores, a alienação da quinta, oferecendo à Câmara do Porto a abertura de uma nova rua que ligaria Cedofeita ao Campo da Regeneração, contencioso que terminaria com a venda da quinta e loteamento para edificações de 6m” Maria do Carmo Marques Pires, (2004: 225).

Atualmente, a pequena Travessa da Figueirôa liga três importantes vias da cidade, conectando a Rua Pedro Álvares Cabral à Av. Boa Vista e dá acesso a Rua da Cedofeita. Mesmo com uma faixa pedonal estreita, a travessa concentra um alto fluxo de pessoas. Há momentos em que os peões disputam o espaço entre os automóveis - principalmente no horário comercial.

Através deste intenso fluxo de pessoas, foi possível perceber que a travessa é um lugar de passagem e não de permanência. Diferente do bairro da Bouça - que fica a poucos metros de distância - a Travessa da Figueirôa não conta com mobiliário e nem grandes estruturas públicas. As casas e os comércios são geminados e há somente um espaço favorável para a prática de ações de arte urbana. Por esse motivo - a grande audiência e uma área de fácil acesso - faz o espaço ser bem disputado, o que gera rapidamente um acúmulo de *tags*, *stickers* e outras intervenções.

A saturação dessas manifestações causa uma reação rápida por parte dos proprietários: a limpeza da parede, cobrindo as intervenções. Comparado ao processo que ocorre no CHB (Fig 2.4), o ciclo na Travessa Figueirôa é curto e acelerado, pois a sua limpeza demanda menos recursos. Enquanto no bairro da Bouça é possível acompanhar todo o processo de acumulação e limpeza - início, fim e novo ciclo - as intervenções na travessa surgem de forma repentina e são apagadas na mesma velocidade, dando a impressão de um esforço sem fim e nem início.

3.1 - A *aura* da travessa e o mito da “higiene visual”

De certa forma, existe um mito quanto à necessidade de manter uma parede com aspecto limpo, asséptico e livre do que poderia ser considerado poluição visual. Muitas das vezes, essa dedicação em manter o local visualmente limpo está ligado a impressão de desvalorização dos imóveis por parte dos proprietários. Essa percepção também é estimulada pelo poder público, no qual, procura criar uma espécie de “urbanismo *décor*”[76], influenciando algumas iniciativas na esfera privada.

[76] O termo urbanismo-decor foi utilizado por Barbosa (2011: 128), para denotar a forma particular de empresariamento do espaço como força reprodutiva dos agenciamentos mercantis do espaço público.

> “Um novo sentido é atribuído às cidades: não são mais lugares para se habitar, mas para exibir. As cidades são tratadas como ambientes visuais, como se fossem videoclipes publicitários. É nessa direção que se investem e se (re)vestem as cidades com o design clean do mobiliário urbano - cabines telefônicas abrigos de ônibus, caixas postais, luminárias, bancos, lixeiras - destinado a modernizar/disciplinar o uso (mercantil) da paisagem, mediante a concessão de espaços públicos às decorações privadas.” Jorge Luiz Barbosa, (2011: 127-128).

Para o efeito de comparação, podemos afirmar que as intervenções na Travessa da Figueirôa estão mais associadas aos *graffitis* do bairro da Bouça do que aos painéis de *street art* espalhados pela cidade. Isso se reflete na maneira como as intervenções são prontamente combatidas.



Fig 3.1 - Acompanhamento fotográfico da empena da Tv da Figuerôa dos dias 08/05/2019 a 22/02/2021. Foto do autor.

O esforço para manter a empena visualmente limpa, gera uma série de camadas na parede - como exposto na figura 3.1. Apesar de utilizarem a mesma cor, a antiga cobertura - exposta às intempéries - entra em contraste com a nova camada, criando uma espécie de sobreposição de tons. Isto gera uma característica específica neste lugar: as intervenções estão condicionadas ao espaço e a cobertura está condicionada às intervenções. Essa complementaridade gera um espaço com um comportamento singular do resto da cidade.

Podemos associar este processo distinto ao conceito de *aura* desenvolvido por Walter Benjamin em seu ensaio *"A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica"*[77] (1955). No seu ensaio, a *aura* de uma obra de arte está ligada a sua autenticidade, a sua unicidade, o que o autor chama de "aqui e agora".

> "(...) o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. E nessa existência única, e somente nela, que se desdobra à história da obra. Essa história compreende não apenas as transformações que ela sofreu, com a passagem do tempo, em sua estrutura física, como as relações de propriedade em que ela ingressou." Walter Benjamin, (1955: 2).

O que acontece na Travessa da Figueirôa não pode ser reproduzido em outro sítio da mesma maneira, o que foi concebido naquele espaço é autêntico e indissociável. E isso não está restrito apenas aos *graffitis* daquele lugar, a dinâmica do espaço também é única. Pude registrar um caso que ilustra essa singularidade no espaço. Na figura 3.1 - na terceira e quinta foto - trata-se de dois *bombs* que foram realizados em momentos diferentes. O primeiro *bomb* durou por volta de duas semanas e logo foi apagado. Dias depois, o mesmo *writer* - assinando a sigla AC - pintou novamente a mesma letra com as mesmas cores utilizadas anteriormente, durando mais algumas semanas. A forma como o espaço é administrado proporciona essas particularidades.

Nessa situação, quem "apaga" o *graffiti* tem o protagonismo na formação dessas características no espaço, aquele que intervém passa a cooperar na geração desse empenho permanente. Assim como no caso do sr.Carlos no CHB, é possível notar o esforço empregado para manter a empena "visualmente limpa", embora fique algumas cicatrizes em tons de rosa.

3.2 - SÍSIFO: o ciclo da intervenção urbana no espaço público

Ao longo do acompanhamento pude perceber que este ciclo tende a não ter fim. Ao mesmo tempo que apagar uma intervenção é uma forma de retaliação, esta reação abre espaço para uma nova ocupação. O emprego desse esforço - quase penitente - remeteu-me ao ensaio "O Mito de Sísifo" de Albert Camus (1975)[78]. Nesta obra, Camus faz

[77] O ensaio foi publicado pela primeira vez em 1936, com o título original: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.*
[78] Do original: *Le mythe de Sisyphe* (1942).

uma “formulação teórica da noção de absurdidade, isto é, da tomada de consciência, pelo ser humano, da falta de sentido (ou, portanto, do sentido absurdo) da sua condição” (1975: 3). Para abordar sobre essa condição humana, o filósofo recorre à mitologia grega.

> “Os deuses tinham condenado Sísifo a rolar um rochedo incessantemente até o cimo de uma montanha, de onde a pedra caía de novo por seu próprio peso. Eles tinham pensado, com as suas razões, que não existe punição mais terrível do que o trabalho inútil e sem esperança.” Albert Camus, (1975: 85).

Sísifo era considerado o mais sábio e mais prudente dos mortais. “Astuto, causou a ira de Zeus, foi enviado ao inferno e conseguiu sair das correntes que o aprisionava” (Camus, 1975: 85). Ciente de que morreria, planejou um golpe com sua esposa. Depois de morto, ludibriou Hades, fugindo pela segunda vez. Após ter vivido intensamente, morreu de velhice e não pôde mais fugir de seu jugo. Sísifo foi condenado a carregar uma pedra de mármore até o cume de uma montanha, no qual, tal pedra seria rolada ao chão, tendo que carregá-la novamente, repetindo esse esforço durante toda a eternidade.



Fig 3.2 - Carlos cobrindo a sigla ACAB (2019).

Fig 3.3 - Sísifo pintado por Ticiano, 1549. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%ADsifo#/media/Ficheiro:Punishment_sisyph.jpg

Camus trata Sísifo como um herói do absurdo e compara a sua condenação à nossa condição nas relações de trabalho: "O operário de hoje trabalha todos os dias de sua vida nas mesmas tarefas e esse destino não é menos absurdo" (1975: 86). O que ocorre nas paredes das cidades, não é muito diferente do mito de Sísifo.

O esforço de apagar as intervenções, perde automaticamente o seu sentido com surgimento de novas pinturas. Não há o objetivo de coibir definitivamente as intervenções, é o processo pelo processo. De certa maneira, para compreender o sentido desse esforço é necessário pensarmos como Camus, "a própria luta em direção aos cimos é suficiente para preencher um coração humano. É preciso imaginar Sísifo feliz" (1975: 88).

Diante dessa provocação, propus-me uma prática artística que envolvesse essa relação absurda e singular na Travessa da Figueirôa, com uma performance chamada SÍSIFO. A ação nada mais é que uma resposta quanto ao esforço empregado naquele espaço, "o aqui e agora", a relação dos transeuntes com a travessa que utilizam-na para carregar as suas pedras.



Fig 3.4 - Rota e realização da performance no dia 22/11/2020. Imagens do autor.

O projeto consistiu na confecção de um objeto inflável e no planejamento de uma rota para a instalação da pedra no "cume", ou na travessa. Foram realizados alguns testes de materiais e confeccionado o objeto escultórico. Foi estipulado uma rota de aproximadamente 600 metros, entre a Rua dos Salgueiros e a Travessa da Figueirôa (fig 3.4). Após a realização do trajeto, o objeto foi instalado em frente a empena da travessa. O trabalho ficou situado no local durante 4 horas. Neste período, foi possível acompanhar a

alteração do fluxo de pessoas devido ao objeto no espaço e perceber como os transeuntes se relacionavam com o objeto através desses desvios.

Apesar do momento adverso para a realização de uma ocupação no espaço público[79], o trabalho atraiu a atenção de muitas pessoas - algumas pessoas fotografaram o objeto enquanto passavam pela rua - e alguns moradores acompanharam de suas janelas todo o período da prática artística. Não houve reclamações, nem por parte dos transeuntes nem dos moradores[80].



Fig 3.5 - Objeto Instalado na Travessa da Figuerôa (22/11/2021). Foto do autor.

Assim como a Travessa da Figueirôa, existem outros logradouros autênticos na cidade do Porto, cada um com a sua particularidade. De certa forma a arte urbana - e a forma como ela é combatida - são índices visíveis dessa *aura* do lugar. Por mais absurdo que possa parecer, é justamente neste sentimento por parte dos proprietários entre “apagar mais uma vez” ou “deixar como está, que faz deste pequeno apêndice da cidade ser um lugar tão singular.

[79] Questões relacionadas ao período de confinamento da pandemia. No momento da performance a cidade do Porto passava por um processo de afrouxamento de algumas medidas, o que possibilitou a execução do trabalho. Todas as medidas de segurança foram efetuadas, como distanciamento, uso de máscara e álcool em gel.

[80] Penso que o trabalho foi bem recebido em consequência do longo período de confinamento. A euforia da re-ocupação do espaço público se misturou com a empatia do trabalho.

4 - Miguel Bombarda: “uma galeria a céu aberto”

Antes de ser conhecida como “Rua Miguel Bombarda”, a então popular “Rua das Galerias” era denominada desde 1810 como “Rua do Príncipe”, em homenagem ao rei D.João VI. A mudança do topónimo se deu cem anos depois, D.João VI deu lugar ao médico e professor Miguel Bombarda, cidadão que teve um papel importante no apoio ao regime republicano, sendo um dos precursores deste regime no país (Pereira, 2005).

Desde a troca do nome - no início do século XX - a rua não tinha a reputação de logradouro das artes, tratando-se de uma modesta rua com comércio tradicional. Assim como toda a região do centro do Porto, a rua Miguel Bombarda sofreu com o declínio demográfico e o esvaziamento da região central entre os anos 80 e 90 (Dias, 2009: 72). Em 1995, em meio ao declínio econômico da região, Fernando Santos - dono da galeria homônima - mudou a sua galeria da Rua D. Manuel II para a Rua Miguel Bombarda. Após a implementação da galeria Fernando Santos, outros galeristas tiveram interesse no local, “movimento influenciado talvez pela quantidade de oferta de espaços vazios, abandonados e rendas acessíveis da altura” (Dias, 2009: 77).

A concentração de galerias de arte começou a aquecer comercialmente a região e outros serviços ligados à indústria criativa passaram a se integrar a rua, em destaque o edifício *Artes em Partes* e disputado Centro Comercial Miguel Bombarda (CCB). Gradualmente outros espaços comerciais ao redor da rua passaram a ser arrendados, causando o que podemos denominar de “efeito Miguel Bombarda”.

A partir dessa concentração de estabelecimentos, a região passou a ser caracterizada como o “SoHo do Porto”, o “Quarteirão das Artes” ou a “Rua das Galerias” (Dias, 2009: 79). Em 1998, Fernando Santos fomentou o Circuito Cultural da Miguel Bombarda, propondo em parceria com a Câmara Municipal do Porto[81] a modernização da rua, com a ampliação da área pedonal e a inclusão de atividades coletivas entre as galerias como descrito no site oficial da galeria:

> “Pelo menos seis vezes por ano, com uma periodicidade de sensivelmente 1 mês e meio, 22 Galerias de Arte Contemporânea, localizadas na Rua Miguel Bombarda e nalgumas artérias adjacentes, inauguram simultaneamente exposições de artistas plásticos nacionais e estrangeiros.” Joana Ferreira Gomes (2009).

[81] Na gestão do então autarca Rui Rio.

O efeito dessa parceria público/privada culminou na elaboração de um projeto de requalificação urbana no ano 2000. O projeto começou a ser implementado em 2008 e foi inaugurado no ano seguinte[82], como noticiado pelo jornalista do Diário de Notícias Helder Robalo: “A 'Rua das Galerias' é amanhã inaugurada oficialmente e o autor deste projecto acredita que ajudará a trazer mais jovens para a Baixa de uma cidade que perdeu cem mil pessoas em 30 anos” (Robalo, 2009).

Outro episódio que favoreceu a imagem da rua como ponto de cultura, foi a iniciativa *Porto Capital Europeia da Cultura 2001*[83]. Um forte investimento na recuperação do espaço público da cidade foi realizado e o "quarteirão das artes” foi um dos beneficiados. Esse esforço em construir uma imagem-marca a essa região, vai de encontro às novas necessidades de consumo no espaço urbano.

> “O *design* urbano também compreendendo esforço de doar às cidades uma *image-making* de estabilidade e ordem, necessária e coerente à nova dinâmica do mercado capitalista. É preciso dotar o espaço urbano de um conjunto de representações e situações capazes de construir lugares excitantes, atraentes, criativos e ao mesmo tempo seguros para investir, jogar, apostar e consumir” Jorge Luiz Barbosa, (2011: 128).

Atualmente, a Rua Miguel Bombarda é a principal via do badalado “quarteirão das artes”. O conjunto de ruas fazem parte do projeto da empresa municipal Ágora Cultura e Desporto do Porto, incluindo: a Rua do Rosário, Rua do Breiner, Rua da Maternidade, Rua D.Manuel II e a Rua Adolfo Casais Monteiro. Mais do que um processo de reurbanização, podemos dizer que na última década a Rua Miguel Bombarda vem passando por um processo de gentrificação. É notória a presença maciça de estrangeiros, estudantes, além do aumento da classe média, aliado a uma farta oferta de alojamentos locais e *guesthouses*.

> “O que diferencia a gentrificação de qualquer outro processo de revitalização, reforma ou desenvolvimento urbano é o facto de se tratar de um processo onde tanto actores privados quanto públicos actuam visando um movimento habitacional de uma classe média para centros urbanos deteriorados” Mafalda Lourenço, (2009: 14).

[82] Apesar de inaugurado em 2009, o projeto do arquiteto Filipe Oliveira Dias, prevê transformar a rua Miguel Bombarda numa zona pedonal na sua fase final.
[83] Título que dividiu em conjunto com a cidade holandesa de Roterdão.

A Rua Miguel Bombarda passou a ser parada obrigatória no Porto, presente em matérias de blogs de turismo sobre a cidade. Além da concentração das galerias de arte contemporânea nessa área, a arte urbana deu seu contributo na construção da reputação da “Rua das Artes”.

4.1 - A rua da arte e a *street art*

Houve um tempo em que o *graffiti* e a arte urbana no Porto era tratada como uma espécie de agente degradante da cidade. Apesar da sua efemeridade, dava-se a impressão que essas ações aceleravam o processo de desorganização urbana. Essa era a percepção do poder público quanto a essas manifestações - particularmente nos anos 90 até a gestão de Rui Rio, onde foram criadas medidas anti-*graffiti* (Costa, 2013a; 2013b; Martins, 2013). Atualmente, essa expressão vem ganhando notoriedade e a cidade do Porto já configura com nomes consagrados nesse cenário como: Mr.Dheo, Hazul, Mesk, Fedor, MaisMenos entre outros.

Na virada do milênio, muitos *writers* deixaram o anonimato - e a ilegalidade - passando a se intitularem como artistas. Junto dessa mudança de postura, trabalhos adaptaram-se esteticamente ao mercado de consumo: letras quase ilegíveis cederam espaço para trabalhos figurativos, composições abstratas e grandes murais. Essa mudança de comportamento não é algo restrito à cultura do *graffiti*. Featherstone argumenta que essa postura advém do pós-modernismo, onde os artistas - desde a *pop art* - adotaram a cultura de massa e a estetização da arte, transitando no design, no marketing, na arquitetura e na indústria.

> “A expansão do mercado da arte e o aumento do número de artistas e das ocupações acessórias à arte, especialmente nos centros metropolitanos, somados ao uso da arte como veículo das relações públicas pelas grandes empresas privadas e pelo estado, resultaram em transformações significativas no papel do artista” (Featherstone, 1995: 46).

Grafiteiros tornam-se artistas urbanos e suas carreiras passam a ser geridas comercialmente, tanto o poder público quanto à iniciativa privada passam a ser clientes. Com o surgimento dos super murais e o aumento do interesse turístico a esses locais, a

Câmara Municipal do Porto - depois da mudança de gestão[84] - aliou-se à arte urbana tornando-se uma espécie de mecenas. Na Rua Miguel Bombarda encontra-se o maior exemplo desta relação entre a *street art* e o poder público: o primeiro mural de *graffiti* legalizado na cidade, em 2014 (Silva, 2019: 125).

O mural de "Don Quixote de La Mancha" foi realizado pelos artistas Mesk, Fedor e Mots e é um ícone da região, local constantemente fotografado pelos turistas. Um detalhe que ficou marcado na produção deste "*hall of fame* legal", foi o esforço dos artistas em se enquadrarem a burocracia e as licenças[85]. Além dessa ação, existiram outras medidas - por parte das galerias - buscando integrar os espaços expositivos com o espaço público através das *vernissages* coletivas. O resultado desses esforços da esfera pública-privada no embelezamento do quarteirão surtia efeito na percepção do espaço como um local que respira arte e criatividade.

> "Não precisamos de muitos esforços para perceber como as cidades, sobretudo as grandes cidades, estão sendo convertidas em hipermercados de símbolos de fetichismo das mercadorias. Esse processo revela uma forma particular de empresariamento do espaço urbano como força reprodução dos agenciamentos mercantis: o urbanismo *décor*" Jorge Luiz Barbosa, (2011: 128).

O Porto não é um caso isolado, muitas cidades europeias como Barcelona e até Lisboa[86] buscaram esse diálogo entre a arte urbana e a esfera pública no processo de reestilização da cidade (Ferro, 2010: 98). Esta simbiose entre a *street art* e os espaços fechados também foi percebido pelos galeristas, segundo a análise de António Prates, proprietário da galeria homônima em Lisboa:

[84] Na gestão de Rui Moreira, a partir de 2013.
[85] "De tal forma que o prazo da licença, emitida ainda pelo executivo de Rui Rio, a 29 de Setembro, está quase a expirar e os responsáveis pela obra já foram, nesta segunda-feira, pedir um alargamento do prazo, para poder concluir o trabalho. O arranque da obra foi, desde logo, adiado porque ninguém no RU+A ou no Circus sabia que, além do licenciamento para pintar o mural, precisavam de uma licença de ocupação da via pública para instalar o andaime que lhes permitiria expandir a pintura por toda a parede do edifício que lhe serve de tela" Patrícia Carvalho, (2014, 13 de janeiro).
[86] Esse diálogo iniciou-se através da criação da GAU - Galeria de Arte Urbana, nascida no seio do Departamento de Património Cultural da Câmara de Lisboa em 2008.

> “Quando falamos em street, acaba por ser o nome de um movimento, porque os artistas passam muitas vezes do exterior para as galerias. O que mostram na rua serve para publicitar o trabalho, embora acredite que a intenção inicial não tenha sido essa” Barbedo, (2016).

Assim como em Lisboa, o Porto - especificamente a Rua Miguel Bombarda - passou a refletir esse diálogo entre a arte de rua e a arte contemporânea. Em frente das galerias há pequenas intervenções - algumas até criticando o sistema do mercado de arte - mas essa relação favorece a criação do espaço como um lugar democrático. Ao mesmo tempo, aponta para um paradoxo na arte urbana; ela surge como uma crítica à sociedade de consumo e é consumida por essa sociedade.

De certa forma os trabalhos de intervenção urbana, como o *graffiti* - *taggers* - a presença de *stickers*, pinturas e outras manifestações urbanas, passam a contribuir involuntariamente - ou voluntariamente - nesta construção cenográfica da região. “A realidade considerada *parcialmente* apresenta-se em sua própria unidade geral como um pseudomundo *à parte*, objeto de mera contemplação” (Debord, 1997: 13). Tais ações favorecem à especulação imobiliária, na captura do “público alvo” de imobiliárias e alojamentos locais.

> “Por outro lado, o novo *design* urbano aponta para um novo momento da arte pública, pois, ao projetar e realizar novos jogos sígnicos na paisagem, participa na (re)funcionalização estimuladora de projetos imobiliários privados. Por meio da força dos apelos estéticos de *revival* arquitetônico do *ferro fundido* e *tijolos vermelhos,* reproduzem-se as práticas mercantis de reapropriação classicista do espaço, inclusive dos espaços considerados marginais e/ou decadentes.” Jorge Luiz Barbosa, (2011: 130).

Assim como noutras cidades do mundo, o mercado imobiliário soube se aproveitar do processo de “embelezamento urbano” do Porto. A concentração de galerias e o surgimento de grandes painéis no espaço público - mediado pela Câmara Municipal - eram mais do que um sinal para o mercado imobiliário portuense. O ambiente cultural que “o Quarteirão das Artes” oferece tornou-se um atrativo para a classe média, que passou a se interessar por imóveis na região.

> "Este processo de transformação urbana aponta para revitalização do papel das cidades como palco de produção de valor. Ou seja, as cidades posicionam-se habilmente face aos grupos sociais estratégicos – turistas, consumidores, profissionais altamente qualificados, novos residentes originários da classe alta e da classe média alta com mais capital – para a sua recomposição territorial" Mafalda Lourenço, (2009: 13-14).

Em poucas décadas a "Rua das Artes" passou a ser desejável. Viver entre paredes pintadas e adesivadas passou a ser um diferencial entre outras ofertas de moradia mais tradicionais. Segundo Debord, "o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas mediada por imagens" (1997: 14). De certa forma a *street art* contribuiu na espetacularização do espaço, mediando o cotidiano entre moradores e os turistas.

Em comparação, enquanto os *graffitis* no bairro da Bouça surgem de forma espontânea, os painéis planejados, *posters* e *stickers* da rua Miguel Bombarda parecem sofrer o que Theodor Adorno ([1970] 1998) denominaria como *entkunstung*[87], ou a perda da *aura* segundo Walter Benjamin. De certa forma, a espontaneidade do *graffiti* dá lugar ao marketing estratégico da *street art*, buscando atrair o público alvo: consumidores de arte urbana.

4.2 - *SORTBUY'S*: a especulação do espaço público

Além das galerias de arte contemporânea, outro elemento que compõe este espaço, é a presença constante de alojamentos locais, imóveis para arrendamento, lançamentos imobiliários e estacionamentos privados. Esta tríade identificada na investigação em campo - a arte urbana, o mercado da arte e o mercado imobiliário - foi base para o desenvolvimento do projeto.

Esta simbiose urbana foi a matéria-prima para a criação da SORTBUY'S: a sinergia e a relação espacial entre a especulação da arte e a especulação imobiliária local. Quem não quer ter a experiência de ficar hospedado num lugar que respira arte por todos os lados? Segundo David Harvey, para vivenciar essa *aura* de liberdade que a vida urbana oferece é necessário capital. Este enquadramento vai de encontro a situação analisada no "Quarteirão das Artes":

[87] *Entkunstung* — processo pelo qual, segundo Adorno, a arte deixa de ser o que é e perde a sua especificidade.

> “A qualidade de vida urbana tornou-se uma mercadoria, assim como a própria cidade, num mundo onde o consumismo, o turismo e a indústria da cultura e do conhecimento se tornaram os principais aspectos da economia política urbana. A tendência pós-moderna de encorajar a formação de nichos de mercado – tanto hábitos de consumo quanto formas culturais – envolve a experiência urbana contemporânea com uma aura de liberdade de escolha, desde que se tenha dinheiro. Centros comerciais, galerias e pequenos comércios proliferam, como *fast-food* e mercados locais de artesanato” David Harvey, (2012: 81)

O projeto SORTBUY’S acontece nesse contexto, onde a arte urbana não é mais marginalizada e a sua prática já faz parte de um conjunto de ações de planejamento urbano e investimento comercial. A reflexão crítica sobre o espaço investigado e a identificação do ciclo da indústria cultural na pesquisa de campo, resultou no projeto SORTBUY’S, uma casa de leilão fictícia, cujo nome faz alusão a empresa bicentenária londrina Sotheby's, sociedade de vendas por leilão que atua simultaneamente no mercado da arte, no ramo imobiliário de luxo e tem operações em Portugal[88]. A escolha do nome também se deu pelo fato das palavras em inglês *sort* e *buys* - algo como classificar compras - ter fonética e estrutura de letras similares ao nome da empresa Sotheby 's (fig 4.1).



Fig 4.1 - Logo da Sotheby’s e logo da empresa fictícia. Foto do autor.

[88] A *Sotheby’s* tem um site específico para o ramo imobiliário português: https://www.sothebysrealtypt.com/

A ideia era que a semelhança irônica da comunicação visual e a proposta absurda de especular sobre trabalhos alheios na rua, fosse notado como *status quo* daquele espaço. Vale salientar, que em nenhum momento as práticas artísticas realizadas nos espaços analisados pretendeu ser uma resposta funcionalista às situações expostas. Não houve uma tentativa de “resolver o lugar” ou a pretensão de estabelecer uma visão unilateral do espaço investigado.

Na verdade, os projetos tiveram como foco, expor a dinâmica sociocultural do *graffiti* no espaço público - além das intervenções urbanas - e ampliar a discussão através da prática artística, dando margem a intervenção do público nessas ações críticas. Os trabalhos realizados foram apenas reflexões, um recorte nos espaços investigados. Desta forma, o projeto buscou atingir diretamente os artistas urbanos e a maneira de como o público se relaciona com os trabalhos de rua e as ofertas imobiliárias constantes.

Pensando numa ação ativadora, o projeto SORTBUY’S dava margem para que as pessoas avaliassem imóveis em construção e intervenções de *street art*, fundindo criticamente esses dois mercados num mesmo plano de comunicação. O projeto recorreu às estratégias de marketing de guerrilha[89], fruto da própria especulação do espaço - e do mercado da arte - para reflexão coletiva sobre o “Quarteirão das Artes” e a vulnerabilidade de como a arte urbana pode ser mercantilizada.



Fig 4.2 - Produção e aplicação dos adesivos no dia 31/03/2021. Foto do autor.

[89] *Guerrilla marketing* é um termo norte-americano, criado por Jay Conrad Levinson. É uma estratégia utilizada por empresas que desejam promover produtos e serviços de forma pouco convencional, criando uma experiência memorável no consumidor

Foram produzidos adesivos impressos com as dimensões de 12cm x 42cm, que foram aplicados pelo autor durante a noite - horário de pouco movimento de peões - facilitando a aplicação nos trabalhos mais relevantes. O ritmo das aplicações foi ditado pelo calendário do combate ao covid-19 e ajustes processuais foram realizados ao longo do processo, para que fosse obtido o maior número de interações e engajamento do público.

Outra questão foram as intempéries, a solução foi realizar as ações com um calendário climático favorável e realizá-las simultaneamente com a prática de exercícios físicos, como andar de bicicleta. Após aplicação do adesivo no local, o autor acompanhou as suas alterações. Foi analisado se o trabalho possibilitou outras intervenções no espaço e os seus desdobramentos.

Era esperado um longo tempo entre a aplicação e a intervenção sobre o trabalho, pois o momento atípico inibia a permanência das pessoas - e do autor - na rua, sob ameaça de coimas. Dessa forma, a relação com o público se deu de forma indireta. A interação com o trabalho pode ser percebido através dos vestígios de participação: rabiscos, fotos compartilhadas, vídeos, comentários e até mesmo a retirada dos adesivos.

Inicialmente o trabalho tinha o programa de se manter apenas na região do “Quarteirão das Artes”, mas foi ampliada a sua área de atuação, devido a uma quantidade de imóveis que tiveram suas intervenções apagadas durante a pandemia. Diversos trabalhos foram apagados pela iniciativa privada durante a primeira abertura, no final de 2020.



Fig 4.3 - Adesivo aplicado sobre o trabalho do artista Mesk no dia 31/03/2021. Foto do autor.

Esta ampliação se deu em poucos locais da região da Cedofeita, em áreas onde haviam alguns trabalhos preservados. Outra situação inusitada foi a forma como o trabalho foi percebido por parte dos artistas envolvidos no projeto, o caso do artista Filhobastardo[90] é um deles. Um adesivo da SORTBUY'S foi colocado abaixo de um pôster colado pelo artista. Na mesma semana, o trabalho foi ativado por uma pessoa, que colocou o valor de 2 euros. Enquanto isso, o artista publicou uma foto da intervenção na sua rede social - no *stories*[91] do Instagram - com a seguinte indagação: "ninguém dá mais? Assim nem consigo pagar a impressão". Desta forma, houve a necessidade de que o projeto fosse expandido para o campo virtual, pois as redes sociais também são ferramentas que podem se relacionar com o espaço.

Partindo desse entendimento, foi criado um perfil do projeto na rede social Instagram com o endereço: @sortbuys. Através desse canal, o projeto teve a oportunidade de fazer uma pequena entrevista com o artista para registrar as suas percepções quanto ao trabalho realizado naquele espaço.

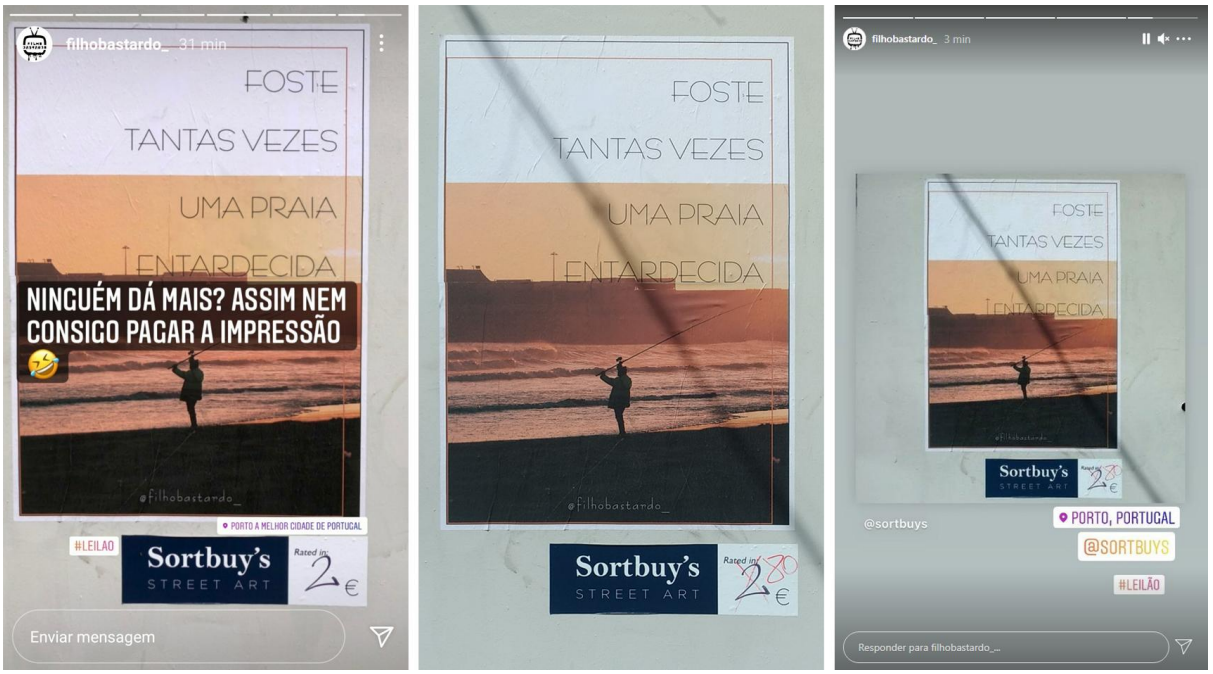


Fig 4.4 - Adesivo aplicado sobre o trabalho do artista Filhobastardo. Foto, Instagram @filhobastardo_.

Após esse primeiro contato, o trabalho foi reativado com outro valor - agora 80 euros - e o artista publicou novamente a foto com a intervenção da SORTBUY'S. Dias depois, houve uma tentativa de retirada do *pôster* do artista, o que deixou o trabalho parcialmente rasgado.

[90] Instagram do artista: https://www.instagram.com/filhobastardo_/
[91] O *stories* do Instagram, é uma função em que uma foto fica publicada durante 24 horas, após esse período a imagem é apagada.

O projeto buscou ativar o lugar com intervenções que estivessem relacionados a percepção de valor do espaço e das obras instaladas. O caráter irônico e especulativo também foi percebido por parte dos artistas envolvidos. Há o interesse de manter o projeto em atividade com mais ações e aplicações na cidade. E continuar a acompanhar os seus desdobramentos. Houve a produção de outras ações que auxiliaram o projeto SORTBUY'S na ampliação da discussão do trabalho na Rua Miguel Bombarda. Além deste projeto, foi realizada outra ação a fim de aumentar o volume de intervenções e atingir outras camadas de pessoas no espaço público.

4.3 - *SOLDART*: a arte do consumo e o consumo do espaço público

A prática artística SOLDART foi uma extensão do projeto SORTBUY'S na Rua Miguel Bombarda. Esta prática foi adotada como uma estratégia de reativação do espaço investigado. Nesta intervenção, foram confeccionados centenas de adesivos no formato circular com aproximadamente 4 centímetros de diâmetro na cor vermelha.



Fig 4.5 - Aplicação das bolas vermelhas em algumas intervenções na Rua Miguel Bombarda dia 21/01/2021. Foto do autor.

A bola vermelha é uma forma de sinalização do mercado de arte para destacar uma obra vendida durante uma exposição ou leilão. O seu uso é comum em todas as galerias da Rua Miguel Bombarda e esta foi a base para a realização da intervenção. Deixar explícito

esta linguagem interna do mercado da arte na parte externa da rua, expandindo esse ambiente de precificação e valor para as obras de *street art* no espaço público.

Esta intervenção está diretamente ligada à forma como a arte é consumida, do ponto de vista do consumo, remetendo às questões levantadas ao longo do projeto SORTBUY'S. Foram colados aleatoriamente uma série de adesivos dentro da região do "Quarteirão das Artes" como um meio de reforçar a presença do projeto.

Apesar de ser um símbolo distante para uma pessoa que não convive no meio das artes plásticas, essa intervenção buscou interagir diretamente com o público que vive na região, acostumada com os ambientes das vernissages e exposições. Segundo Mike Featherstone, a nossa prática de consumo está diretamente ligada ao *habitus*[92] de classe (1995 :37). Esse *habitus* da classe média - em que envolve signos do mundo da arte - fica ainda mais claro em outra exposição:

> "Como mencionado, a nova classe média e os novos-ricos vivem em redutos isolados de *gentrification* e redesenvolvimento, projetados para excluir os marginalizados. Esses redutos são áreas de vultuosos investimentos em projetos de ambientes, estilização de formas e estetização da vida cotidiana, tais grupos esperam se divertir enquanto fazem compras e mais compras em locais de entretenimento. Procuram cultivar um estilo de vida, têm interesse pelas artes e por um ambiente de vida agradavelmente estilizado" Mike Featherstone, (1995: 153).

Assim como o projeto SORTBUY'S estava direcionado a provocar os artistas urbanos no espaço público, a intervenção SOLDART buscava atrair a atenção das pessoas já imersas no ambiente da "Rua das Artes", um público em que o mercado da arte faz parte do seu cotidiano. Os dois trabalhos em conjunto são uma resposta às reflexões das características da Rua Miguel Bombarda e adjacências. Suas particularidades foram levantadas e através dessas práticas, buscou-se explicitar as especificidades do espaço de forma a provocar os espectadores em relação ao espaço público compartilhado.

[92] O conceito de *habitus* — também conhecido como capital cultural incorporado — foi desenvolvido pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu.

5 - Conclusões Finais

Esse estudo teve como objetivo responder ao seguinte problema: como evidenciar as particularidades do espaço investigado através de intervenções urbanas? Toda a pesquisa teve como finalidade gerar uma reflexão crítica da arte urbana portuense a partir da imersão no espaço público. O efeito desse aprofundamento, resultou em práticas artísticas específicas nos locais observados. Mais do que fazer um recorte sobre o *graffiti* no Porto, este estudo buscou deixar visível o que não seria possível perceber sem uma análise aprofundada: os *graffitis* são um reflexo de uma dinâmica complexa, onde o espaço e o comportamento social influenciam no aspecto das intervenções.

Ao diminuir a área de análise - destacando três locais na freguesia da Cedofeita - foi possível levantar particularidades e semelhanças desses locais. Além disso, propor práticas artísticas de modo a revelar as especificidades de cada lugar pesquisado. O espaço público foi o início, o meio e a finalidade da investigação. O *graffiti* antes de tudo é uma forma poderosa de se relacionar com o espaço. Nesse período de observação, foi notório a correlação dos *graffitis* aos locais analisados. Quando não executado na rua, o *graffiti* perde o seu sentido principal - a da escrita contextualizada no espaço - sobrando apenas estética. A reprodução de técnicas de *graffiti* fora do ambiente urbano não é o suficiente para lhe dar sentido. O *graffiti* é resultado da ação no espaço público, consequência de uma cidade em ebulição. Não se trata apenas de colocar um nome na parede, “o muro não serve apenas como suporte, uma tela em branco, um papel virgem; o muro é incorporado com sua história, suas marcas e sua relação com o que há em volta” (Tavares, 2010: 22).

Através desse esquadrinhamento, foi possível identificar formas distintas de se relacionar com o espaço. Ao observar como as pessoas, o poder público e o comércio se relacionam com os vestígios das intervenções, percebe-se que os *graffitis* são compreendidos na coletividade das ações, mas cada lugar gera uma narrativa própria e independente da razão motivadora do *writer*. Depois que a intervenção foi realizada, o grafiteiro perde o controle - e por vezes a propriedade - sobre o que acontecerá posteriormente ao trabalho. Essa coletividade de ações, que ocorrem de forma não planejada, ressignificam os espaços - e as intervenções - dando identidade própria para cada lugar. Isso ficou evidenciado na descrição dos espaços investigados e nos resultados apresentados das práticas artísticas.

Aliás, as práticas artísticas apontam para uma pluralidade ainda maior da arte urbana em toda região metropolitana da cidade. Num perímetro reduzido, na mesma freguesia, foi possível observar as diferenças entre cada local pesquisado. O que indica que as diferenças que o *graffiti* proporciona no espaço não são apenas comparáveis entre

países ou distritos, cada rua tem a sua história, seus atores e a sua *aura.* A arte urbana nada mais é do que um reflexo visual dessa multiplicidade. Apesar do *graffiti* e da *street art* serem movimentos globais, essas linguagens atuam regionalmente, dialogando com o cotidiano.

A grande limitação - e desafio - da pesquisa, foi como criar estratégias para acompanhar periodicamente os espaços no período de confinamento obrigatório. E como realizar uma prática artística no espaço público, respeitando as normas de distanciamento estabelecidas pelo governo, de modo a proteger tanto o investigador quanto os espectadores.

Essa situação só foi contornada através de uma metodologia e um cronograma bem definidos. Utilizar o período permitido de saída do confinamento, foi uma das estratégias adotadas. Por meio da investigação, foi perceptível que o condicionamento limitado afetou diretamente os artistas e as suas produções em ambiente externo, principalmente os *writers* e os artistas iniciantes. Situação que também foi percebida por Lígia Ferro:

> "No meio de uma pandemia inesperada, a rua enquanto espaço primordial de trabalho e inspiração para estes artistas, ficou deserta. No confinamento devido à COVID-19, a rua foi "cancelada" e, por isso, muitos dos trabalhos de arte urbana também" Lígia Ferro (2020: 62).

Espaços como no bairro da Bouça e a rua Miguel Bombarda foram cobertas, ainda assim, a re-ocupação desses locais mostrou-se de forma tímida. Apesar da oportunidade, alguns artistas não se sentiram confortáveis em pintar em período de pandemia. Prova disto, "MaisMenos optou por não pintar fora de casa durante o confinamento, apesar de ser 'uma altura excelente para pintar', pois considera que tal "não teria um impacto positivo" (Ferro, 2020: 65). Outra questão que pode justificar a diminuição de *graffitis* na rua, está no bolso: "em tempos de pandemia devido à COVID-19, estes artistas encontraram-se em situações complexas de vida, ficando sem qualquer meio de subsistência e vivendo com alguns parcos apoios da Segurança Social (Ferro, 2020: 66).

Apesar do momento atípico, foi possível acompanhar as transformações dos espaços com regularidade. Outro desafio, foi o desenvolvimento das práticas artísticas. Ter que idealizar uma proposta de ação no espaço público que não causasse aglomeração, foi um fator limitante - até um paradoxo. Havia uma vontade pessoal de desenvolver algo que envolvesse os atores sociais de cada espaço, mas com o risco elevado da pandemia,

algumas ideias tiveram que ser descartadas. Ainda assim, essas dificuldades não impediram que as ações fossem realizadas.

Todas as práticas artísticas foram sínteses criativas das pesquisas de campo. Através do acompanhamento periódico dos *graffitis* no bairro da Bouça, foi possível identificar características que o diferenciam das intervenções na Travessa da Figueirôa, por exemplo. Por meio da investigação, ficou evidente a relação do poder público com a arte urbana no “quarteirão das artes”. Uma relação totalmente diferente da forma como as intervenções são administradas no bairro da Bouça.



Fig 5.1 - Último registro da parede do bairro da Bouça em 19/09/2021. Foto do autor.

A partir das diferenças levantadas na pesquisa de campo foram estruturadas as práticas artísticas. No trabalho no bairro da Bouça procurou-se refletir sobre a relação das ações de *graffiti* e *anti-graffiti* no local. Pode-se identificar que a forma como a associação de moradores conduz este processo - tendo a retaliação como estratégia de combate - acaba gerando um resultado inverso ao esperado, com o surgimento de novas pinturas.

Outro ponto, está na própria arquitetura do conjunto habitacional, que favorece uma organização hierárquica dos *graffitis*. Os três pavimentos funcionam como base para uma organização entre *pieces* de grafiteiros *old school* e *toys*. Os 120 metros de extensão favorecem a produção de letras ao invés de personagens. A distância entre o painel e o metrô exige *graffitis* de grandes dimensões, o que requer uma quantidade maior de materiais e técnicas.

Apesar da vigilância e das ações de repressão - que interferem diretamente na dinâmica do espaço - os *graffitis* continuam sendo executados, principalmente no período da noite. Inspirado nos dados recolhidos, foi realizada a prática SENTINELA. Utilizando o mesmo local de análise, a performance explorou essa ambiguidade entre a perseguição e o espetáculo, o anonimato e a fama. A luz de segurança projetada sobre os *graffitis,* atiçou a curiosidade dos usuários de metrô e tornou ainda mais evidente esta relação de disputa por território e visibilidade.

Na Travessa da Figueirôa, a questão do ritmo das intervenções e do esforço empregado na sua higienização visual teve destaque. Tal análise acarretou numa prática artística inspirada em toda essa dinâmica e especificidade do lugar com a performance SÌSIFO. Pelo fato da travessa oferecer um contato visual aproximado das intervenções - diferente, por exemplo, da parede do bairro da Bouça - a única empena da rua se transformou num meio de comunicação política e artística.

Segundo Jean Baudrillard, “os muros pintados como grafites nasceram após a repressão das grandes revoltas urbanas de 1966/70. Trata-se de uma ofensiva tão ‘selvagem’ quanto as revoltas, mas de outro tipo, uma ofensiva que mudou de conteúdo e de terreno” (2002: 315). De certa forma na travessa, podemos encontrar tanto a escrita de protesto - com posters e *stickers* - quanto a escrita *hiphopiana* - *tags e bombs* - convivendo no mesmo espaço e sendo combatidos da mesma maneira.



Fig 5.2 - Último registro da empena da Travessa da Figueirôa em 19/09/2021. Foto do autor.

Embora a escrita politizada tenha dado origem ao *graffiti,* esse meio linguagem não se extinguiu - pelo contrário - se mantém em uso, o que pode ser observado na travessa.

Justamente essas intervenções políticas de fácil execução e baixo custo, geram acúmulo visual - ou aspecto de sujeira, percebido por algumas pessoas - acarretando na necessidade de realizar uma ação de limpeza. Neste caso, o ciclo entre a ocupação da parede até a sua limpeza é bem menor se comparada com o ciclo que ocorre no bairro da Bouça.

Através desta análise, podemos dizer que ambos espaços possuem ritmos diferentes. Essa periodicidade interfere diretamente na dimensão, estilo e até no interesse de como os interventores ocupam o espaço. A travessa da Figueirôa por se tratar de uma passagem com intenso fluxo de pessoas, possibilita uma frequência maior de pequenas intervenções. Consequentemente, desestimulando o *graffiti* de alto nível técnico, devido ao risco do *writer* ser visto em flagrante ou ter o seu trabalho rasurado. Esse ciclo intenso, quase infindável, acarretou na performance SÍSIFO. O que ocorre na travessa parece não ter início ou fim, as intervenções - e o seu combate - fazem parte de um processo constante, misturando-se com o cotidiano das pessoas que transitam diariamente naquele espaço.

Enquanto na Bouça e na travessa Figueirôa suas características não sejam tão explícitas, na Rua Miguel Bombarda muitas particularidades estão claramente evidentes. O Quarteirão das Artes faz parte de um projeto de reurbanização e o investimento público costuma estar atrelado aos interesses privados. Essa parceria reflete-se esteticamente na região, com sinalização pública própria para as galerias e uma forte estrutura de habitação e serviços para o desenvolvimento do turismo.

Involuntariamente - ou não - as intervenções urbanas nesta área estão mais voltadas a *street art* e *a* trabalhos de *graffiti* com forte apelo visual. Esses elementos, tornam o espaço consumível e desejável. Onde há consumo, há preço - procura e oferta. Enquanto na Bouça o anonimato é recorrente, na rua Miguel Bombarda, os artistas não só assinam como divulgam as suas *hashtags* e redes sociais. Os escritórios de arte espalhados ao longo do quarteirão, fazem com que o estado de contemplação não fique restrito apenas às galerias, misturando esta relação de consumo com todo o entorno.

> "Há também as exposições onde os grafiteiros mostram seus trabalhos em painéis, telas e cartazes. A ação descontextualizada produz objetos que guardam semelhança formal com os grafites na rua mas perdem a sua capacidade de nomear um espaço, surpreender o olhar, tirar o transeunte do espaço naturalizado da rua. É na rua que as brechas na realidade e a suspensão do tempo contínuo acontecem. Quem chega numa exposição já está predisposto a uma experiência estética, já suspendeu o tempo do seu cotidiano para entrar em outra situação, a da arte" Andréa Tavares, (2010: 27-28).

Provocado por esses elementos, buscou-se discutir através da prática artística a relação da iniciativa público-privada na instrumentalização da *street art* como fator cooperante na reabilitação deste lugar. Esses sinais levantados na pesquisa de campo, culminaram num trabalho que tornou explícita essa relação mercantil do espaço público. Com uma abordagem cômica, foi criada uma galeria fictícia, a SORTBUY'S - inspirada na galeria inglesa Sotheby's - que atua tanto no ramo imobiliário quanto no mercado da arte.



Fig 5.3 - Adesivo da SORTBUY'S ativado na Rua Miguel Bombarda 05/04/2021. Foto do autor.

A partir desse pseudônimo foram realizadas ações que envolvessem esses dois mercados e o público. Buscou-se através de uma ação de colagens, intervir no espaço de modo a provocar o espectador - e os artistas - para a questão da especulação imobiliária e da arte. A precificação - ou a margem para precificar um trabalho - expõe a vulnerabilidade das intervenções no ambiente de especulação. Não se trata de uma característica positiva, mas colocá-la em discussão no espaço público fazia parte do objetivo da prática artística. A participação do público e a reação dos artistas às intervenções, sinalizaram que as particularidades levantadas através do trabalho, proporcionaram uma reflexão sobre o assunto.

Os três locais investigados proporcionaram trabalhos específicos que evidenciaram a multiplicidade do *graffiti* e da arte urbana na cidade do Porto. Apesar das diferenças reveladas entre si ao longo da dissertação, ficaram latentes algumas percepções em que esses espaços convergem. Nos três casos, a arquitetura - ou a morfologia urbana - exerce

uma grande influência na configuração das manifestações artísticas. Por mais impositivo que seja uma intervenção, as condições espaciais, os comportamentos dos artistas - e dos espectadores - sugerem estratégias de ocupação, seja no *graffiti* ou noutra expressão de arte urbana.

O fluxo de pessoas também contribui no ritmo e na recorrência das intervenções. Boa parte dos *writers* são atraídos pelo fenômeno da audiência. Esses três lugares, apesar de diferentes entre si, são locais de grande fluxo de pessoas - espectadores que potencializam esses espaços. Cada espaço tem uma forma distinta de circulação de pessoas, isso também interfere no modo de como ocupam-se esses lugares. A maneira como a sociedade usufrui de um espaço é um fator determinante na sua ocupação por parte dos artistas urbanos.

Outro atributo percebido ao longo das práticas artísticas, foi o modo como o público interagia com as obras. O celular passou a ser o "terceiro olho" do espectador. Através do *smartphone* tudo pode ser registrado e ressignificado. Numa questão de um *click,* o trabalho no espaço público era inserido no espaço virtual. Podemos entender esse espaço virtual como ciberespaço, que segundo Pierre Lévy (1999), pode ser entendido como:

> "(...) o espaço de comunicação aberto pela interconexão mundial dos computadores e das memórias dos computadores. Essa definição inclui o conjunto dos sistemas de comunicação eletrônicos (aí incluídos os conjuntos de redes hertzianas e telefônicas clássicas), na medida em que transmitem informações. Consiste de uma realidade multidirecional, artificial ou virtual incorporada a uma rede global, sustentada por computadores que funcionam como meios de geração de acesso." Pierre Lévy, (1999: 92).

O ciberespaço trata-se de uma virtualização da realidade, uma migração do mundo concreto para um mundo de interações virtuais. Em consequência dessa expansão, o trabalho artístico passa a ocupar esses dois espaços, sofrendo interações simultâneas por parte dos espectadores desses dois mundos. Essa relação virtual com a obra gera audiência, fator que tem influenciado muitos *writers* a utilizarem a linguagem da *internet*, o que podemos chamar de cibercultura (Lévy, 1999). Aliás, a cibercultura tornou-se uma ferramenta de propaganda e meio de engajamento entre artistas e espectadores.

Essa relação virtualizada com a arte urbana, tem gerado reflexos no espaço público. Podemos perceber nos locais investigados, que muitos artistas já assinaram com o *nickname*[93] de suas redes sociais e outros utilizam *hashtags* como forma de interagir com o espectador. Alguns já utilizam a tecnologia dos *QR codes*[94] como forma de atrair o público.



Fig 5.4 - *Stickers* recolhidos em pesquisa de campo na Rua Miguel Bombarda. Foto do autor.

Além desses fatores observados ao longo da investigação, é possível percebermos uma mudança estética nas intervenções espalhadas pela cidade. *Pieces* e *bombs* têm dado espaço a trabalhos figurativos, com maior apelo visual. Alguns artistas trabalham de múltiplas linguagens, utilizando simultaneamente técnicas como: *stencil, stickers* e cartazes.

De certa forma, esse fenômeno observado durante a pesquisa - da adequação estética do *graffiti* e da arte urbana à cibercultura - revela-se como um ponto promissor para um aprofundamento teórico. O crescimento do *graffiti* - como cultura - está atrelada à evolução dos meios de comunicação. O movimento *hip-hop* expandiu-se através da tv e mídia impressa nos anos 80. No ano 2000, início do acesso em massa à *internet,* os *writers* tiveram a rede como uma ferramenta para publicarem os seus trabalhos de forma

[93] Alcunha, pseudônimo ou nome de utilizador.
[94] *QR code* é um código de barras, bidimensional, que pode ser facilmente escaneado usando a maioria dos telefones celulares equipados com câmera. Esse código é convertido em texto, um endereço URL, um número de telefone, uma localização georreferenciada, um *e-mail*, um contato ou um SMS.

independente. Com o surgimento dos *blogs* e das redes sociais no final da década, aumentou-se a interação entre os grafiteiros e o público de todo o mundo.

> "As ações dos grafiteiros podem ser mostradas através de fotos, como em portfolios, como nos blogs e flogs, ou com vídeos que documentam as ações. De ambas as maneiras a documentação é didática e visa estabelecer um canal comunicativo com o espectador de maneira a explicar e tornar conhecida a ação, ainda que distante da experiência estética que se possa ter no contato direto com um muro grafitado" Andréa Tavares, (2010: 27).

Até o final de 2010, a relação dos grafiteiros com a *internet* dava-se de forma a divulgar e catalogar os seus próprios trabalhos. Com a evolução dos *smartphones*, o uso da *internet* cresceu de forma vertiginosa. Atualmente, o artista se transformou num produtor de conteúdo e a relação com o espectador se intensificou com a evolução das redes sociais.

Diferente dos desktops, com o celular, é possível transmitir em tempo real qualquer ação no espaço público. Além desses pontos, que indicam para uma mudança na forma do que é feito no espaço público, os *smartphones* parecem ter alterado a forma como são consumidos esses trabalhos. O consumo foi potencializado com a evolução do armazenamento de imagens e a capacidade de registro, seja em fotografia ou vídeo.

> "A sociedade em que vivemos parece voltada na direção da plenitude, ou pelo menos na direção do pleno (objetos e bens duráveis, quantidade, satisfação, racionalidade). Na verdade, permite que se cave em si mesma um vazio colossal; nesse vazio agitam-se as ideologias, espalha-se a bruma das retóricas" Henri Lefebvre, ([1968] 2001: 114-115).

Esta busca pela plenitude parece ter encontrado uma aliada na tecnologia dos *smartphones*. Em meio a fotos e curtidas, o *graffiti* continua popular, dando a possibilidade de qualquer indivíduo intervir na cidade e reivindicar a sua existência nela. O *graffiti* surgiu nas grandes metrópoles como uma resposta a esse "vazio colossal", consequência de uma sociedade que segrega pelo consumo. As intervenções urbanas são uma espécie de escape a essa pressão segregadora.

Na verdade, o *graffiti* é o meio e não o objetivo final. Desde Pompéia até hoje, a intervenção urbana é uma ferramenta que dá voz àqueles que são silenciados através das relações de poder e do consumo. Através do *graffiti* os coadjuvantes da cidade protagonizam-se no espaço, seja de forma reivindicatória, provocativa, humorada, publicitária ou até mesmo despretensiosa.

> "O direito à cidade está muito longe da liberdade individual de acesso a recursos urbanos: é o direito de mudar a nós mesmos pela mudança da cidade. Além disso, é um direito comum antes de individual já que esta transformação depende inevitavelmente do exercício de um poder coletivo de moldar o processo de urbanização." David Harvey, (2012: 74).



Fig 5.5 - Pichação na Rua Miguel Bombarda 05/08/2021. Foto do autor.

A intervenção urbana é um agente transformador. Mais do que ser notado e ter reconhecimento, as pessoas querem se comunicar criticamente no espaço. E o *graffiti* - até o seu combate - são formas de exercer esse direito de mudar a cidade. O exercício desse direito tem um efeito coletivo. Positivo ou não, são fatores que incentivam a tirar a sociedade da inércia individualista, colocando em pauta a construção de uma cidade com maior empatia. "A liberdade de construir e reconstruir a cidade e a nós mesmos é (...) um dos mais preciosos e negligenciados direitos humanos" (Harvey, 2012: 74). Independente dos fãs e haters, o *graffiti* e a arte urbana são formas de exercer a liberdade deste precioso direito de transformar o espaço de quem faz e de quem vê.

Referências Bibliográficas

Adorno, Theodor W. [1970] (1998). *Teoria Estética*. Trad. port. Artur Morão. Lisboa: Edições 70.

_____; Horkheimer, Max. (2006). Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos. Trad. bras. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. Rio de Janeiro.

_____. (2009). *Indústria Cultural e Sociedade.* (5ª ed.). São Paulo: Paz e Terra.

Barbosa, Jorge Luiz. (2011). O ordenamento territorial urbano na era da acumulação globalizada. Santos, Milton. et al. *Território, Territórios: ensaios sobre ordenamento territorial.* (3.ª ed). Rio de Janeiro: Lamparina. pp.125-144.

Baudrillard, Jean. (1995). A sociedade de consumo, Lisboa, Edições 70.

Benjamin, Walter. [1935] (1975). *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. São Paulo: Abril Cultural. Os Pensadores, v.XLVIII.

Bourriaud, Nicolas. (2009). *Estética Relacional* (1º ed.). São Paulo: Martins Fontes.

Canclini, Néstor Garcia. (2006) *Culturas Híbridas.* São Paulo: EDUSP

Camps, Maria. (2012). *Da obra projectada à obra vivida sobre o conjunto habitacional da bouça*. (tese de mestrado). Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

Campos, Ricardo. (2007). *Pintando a Cidade. Uma abordagem antropológica ao graffiti urbano.* (tese de doutorado). Lisboa, Universidade Aberta.

_____. (2009). *Entre as luzes e as sombras da cidade. Visibilidade e invisibilidade no graffiti.* Etnográfica, vol. 13 (1), pp. 145-170.

Camus, Albert. (1989). *O Mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: Guadalajara.

Castleman, Craig. (1982). *Getting Up: Subway Graffiti in New York*. MIT Press Ltd. Cambridge, United States.

Chaufant, Henry; Cooper, Martha. [1984] (2003) *Subway Art*. Nova Iorque: Thames & Hudson Ltd

_____; Prigoff, James. (1987) *Spraycan Art.* Nova Iorque: Thames and Hudson.

Craw, Penelope J. *et al*. (2006). The mural as graffiti deterrence. *Environment and behavior*, nº 38, pp. 422-434.

Debord, Guy. (1997). *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora.

Fabiano, Luiz H. (2003). Adorno, arte e educação: Negócio da arte como negação. in *Educ. Soc.*, Campinas, vol. 24, nº 83, pp. 495-505.

Featherstone, Mike. (1995). *Cultura do Consumo e Pós-Modernismo*. São Paulo: Studio Nobel.

Ferro, Lígia. (2016). *Da rua para o mundo: etnografia urbana comparada do graffiti e do parkour.* (1 ed.). Lisboa: ICS.

Funari, Pedro Paulo Abreu. (1989). *Cultura popular na Antiguidade clássica*. São Paulo: Contexto.

_____; Cavicchioli, Marina Regis. (2005). A arte parietal romana e diversidade. *Revisão Historiográfica o Estado da Questão*, Campinas, São Paulo: Unicamp/IFCH.

_____. et al. (2009). *Romanas por elas mesmas.* Cadernos Pagu.

Ganz, Nicholas. (2008). *O mundo do grafite: arte urbana dos cinco continentes*. São Paulo: Ed.Martins Fontes.

Garraffoni, Renata Senna. (2007). Arte Parietal de Pompéia: Imagem e cotidiano no mundo romano. *Domínios da imagem*, v. i, n. 1, pp. 149-161. Londrina.

Gitahy, Celso. (1999). *O que é grafite.* Braziliense, São Paulo.

Grande, Nuno. (2010). Revolución y regeneración urbana. *La Ciudad Viva. Obsolescencias urbanas.*

Harvey, David. (2005). *A Produção Capitalista do Espaço.* Trad. Carlos Szlak. São Paulo: Annablume.

Hunink, Vincent (2014). *Oh Happy Place!.* Sant'Oreste: Apeiron.

Knauss, Paulo. (2001). Graffiti Urbano Contemporâneo. *in* Torres, Sonia (Ed.). *Raízes e Rumos - Perspectivas interdisciplinares em estudos americanos.* pp.334-353. Rio de Janeiro: 7 Letras.

Kugelberg, Johan (2007). *Born in the Bronx. New York*: Oxford University Press. p. 17.

Labonté, Paul. (2003). *All-city: the book about taking space*. Toronto, ECW Press/Book Publishing Industry Development Program of the Government of Canada.

Leal, Sergio. J. M. (2007). *Acorda hip-hop! Despertando um movimento em transformação.* Rio de Janeiro: Aeroplano.

Lefebvre, Henri. [1974] (2006). *A produção do espaço.* Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: *La production de l'espace*. 4e éd. Paris: Éditions Anthropos).

_____. [1968] (2008a). *O Direito à Cidade.* São Paulo: Centauro Editora.

_____. [1972] (2008b). *Espaço e Política.* (do original: *Le droit à la ville - suivi de Espace et politique*. Paris: Éditions Anthropos). Editora UFMG

Lévy, Pierre. (1999). *Cibercultura.* Trad. port. Carlos Irineu da Costa. (1º ed.). 1. reimpr. São Paulo: Editora 34

Mendes, Fernanda Brasil. (2018). *Entre o graffiti e o pós-graffiti: a construção das identidades estéticas e profissionais de grafiteiros no âmbito da arte Urbana em Porto Alegre.* (tese de doutorado). Unisinos.

Moore, M., Cruz, L. (2007) *Visual Street Performance 2007*. Lisboa: VSP

Ollive, Alexandre. (2006). *Graffitis et graffiteurs dans la ville, pratiques spatiales des*

graffiteurs de Quebéc et marquage symbolique de l´espace urbain. (tese de doutorado). Université Laval.

Pereira, Virgílio Borges (2005). *Classes e Culturas de Classe das Famílias Portuenses. Classes Sociais e «Modalidades de Estilização da Vida», na cidade do Porto*. Porto: Edições Afrontamento.

Pires, Maria do Carmo Marques, (2004). (Com)passos num espaço de nós. *Revista da Faculdade de Letras, Ciências e Técnicas do Património.* Porto. I Série vol. III, pp. 217-235.

Rink, Anita. (2013). *Graffiti: intervenção urbana e arte – apropriação dos espaços urbanos com arte e sensibilidade.* Curitiba: Appris.

Santos, Milton. (2006). *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção* (4.ª ed.). 2. reimpr. São Paulo: Edusp.

Schacter, Rafael (2008). *An ethnography of Iconoclash: An investigation into the production, consumption and destruction of street-art in London* in Journal of Material Culture, nº 13, pp. 35-61.

Silva, Luísa. (2019). Graffiti e street art: manifestações estéticas no Grande Porto. Sensos-e | Vol. VI - n. 3. DOI 10.34630/sensos-e.v6i3.3629, pp.124-137. Centro de Estudos Interculturais, ISCAP.

Simões, Marta C. (2013). *Graffiti e street art em Portugal.* (tese de mestrado). Universidade de Lisboa.

Siza, Álvaro. (2006). *Publicação da Ordem dos Arquitectos, Secção Regional Norte acerca do Conjunto Habitacional da Bouça.* Porto.

Staski, Edward. Advances in Urban Archaeology. in: Schiffer, Michael B. (Ed.) *Advances in Archaeological Method and Theory*. New York/London: Academic Press, 1982. pp. 97-149

Tavares, Andréa. (2010). *Ficções urbanas: estratégias para a ocupações das cidades*. (16 ed., pp.21-30). São Paulo: ARS.

Torre, Elena de la; Ferro, Lígia (2016). *O Porto sentido pelo graffiti: as representações sociais dos habitantes do Porto sobre as peças de graffiti d(n)a sua cidade*, Revista de Ciências Sociais da Universidade Federal do Ceará, vol. 47, nº1, pp. 123-147.

Vaz-Pinheiro, Gabriela. (2005). *Curadoria do local: algumas abordagens da prática e da crítica = Curating the local: some approaches to practice* and critique. Torres Vedras, Portugal: Transforma.

_____. (2007). *Fluidez e sentido do lugar no pensamento e na arte contemporâneos.* Torres Vedras, Portugal: Transforma.

Wilson, James Q.; Kelling, George L. (1982). *Broken Windows: The police and neighborhood safety.* Atlantic Monthly.

Referências Eletrônicas

Abreu, Wesley Carlos de. (2013). *Benjamin e Adorno: Um Debate sobre a Arte no Século XX.* Último acesso 20 dez. 2020, URL: *https://www.gewebe.com.br/pdf/cad11/wesley.pdf*

Almeida, Xavier. (2013). *Mancha Cinzenta sobre Fundo Cinzento — a última obra de Rui Rio.* Último acesso 20 jan. 2021, URL: https://www.publico.pt/2013/10/17/p3/cronica/mancha-cinzenta-sobre-fundo-cinzento--a-ultima-obra-de-rui-rio-1818401

Avelar, Sylvia Maria Marteleto. (2010). O Desaparecimento da Aura em Walter Benjamin. (tese de mestrado). Último acesso 20 dez. 2020, URL: https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUOS-8LYJ2A?mode=full

Barbedo, Rute. (2016). *A arte urbana de negociar.* Último acesso 20 jan. 2021, URL: https://visao.sapo.pt/exame/2016-04-02-a-arte-urbana-de-negociar/

_____. (2018). *Como a arte urbana ajuda o mercado a bater recordes.* Último acesso 20 jan. 2021, URL: https://expresso.pt/economia/2018-01-21-Como-a-arte-urbana-ajuda-o-mercado-a-bater-recordes

Baudrillard, Jean. (2002). Virgulaimagem.redezero.org (Org.). *Kool Killer: ou a Insurreição pelos signos.* In: Rizoma.net, Artefato, 28/08/2002, pp. 315-324. Acesso em: 20 jan. 2021, URL: http://www.intervencaourbana.org/rizoma/rizoma_artefato.pdf

Besidecolors.com (2015). *KINGS OF GRAFFITI – SUPERKOOL 223.* Último acesso 20 jan. 2021, URL: http://besidecolors.com/kings-of-graffiti-superkool-223/

Campos, Ricardo. (2009). *Entre as luzes e as sombras da cidade: visibilidade e invisibilidade no graffiti*, Etnográfica [Online], vol. 13 (1) | 2009, último acesso dia 14 jan. 2021, URL: http://etnografica.revues.org/1292 ; DOI : 10.4000/etnografica.1292

Charles, Don Hogan. "TAKI 183": Spawns Pen Pals. New York Times, 21 jul. 1971. Último acesso 19 jan. 2021, URL: http://graphics8.nytimes.com/packages/pdf/arts/taki183.pdf?scp=2&sq=taki%20183&st=cse

Chaves, Ana. (2014). *No Porto há uma nova loja dedicada ao graffiti.* Último acesso 20 jan. 2021, URL: https://www.publico.pt/2012/01/04/p3/noticia/no-porto-ha-uma-nova-loja-dedicada-ao-graffiti-1812857

Costa, Luís O. (2013a). *Rui Rio também tem o seu mural vandalizado.* Publico.pt. Último acesso 20 dez. 2020, URL: https://www.publico.pt/2013/08/14/p3/noticia/rui-rio-tambem-tem-o-seu-mural-vandalizado-1818000

_____. (2013b). *Militares pintaram traseiras de bairro de Siza Vieira no Porto*. Publico.pt. Último acesso 20 dez. 2020, URL: https://www.publico.pt/2013/09/19/local/noticia/militares-pintaram-traseiras-de-bairro-de-siza-vieira-no-porto-1606401

Damin, Marina Leitão; Luna, Sarah (2014). *Instagrafite: de memória subterrânea a patrimônio digital.* VIII Seminário Internacional de Memória e Patrimônio. Último acesso 20 jan. 2021, URL: https://www.academia.edu/37191539/Instagrafite_de_mem%C3%B3ria_subterr%C3%A2nea_a_patrim%C3%B4nio_digital

Dias, Sara Joana. (2009). Estratégias Recentes de Organização Urbana Comercial – O "SoHo do Porto" e a Territorialização de Actividades Culturais/Criativas. *Sociologia, Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, Vol. XXI, 2011, pp 69-95. Último acesso 20 jan. 2021, URL: https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/9862.pdf

Espacodearquitetura.com. (2020). *Bairro da Bouça.* Último acesso 3 jan. 2021, URL: https://espacodearquitetura.com/projetos/bairro-da-bouca/

Ferro, Lígia (2017). *Ao encontro da sociologia visual.* Vol. 15 (2005): Sociologia, Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Último acesso 21 set. 2021, URL: https://ojs.letras.up.pt/index.php/Sociologia/article/view/2398/2195

Filhobastardo [@filhobastardo_]. (n.d.). Último acesso 3 jan. 2021, URL: https://www.instagram.com/filhobastardo_/

Freitas, Andrea Cunha. (2004). *O "princípio do fim" do Bairro da Bouça.* Último acesso 1 mai. 2021, URL: https://www.publico.pt/2004/04/06/jornal/o-principio-do-fim-do-bairro-da-bouca-186578

Froio, Thabata. (2016). *A Polis e a Urbs.* Último acesso 1 mai. 2021, URL: https://thabatafroio.jusbrasil.com.br/artigos/336957536/a-polis-e-a-urbs

G1.globo.com. (2008). *Conheça 68 das frases mais marcantes de maio de 68.* Último acesso 1 mai. 2021, URL: https://g1.globo.com/Sites/Especiais/Noticias/0,,MUL463636-15530,00-CONHECA+DAS+FRASES+MAIS+MARCANTES+DE+MAIO+DE.html

Gomes, Joana Ferreira. (2009). *Inauguração oficial da zona pedonal da rua miguel bombarda.* Último acesso 1 mai. 2021, URL: https://www.galeriafernandosantos.com/news_detail.php?id=47

Grafites Romanos (n.d.). *In Wikipédia*: a enciclopédia livre. Último acesso 1 mai. 2021, URL: https://pt.wikipedia.org/wiki/Grafites_romanos

Harvey, David. (2012). O Direito à Cidade. *Lutas Sociais*. n.29, p.73-89. São Paulo. Último acesso 1 mai. 2021, URL:

https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/272071/mod_resource/content/1/david-harvey%20direito%20a%20cidade%20.pdf

Iasama, (2013). Dioguinho.pt. *Militares limpam grafitis em bairro do Porto.* Último acesso 1 mai. 2021, URL: https://dioguinho.pt/militares-limpam-grafitis-em-bairro-porto/

Kasfikis, Petros. (2016). *TAKI 183: The boy who became a legend with his marker.* Último acesso 1 mai. 2021, URL: https://medium.com/@pkas/taki-183-the-boy-who-became-a-legend-with-his-marker-97c6df714ec5

Killgrove, Kristina. (2018). *Novo grafite de Pompeia pode reescrever a história.* Último acesso 1 mai. 2021, URL: https://forbes.com.br/colunas/2018/10/novo-grafite-de-pompeia-pode-reescrever-a-historia/

Local Porto. (2006a). *Bairro da Bouça ficará concluído em finais do mês de Março.* Publico.pt. Último acesso 1 mai. 2021, URL: https://www.publico.pt/2006/02/17/jornal/bairro-da-bouca-ficara-concluido--em-finais-do-mes-de-marco-64023

Local Porto. (2006b). *O morador que "nunca desacreditou".* Publico.pt. Último acesso 1 mai. 2021, URL: https://www.publico.pt/2006/04/25/jornal/o-morador-que--nunca-desacreditou-75464

Lourenço, Mafalda. (2009). *Da gentrificação à centralidade do corpo no novo comércio: o caso da rua Miguel Bombarda.* Universidade do Minho. Último acesso 1 mai. 2021, URL: https://www.academia.edu/10180686/Da_gentrifica%C3%A7%C3%A3o_%C3%A0_centralidade_do_corpo_no_novo_com%C3%A9rcio_o_caso_da_rua_Miguel_Bombarda

Lusa. (2013a). *Câmara do Porto quer cobrar pelo menos 40 euros para licenciar graffitis.* Publico.pt. Último acesso 1 mai. 2021, URL: https://www.publico.pt/2013/09/13/p3/noticia/camara-do-porto-quer-cobrar-pelo-menos-40-euros-para-licenciar-graffitis-1818122

_____. (2013b). *Quem quiser grafitar no Porto tem de pedir licença à câmara.* Publico.pt. Último acesso 1 mai. 2021, URL: https://www.publico.pt/2013/05/28/p3/noticia/quem-quiser-grafitar-no-porto-tem-de-pedir-licenca-a-camara-1817290

Magnani, José Guilherme Cantor. (2002). *De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana.* Revista Brasileira de Ciências Sociais. Último acesso 21 set. 2021, URL: https://www.researchgate.net/publication/26361600_De_perto_e_de_dentro_Notas_para_uma_etnografia_urbana

Martins, Alexandra. (2013). *Graffiters ameaçam responder à destruição de pintura de Hazul.* Último acesso 1 mai. 2021, URL: https://www.publico.pt/2013/05/24/p3/noticia/graffiters-ameacam-responder-a-destruicao-de-pintura-de-hazul-1817360

Martins, Manuela; Ribeiro, Maria do Carmo. (2010). *A arqueologia urbana e a defesa do património das cidades*. Forum 44'45, 2009/2010, Pág. 149-177. Último acesso 1 mai. 2021, URL: https://www.academia.edu/3232994/A_arqueologia_urbana_e_a_defesa_do_patrim%C3%B3nio_urbano

Metro do Porto [site institucional] (n.d.). Último acesso 1 mai. 2021, URL: https://www.metrodoporto.pt/pages/1

Monumentos.gov.pt. (2011). *Bairro da Bouça / Bairro SAAL da Bouça / Conjunto Habitacional da Bouça.* Último acesso 1 mai. 2021, URL: http://monumentos.gov.pt/site/app_pagesuser/SIPA.aspx?id=25032

Morstein-Marx, Robert (2012). *Political graffiti in the late roman republic: "hidden transcripts" and "common knowledge".* Último acesso 20 dez. 2020, URL: https://www.classics.ucsb.edu/faculty/robert-morstein-marx/

Paiva, Vitor. (2018). *É proibido proibir': Como o maio de 1968 mudou para sempre os limites do 'possível'*. Último acesso 20 dez. 2020, URL: https://www.hypeness.com.br/2018/05/e-proibido-proibir-como-o-maio-de-1968-mudou-para-sempre-os-limites-do-possivel/

Robalo, Helder. (2009). *Miguel Bombarda reabilitada atrai mais jovens.* Dn.pt. Último acesso 20 dez. 2020, URL: https://www.dn.pt/arquivo/2009/miguel-bombarda-reabilitada-atrai-mais-jovens-1173734.html

Santos, Anderson. (n.d.). *Maio de 68: 50 anos / 50 frases (dos muros em imagens).* Último acesso 1 mai. 2021, URL: http://clinicand.com/maio-de-68-50-anos-50-frases/

Sereno, Isabel, Rebelo, Elvira & Filipe, Ana (1998). Rua Álvares Cabral. *Sistema de Informação para o Património Arquitetónico.* Último acesso 1 mai. 2021, URL: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SitePageContents.aspx?id=08a335ea-db85-4fdd-862b-fe6e623e44a8

Sobetchi, Victor. (2014). *Bairro da Bouça, ÁLVARO SIZA VIEIRA, Porto,pt.* Último acesso 1 mai. 2021, URL: https://portuguesearchitectures.wordpress.com/2014/06/09/bairro-da-bouca-alvaro-siza-vieira-portopt/

Sortbuys [@sortbuys]. (n.d.). Último acesso 3 jan. 2021, URL: https://www.instagram.com/sortbuys/

Sothebysrealtypt.com. (n.d.). Último acesso 3 jan. 2021, URL: https://www.sothebysrealtypt.com/

Street Art (2013). *Lei portuguesa estabelece multas anti-graffiti até 25 mil euros.* Publico.pt. Último acesso 1 mai. 2021, URL: https://www.publico.pt/2013/08/26/p3/noticia/lei-portuguesa-estabelece-multas-antigraffiti-ate-25-mil-euros-1817906

Taki183net. (2019). Último acesso 23 jan. 2019, URL: https://www.taki183.net/

'Taki 183' Spawns Pen Pals. (1971). Último acesso 23 jan. 2019, URL: https://www.nytimes.com/1971/07/21/archives/taki-183-spawns-pen-pals.html

Apêndice

Este apêndice contém registro de imagens referentes aos três locais analisados: imagens de pesquisa de campo, do processo de produção e das práticas artísticas. Este conjunto de imagens, visa complementar a dissertação, facilitando a compreensão dos espaços e dos projetos artísticos realizados.

Fig 1 - Diagrama de conteúdos

Fig 2 - Esquema metodológico

Fig 3 - A palavra venustus (bonito) escrita de forma que se junte com a figura de um barco, em Pompeia. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Grafites_romanos#/media/Ficheiro:8020(Venustus).jpg

Fig 4 - Inscrição de um labirinto entre a palavra Minotaurus, em Pompéia. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Grafites_romanos#/media/Ficheiro:Mazes_and_labyrinths;_a_general_account_of_their_history_and_developments_(1922)_(14597891780).jpg

Fig 5 - Inscrição “é proibido proibir”, em Paris 1968. Disponível em: https://www.hypeness.com.br/2018/05/e-proibido-proibir-como-o-maio-de-1968-mudou-para-sempre-os-limites-do-possivel/

Fig 6 - Inscrição “debaixo do calçamento, a praia”, em Paris 1968. Disponível em: https://www.hypeness.com.br/2018/05/e-proibido-proibir-como-o-maio-de-1968-mudou-para-sempre-os-limites-do-possivel/

Fig 7 - Cena do filme Wild Style (1983). Disponível em: https://www.moma.org/calendar/events/3762

Fig 8 - Capa do filme Beat Street (1987). Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0086946/

Fig 9 a Fig 14- Imagem bairro da Bouça em 10/12/2019.

Fig 15 - Carlos cobrindo as intervenções no bairro em 08/05/2019.

Fig 16 - Intervenções cobertas.

Fig 17 - Carlos cobrindo a pichação TOSTA.

Fig 18 - Pichação coberta.

Fig 19 - Carlos cobre a pichação ACAB.

Fig 20 - Pichação ACAB coberta.

Fig 21 - Carlos cobre a tag MISH.

Fig 22 - Tag MISH coberta.

Fig 23 - Carlos cobre tag.

Fig 24 - *Idem.*

Fig 25 - Sobreposições entre bombs.

Fig 26 - Sobreposições entre bombs e tags.

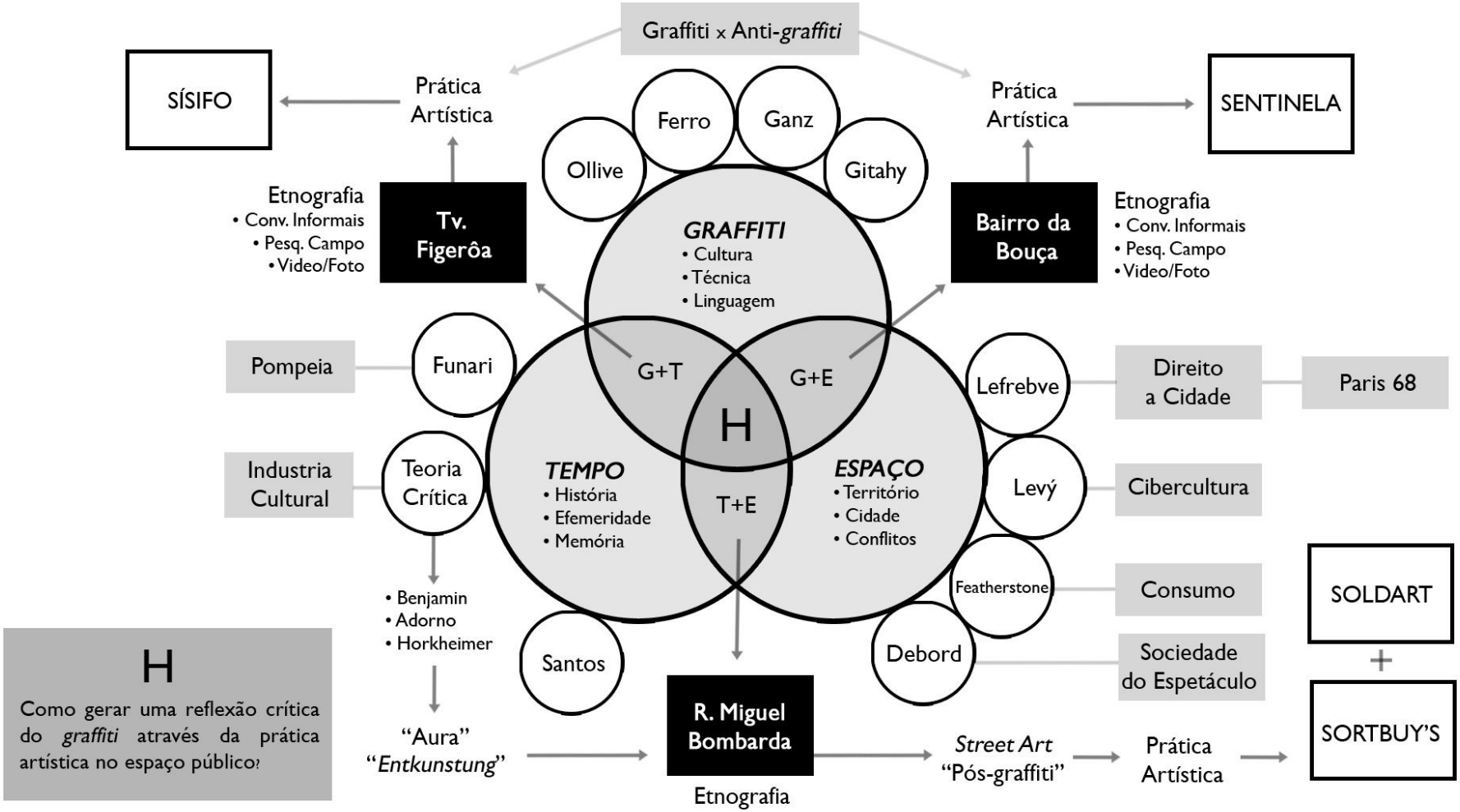
Fig 27 - Carlos cobrindo parcialmente os graffitis.

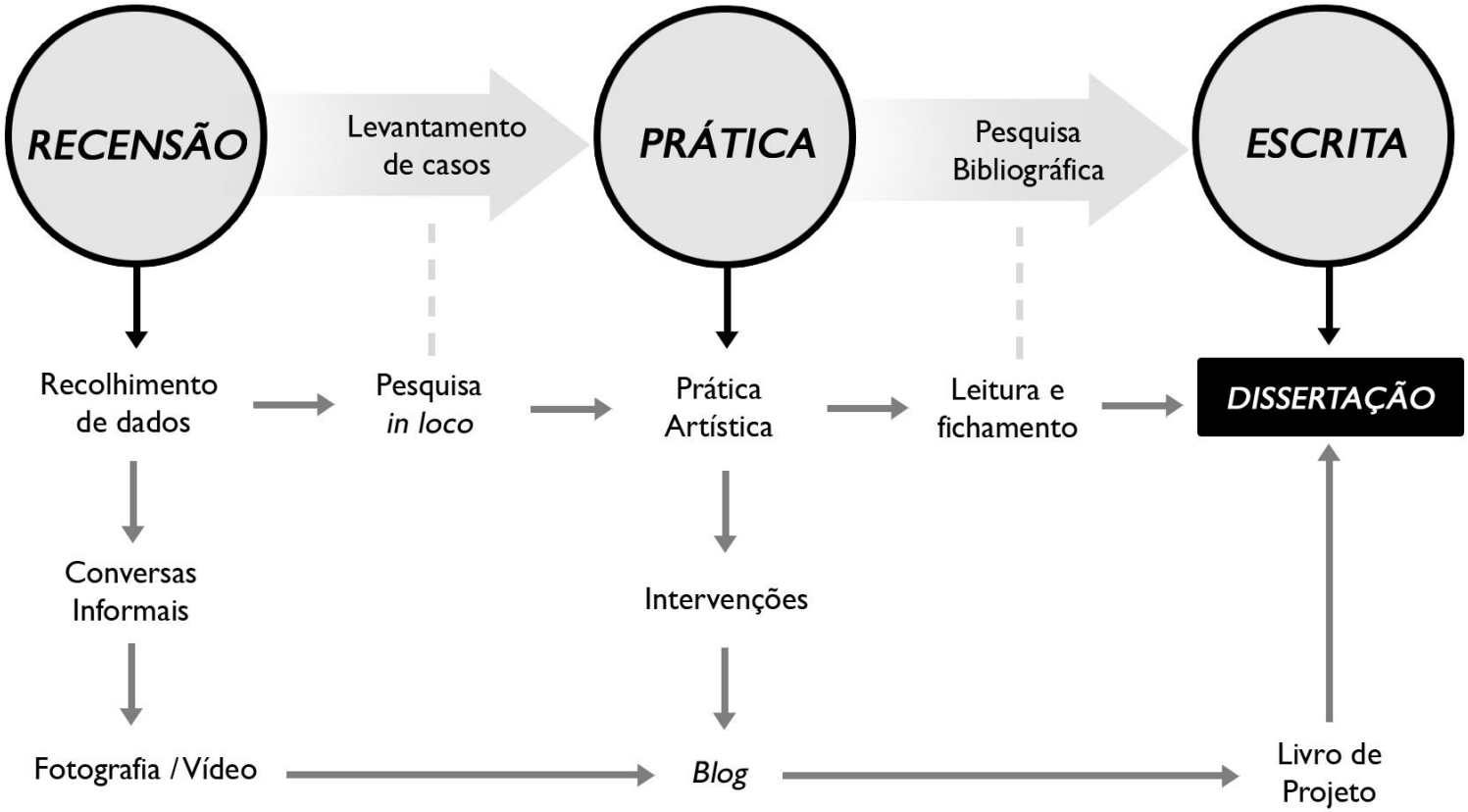
Fig 28 - Carlos cobrindo cartaz colado sobre graffiti.

Fig 29 - Graffiti executado em 2017 ainda preservado no bairro da Bouça (2020).

Fig 30 - Parede parcialmente apagada sendo reocupada em maio de 2020.
Fig 31 - *Idem.*
Fig 32 - Piece parcialmente coberto por Carlos.
Fig 33 - *Idem.*
Fig 34 - Alguns graffitis completamente cobertos em dezembro de 2020.
Fig 35 - Pavimento coberto (2020).
Fig 36 - Estado da parede em 2021.
Fig 37 - Throw up DIEGO (2021).
Fig 38 a Fig 43 - Desenhos de observação dos graffitis.
Fig 44 - Estudo de fluxos.
Fig 45 - Estudo de visibilidade.
Fig 46 - Estudo de projeção de ecrã.
Fig 47 - Estudo de projeção de ecrã.
Fig 48 - Estudo de projeção.
Fig 49 - Testagem em vídeo montagem.
Fig 50 - Execução da prática artística SETINELA.
Fig 51 - Luz de segurança sobre graffiti.
Fig 52 - Parede coberta Tv. da Figueirôa (2019).
Fig 53 - Bomb EDS “fuck corona” Tv. da Figueirôa (2021).
Fig 54- Sobreposição em betão.
Fig 55 - Tag VOINK sobre betão.
Fig 56 - Sequência de sobreposições na empena da Tv da Figueirôa dos dias 08/05/2019 a 22/02/2021.
Fig 57 - Mapa da rota da performance SÌSIFO.
Fig 58 - Bomb AC feito em março de 2020 e repintado em junho de 2020 do mesmo ano.
Fig 59 - Produção do objeto “pedra”.
Fig 60 - Teste do objeto “pedra”.
Fig 61 - Teste da “pedra” em ambiente externo.
Fig 62 - Teste de forma “pedra”.
Fig 63 - Ponto de início do trajeto até a travessa.
Fig 64 - Início da performance.
Fig 65 - Passando pelo bairro da Bouça.
Fig 66 - O local da instalação já estava ocupado.
Fig 67 - Preparando a instalação do objeto.
Fig 68 - Transeuntes acompanham a montagem
Fig 69 - Objeto instalado.
Fig 70 - Anúncio imobiliário na Rua Miguel Bombarda
Fig 71 - Tags sobre placa de construção.
Fig 72 - Disputa entre artistas, cross.
Fig 73 - Placas de galerias e guesthouses.

Fig 74 - Vitrine Galeria Presença.
Fig 75 - Intervenções em frente a Galeria Presença.
Fig 76 - Instalação e retirada do adesivo.
Fig 77 - Instalação dos adesivos SORTBUY’S a noite.
Fig 78 - Adesivo SORTBUY’S colado.
Fig 79 - Intervenção SOLDART
Fig 80 - Intervenção SOLDART sobre arte urbana preservada.
Fig 81 - Intervenção SOLDART sobre stencil.


Graffiti x Anti-*graffiti*
SÍSIFO
Prática Artística
SENTINELA
Prática Artística
Ferro
Ganz
Ollive
Gitahy
Etnografia
• Conv. Informais
• Pesq. Campo
• Video/Foto
Tv. Figerôa
GRAFFITI
• Cultura
• Técnica
• Linguagem
Bairro da Bouça
Etnografia
• Conv. Informais
• Pesq. Campo
• Video/Foto
Pompeia
Funari
G+T
G+E
Lefrebve
Direito a Cidade
Paris 68
H
Industria Cultural
Teoria Crítica
TEMPO
• História
• Efemeridade
• Memória
T+E
ESPAÇO
• Território
• Cidade
• Conflitos
Levý
Cibercultura
Featherstone
Consumo
SOLDART
+
SORTBUY'S
• Benjamin
• Adorno
• Horkheimer
Santos
Debord
Sociedade do Espetáculo
H
Como gerar uma reflexão crítica do *graffiti* através da prática artística no espaço público?
"Aura"
"*Entkunstung*"
R. Miguel Bombarda
Etnografia
Street Art
"Pós-graffiti"
Prática Artística


RECENSÃO
Levantamento de casos
PRÁTICA
Pesquisa Bibliográfica
ESCRITA
Recolhimento de dados
Pesquisa in loco
Prática Artística
Leitura e fichamento
DISSERTAÇÃO
Conversas Informais
Intervenções
Fotografia / Vídeo
Blog
Livro de Projeto

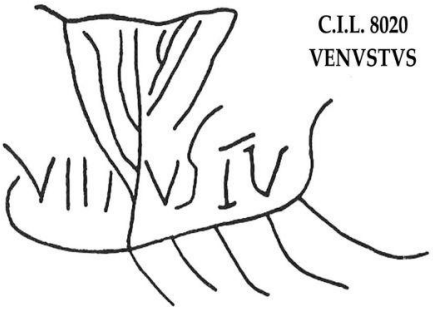


Fig 3 - A palavra venustus (bonito) escrita de forma que se junte com a figura de um barco, em Pompeia.

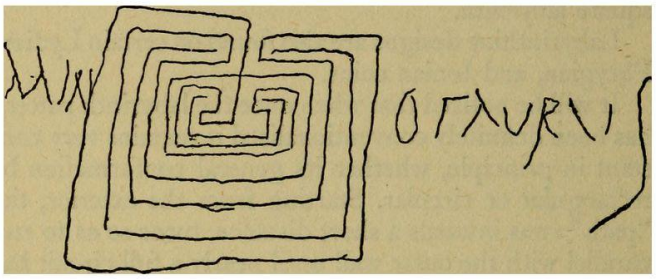


Fig 4 - Inscrição de um labirinto entre a palavra *Minotaurus*, em Pompéia.



Fig 5 - Inscrição "é proibido proibir", em Paris 1968.



Fig 6 - Inscrição "debaixo do calçamento, a praia", em Paris 1968.



Fig 7 - Cena do filme *Wild Style* (1983).

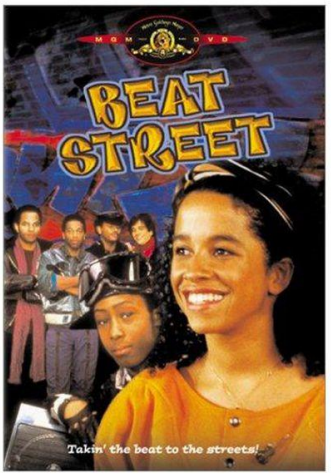


Fig 8 - Capa do filme *Beat Street* (1987).



Fig 9 - Imagem bairro da Bouça em 10/12/2019.



Fig 10 - *Idem.*



Fig 11 - *Idem.*



Fig 12 - *Idem.*



Fig 13 - *Idem.*



Fig 14 - *Idem.*



Fig 15 - Carlos cobrindo as intervenções no bairro em 08/05/2019.



Fig 16 - Intervenções cobertas.



Fig 17 - Carlos cobrindo pichação TOSTA.



Fig 18 - Pichação coberta.



Fig 19 - Carlos cobre a pichação ACAB.



Fig 20 - Pichação ACAB coberta.



Fig 21 - Carlos cobre a tag MISH.

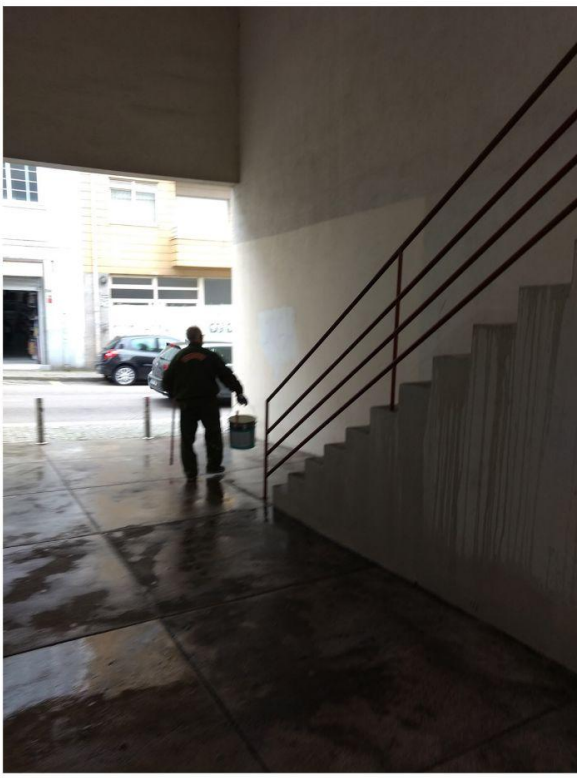


Fig 22 - Tag MISH coberta.



Fig 23 - Carlos cobre tag.



Fig 24 - *Idem*.

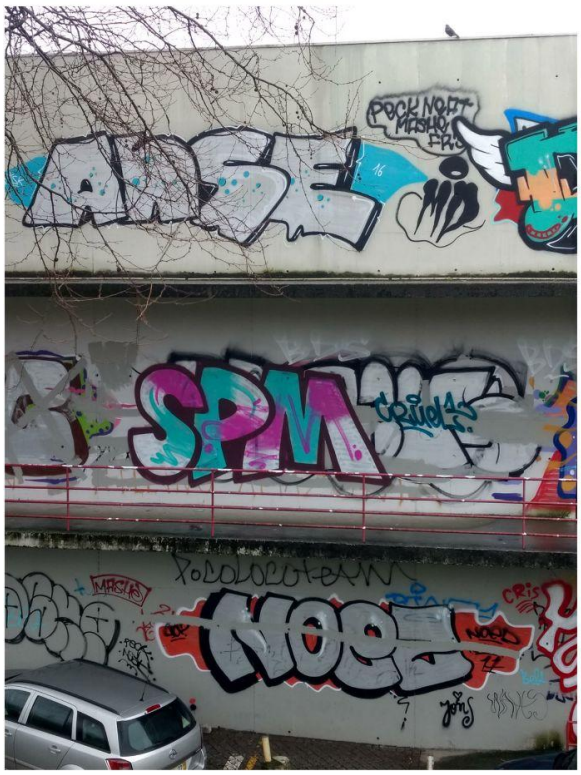


Fig 25 - Sobreposições entre *bombs*.

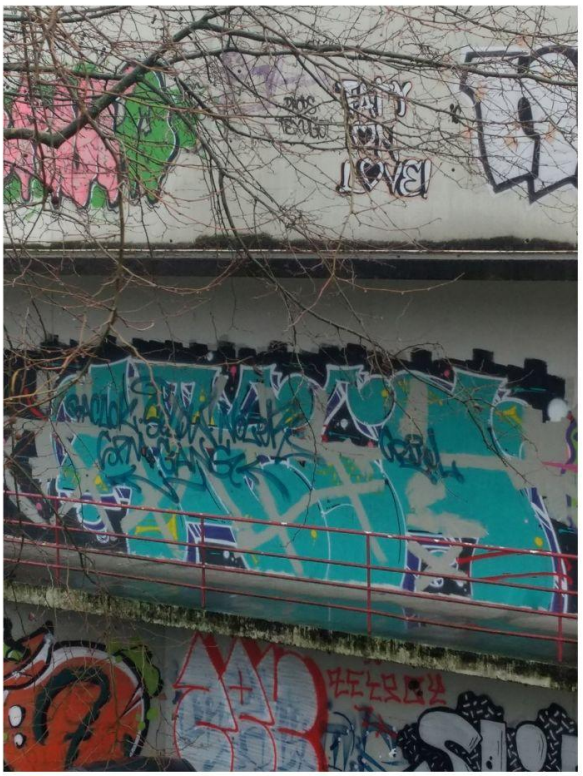


Fig 26 - Sobreposições entre *bombs e tags*.

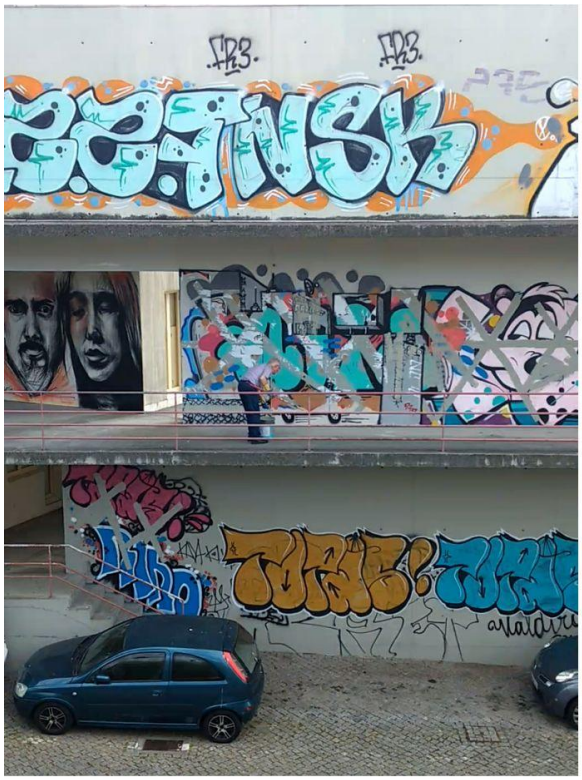


Fig 27 - Carlos cobrindo parcialmente os graffitis.

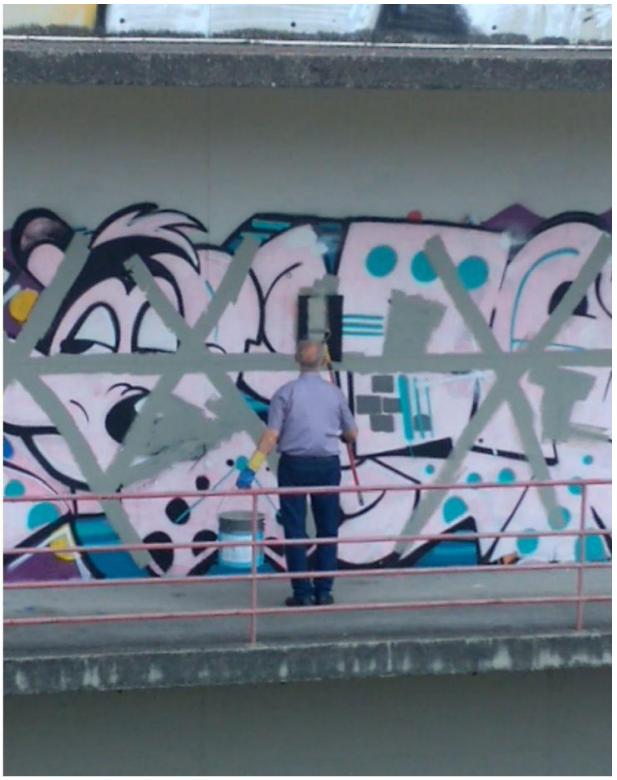


Fig 28 - Carlos cobrindo cartaz colado sobre graffiti.

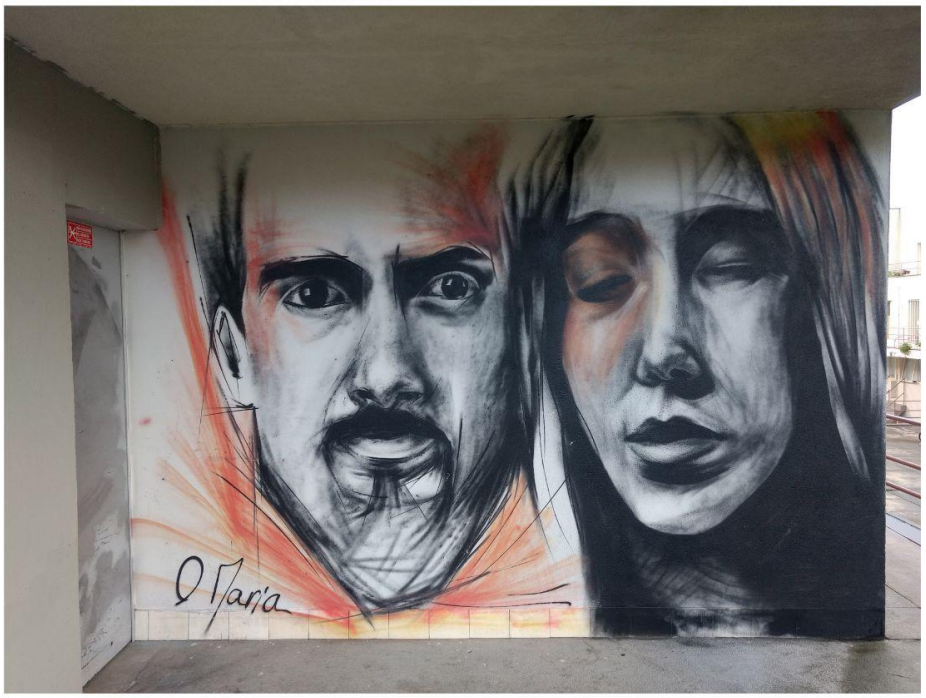


Fig 29 - Graffiti executado em 2016 ainda preservado no bairro da Bouça (2020).



Fig 30 - Parede parcialmente apagada sendo reocupada em maio de 2020.



Fig 31 - *Idem.*



Fig 32 - *Piece* parcialmente coberto por Carlos.



Fig 33 - *Idem.*



Fig 34 - Alguns graffitis completamente cobertos em dezembro de 2020.



Fig 35 - Pavimento coberto (2020).



Fig 36 - Estado da parede em 2021.



Fig 37 - *Throw up* DIEGO (2021).

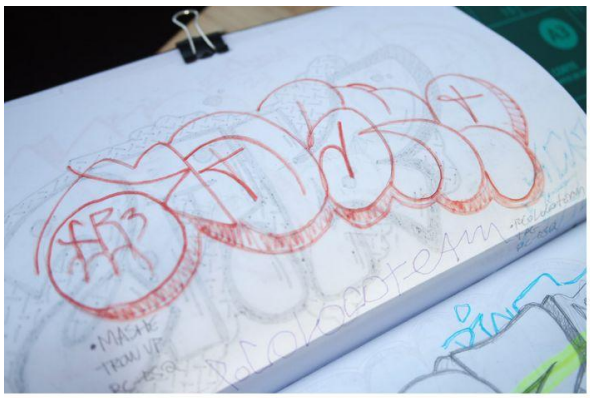


Fig 38 - Desenhos de observação dos *graffitis*.



Fig 39 - *Idem*.



Fig 40 - *Idem*.



Fig 41 - *Idem*.



Fig 42 - *Idem*.



Fig 43 - *Idem*.

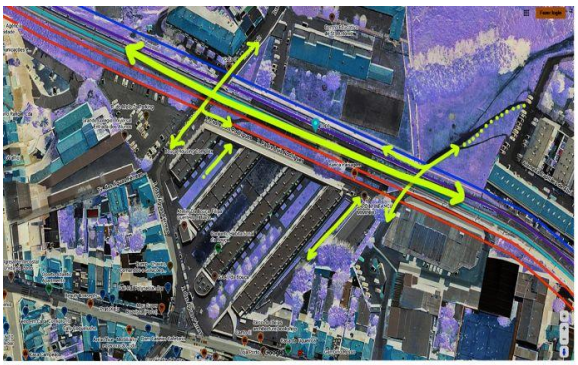


Fig 44 - Estudo de fluxos.

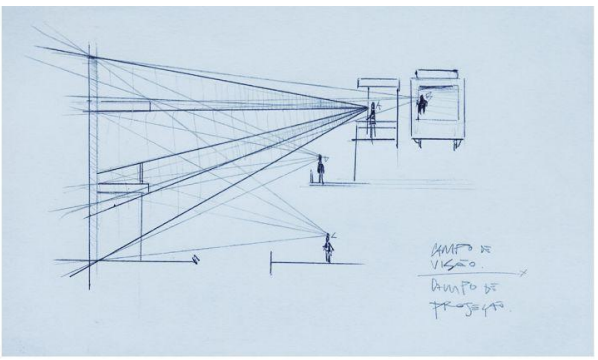


Fig 45 - Estudo de visibilidade.

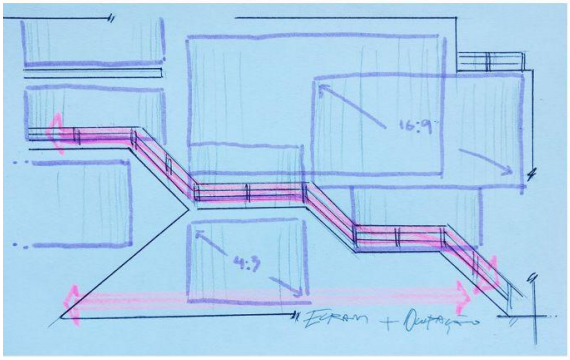


Fig 46 - Estudo de projeção de ecrã.

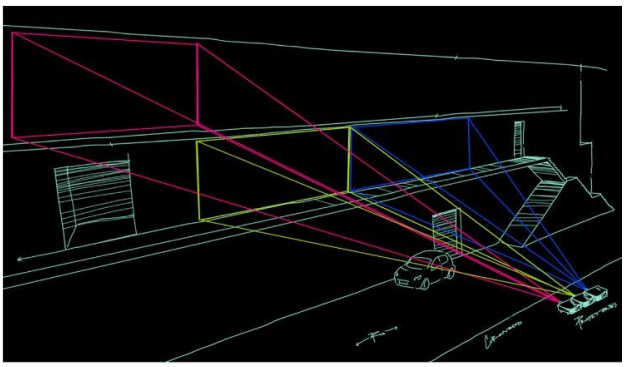


Fig 47 - Estudo de projeção de ecrã.

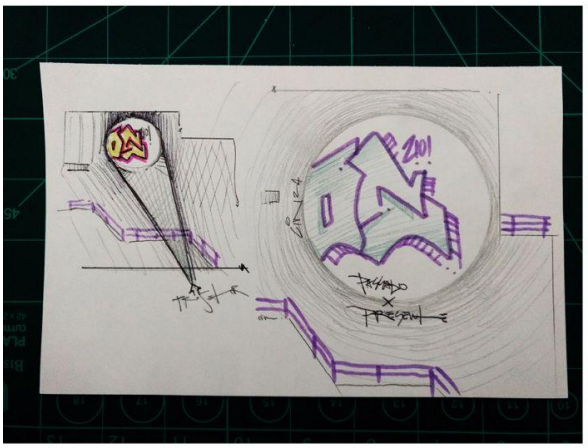


Fig 48 - Estudo de projeção.



Fig 49 - Testagem em vídeo montagem.



Fig 50 - Execução da prática artística SETINELA.



Fig 51 - Luz de segurança sobre graffiti.



Fig 52 - Parede coberta Tv. da Figueirôa (2019).



Fig 53 - *Bomb* EDS “fuck corona” Tv. da Figueirôa (2021).



Fig 54- Sobreposição em betão.



Fig 55 - *Tag* VOINK sobre betão.



Fig 56 - Sequencia de sobreposições na empena da Tv da Figueirôa dos dias 08/05/2019 a 22/02/2021.

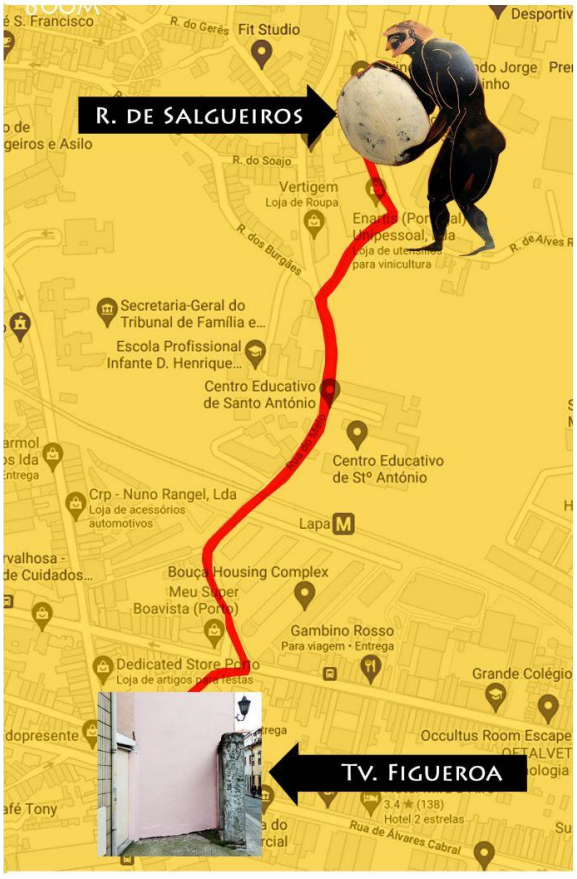


Fig 57 - Mapa da rota da performance SÌSIFO.



Fig 58 - *Bomb* AC feito em março de 2020 e repintado em junho do mesmo ano.



Fig 59 - Produção do objeto “pedra”.

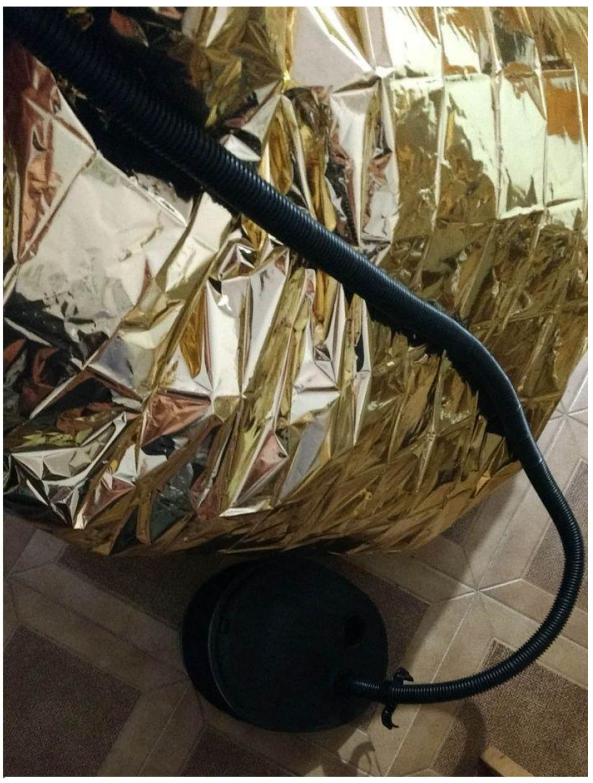


Fig 60 - Teste do objeto “pedra”.



Fig 61 - Teste da “pedra” em ambiente externo.



Fig 62 - Teste de forma “pedra”.



Fig 63 - Ponto de início do trajeto até a travessa.



Fig 64 - Início da performance.



Fig 65 - Passando pelo bairro da Bouça.



Fig 66 - O local da instalação já estava ocupado.



Fig 67 - Preparando a instalação do objeto.



Fig 68 - Transeuntes acompanham a montagem



Fig 69 - Objeto instalado.



Fig 70 - Anuncio imobiliário na Rua Miguel Bombarda



Fig 71 - *Tags* sobre placa de construção.



Fig 72 - Disputa entre artistas, *cross*.



Fig 73 - Placas de galerias e *guesthouses*.



Fig 74 - Vitrine Galeria Presença.



Fig 75 - Intervenções em frente a Galeria Presença.



Fig 76 - Instalação e retirada do adesivo.



Fig 77 - Instalação dos adesivos SORTBUY'S a noite.



Fig 78 - Adesivo SORTBUY'S colado.



Fig 79 - Intervenção SOLDART



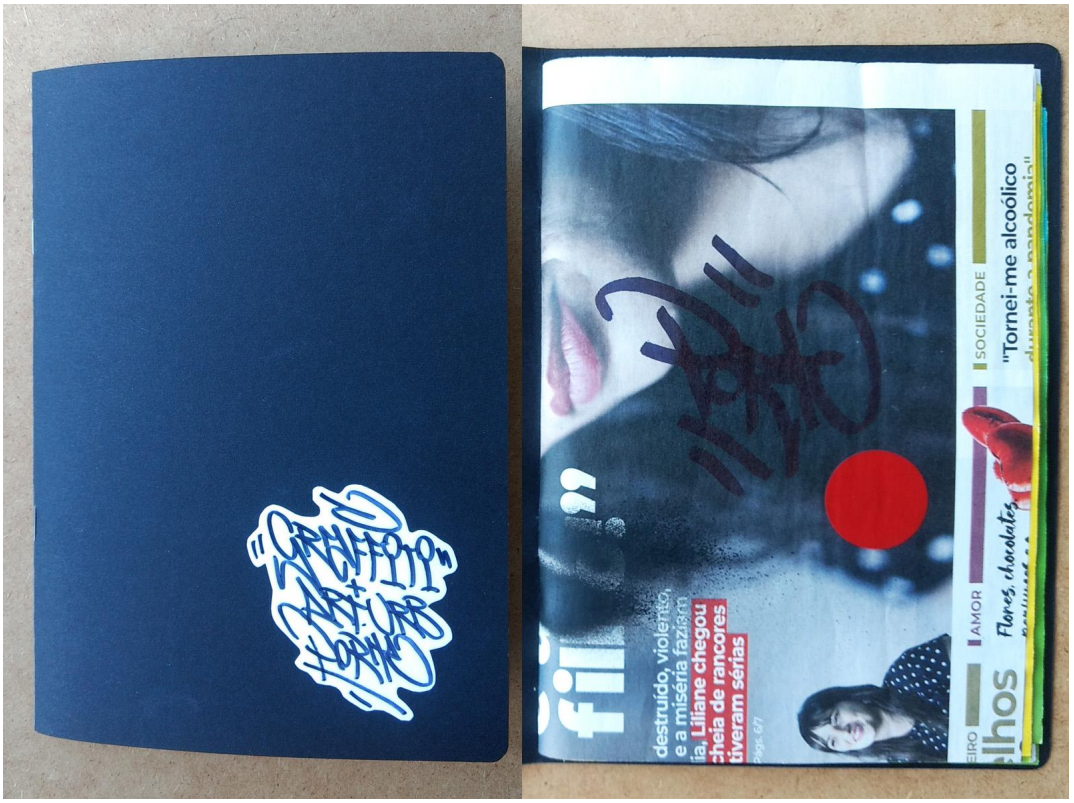
Fig 80 - Intervenção SOLDART sobre arte urbana preservada.



Fig 81 - Intervenção SOLDART sobre stencil.

Anexo

O livro do artista foi um material experimental produzido paralelamente à dissertação. Este anexo visa dar acesso ao material distribuído à banca examinadora.

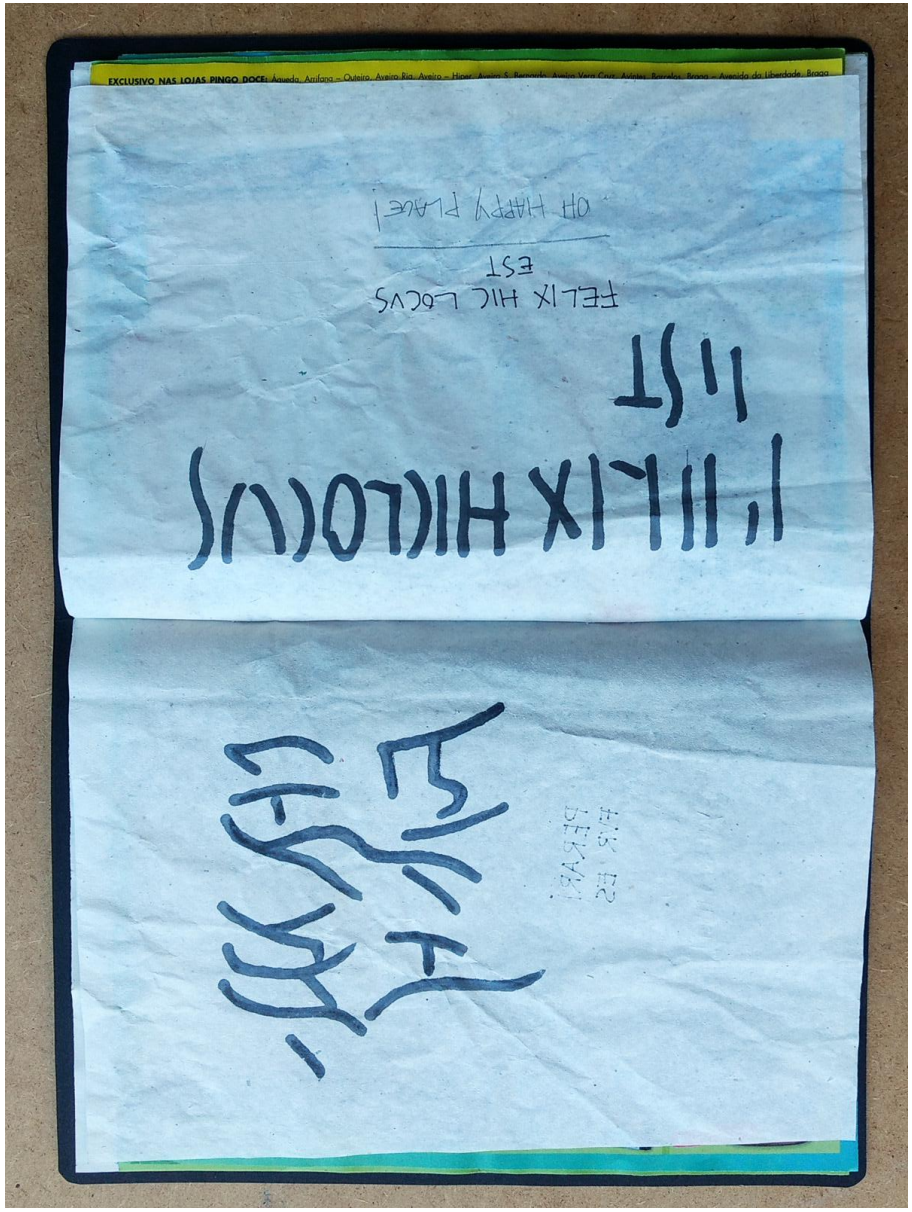




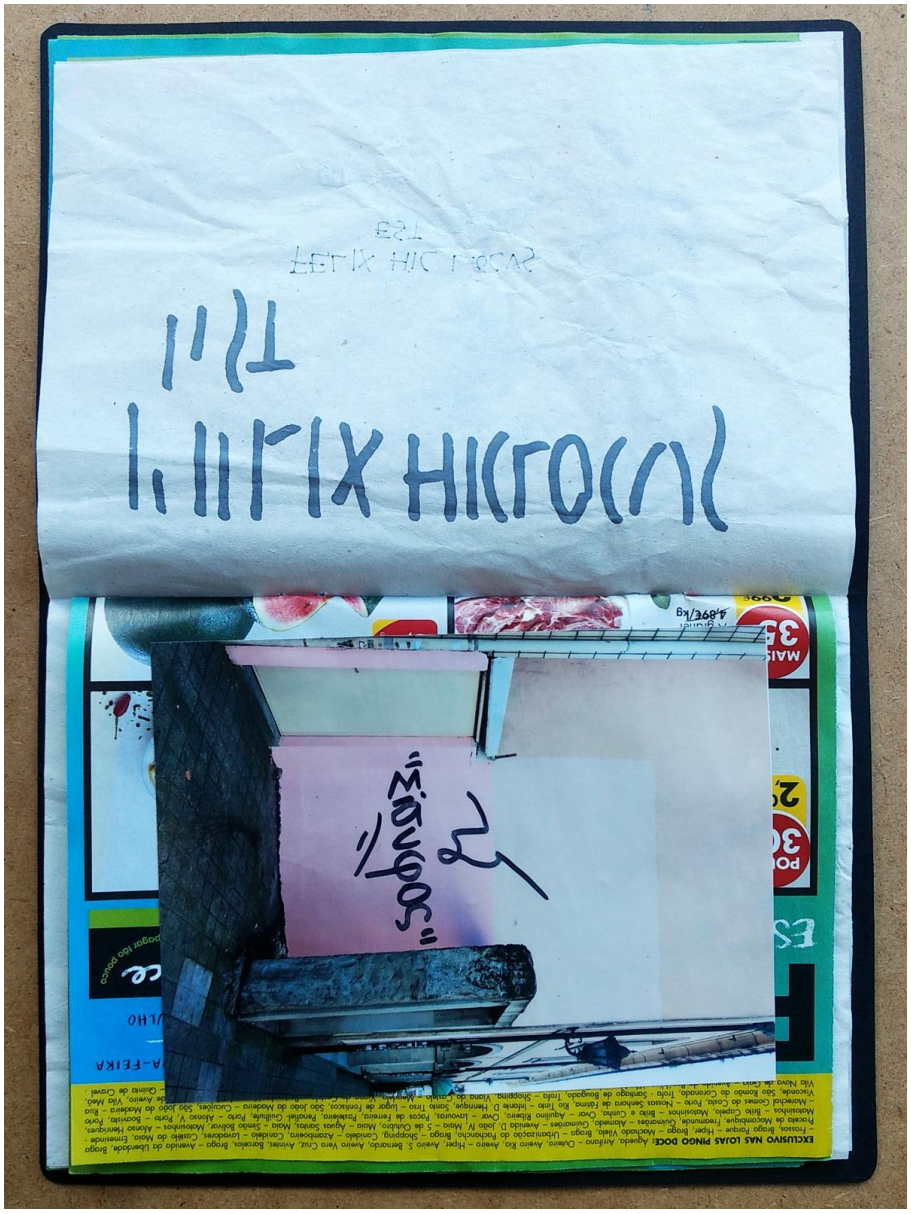

EM TODOS OS AMACIADORES E
EM TODOS OS DETERGENTES
ATÉ 60%
40% OU MAIS
AUTOTEST COVID-19 GENRUI
Já disponível no seu espaço bemestar junto às caixas ou galerias

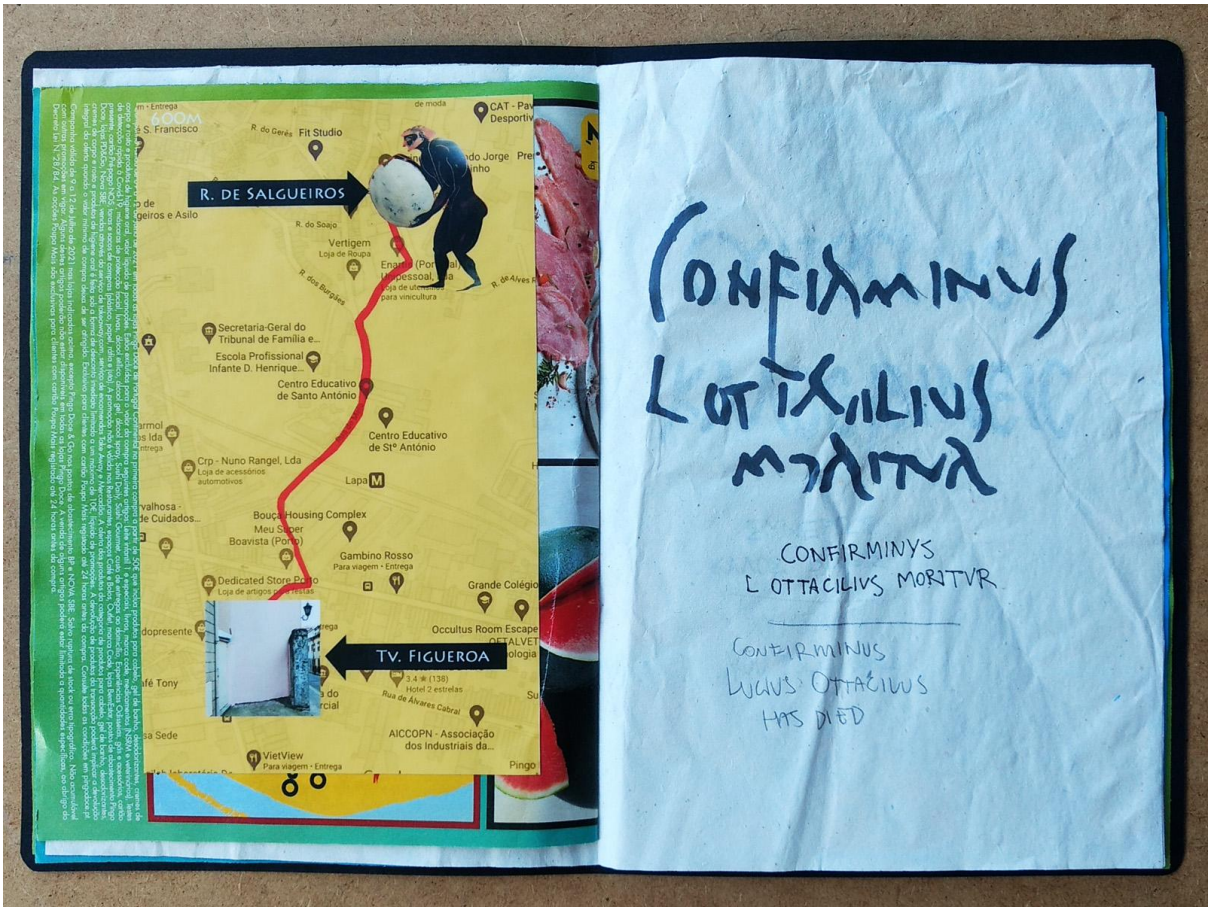

EM TODOS OS DETERGENTES E CÁPSULAS P/MÁQUINA DA ROUPA
POUPE 20% CREME VEGETAL CULINÁRIA VAQUEIRO 1kg 2,49€/Unid. 1,99€
POUPE 30% EM TODA A MARCA Flora
MAIS DE 20% LEITE UHT AGROS Magro/Meio gordo 1lt 0,65€/Unid. 0,51€
MAIS DE 40% 0,99€ FLOCOS DE CEREAIS BOLACHA MARIA NESTUM
0,99€ COCA COLA Original 1lt 1,39€/Unid. Sem açúcar 1lt 1,09€/Unid.
4,69€ VINHO DO PORTO CALÉM VELHOTES Tawny/Ruby/Branco 75cl 5,89€/Unid.
TV LED GRUNKEL 24' IV2 HD Ready 129,99€/Unid. 94,99€

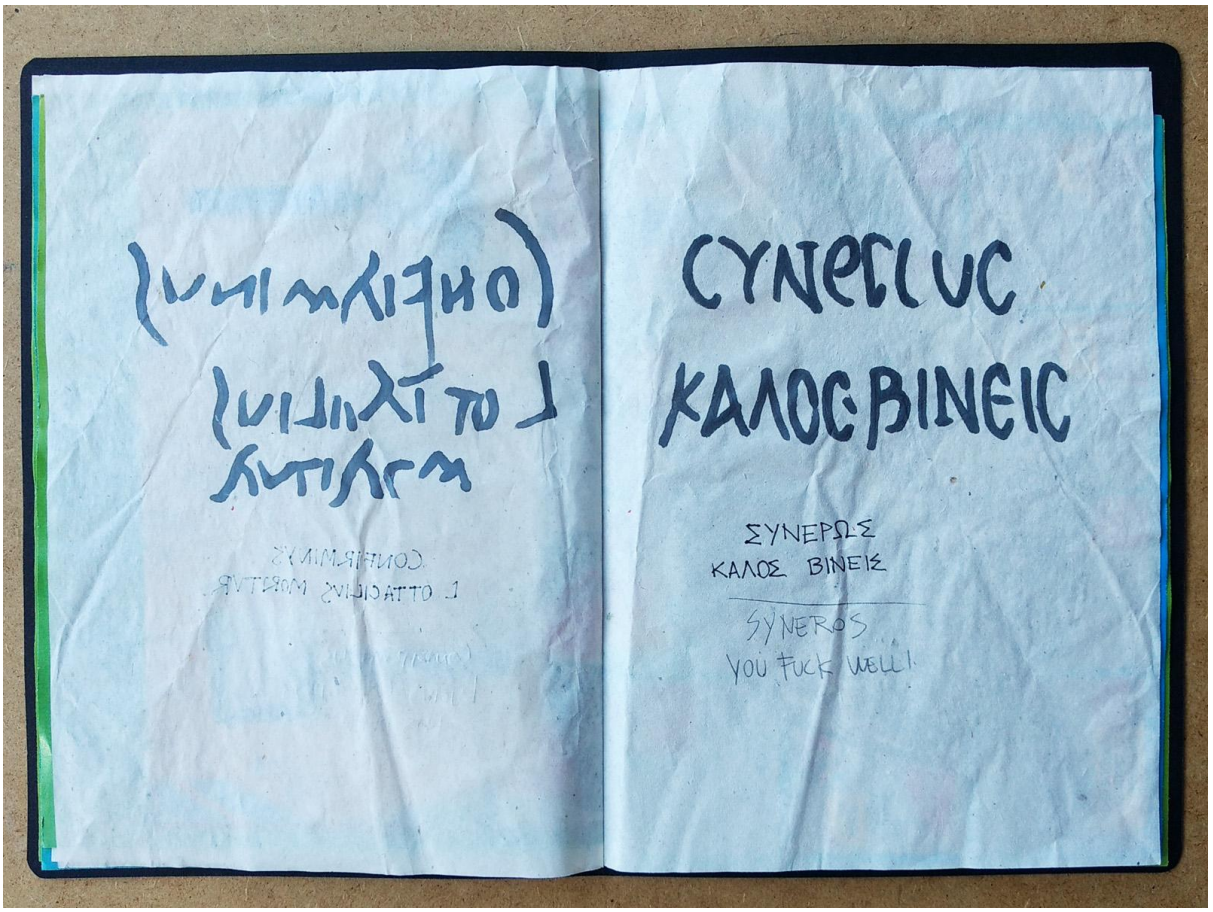

EXCLUSIVO NAS LOJAS PINGO DOCE:
PERARI
FVR ES
PERARIUS,
YOU ARE A THIEF!
25%
EM TODOS OS
CERVEJA C/ÁLCOOL
Veja todas as
oportunidades no folheto
NOVIDADE


EXCLUSIVO NAS LOJAS PINGO DOCE:
FELIX HIC LOCVS
EST
OH HAPPY PLACE!


1,49€ kg
MANDARINA
A granel
MAIS DE 20%
MAÇÃ PINOVA
VAL VENOSTA
MAIS DE 20%
2,29€ Emb.
MAIS DE 20%
3,49€ kg
TODO O BACALHAU
SORTIDO DA NORUEGA POR
6,99€ kg
GAMBÃO ARGENTINO
BALCÃO



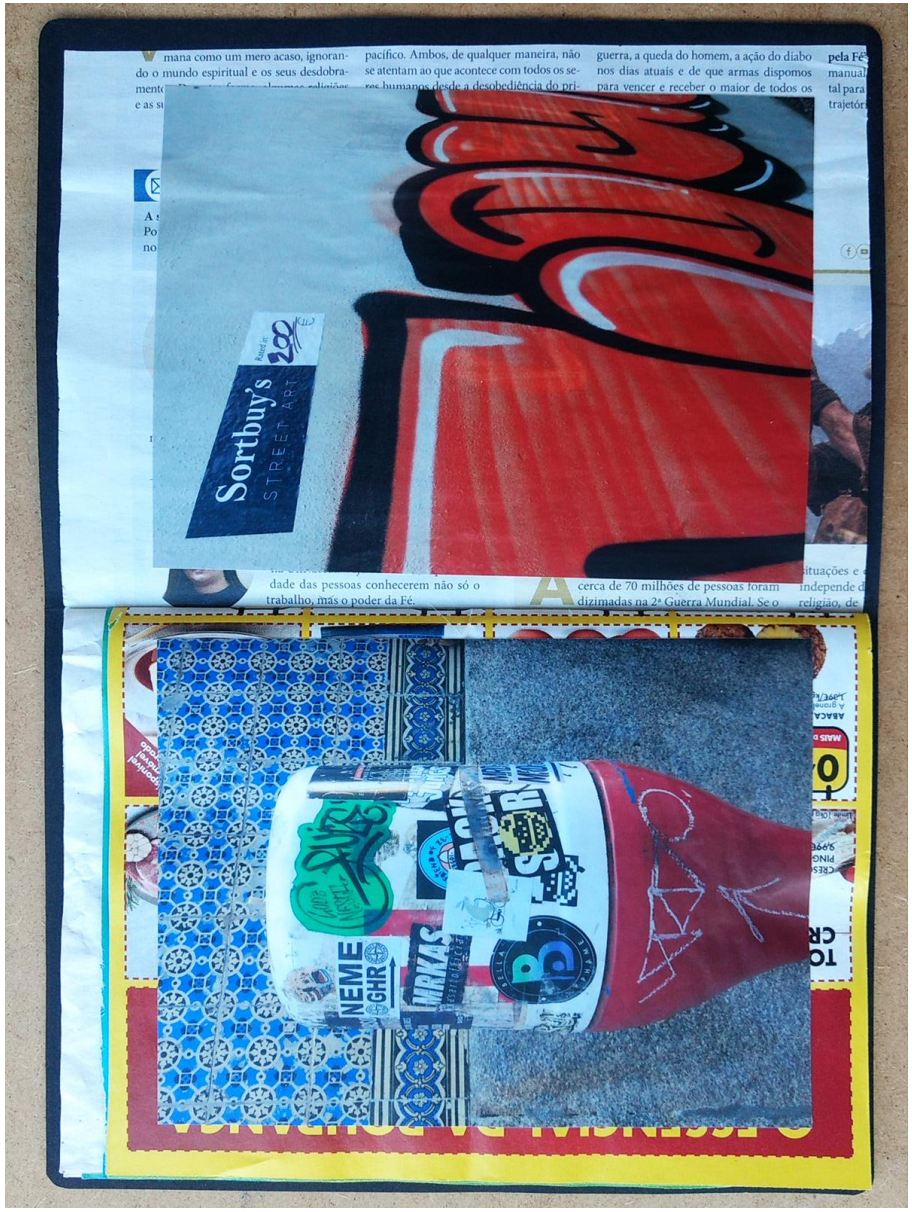

R. DE SALGUEIROS
TV. FIGUEROA
Fit Studio
Vertigem
Loja de Roupa
Secretaria-Geral do Tribunal de Família e...
Escola Profissional Infante D. Henrique...
Centro Educativo de Santo António
Centro Educativo de St.º António
Crp - Nuno Rangel, Lda
Loja de acessórios automotivos
Lapa
Bouça Housing Complex
Meu Super Boavista (Porto)
Gambino Rosso
Para viagem · Entrega
Dedicated Store Porto
Loja de artigos para festas
Occultus Room Escape
Hotel 2 estrelas
Rua de Álvares Cabral
AICCOPN - Associação dos Industriais da...
VietView
Para viagem · Entrega
Pingo
CONFIRMINVS
LOTTACILIVS MORTVR
CONFIRMINUS
LUCIUS OTTACILIUS
HAS DIED


ΣΥΝΕΡΩΣ
ΚΑΛΟΣ ΒΙΝΕΙΣ
SYNEROS
YOU FUCK WELL!

POUPE METADE DO VALOR
CREME VEGETAL C/SABOR A MANTEIGA BECEL
IOGURTE LÍQUIDO PURO DANONE
MAIS DE 30%
IOGURTE LÍQUIDO SNACK+ YOGGI
EM TODOS OS IOGURTES LÍQUIDOS PRO+
LINDAHLS PRO
MEIO GORDO
MAGRO
Becel
COCA-COLA 1lt
PEIXE

GRANDES MARCAS EM PROMOÇÃO!
FOSTE
TANTAS VEZES
UMA PRAIA
ENTARDECIDA
NINGUÉM DÁ MAIS? ASSIM NEM CONSIGO PAGAR A IMPRESSÃO
@filhobastardo_
PORTO A MELHOR CIDADE DE PORTUGAL
#LEILAO
Sortbuy's
STREET ART
Rated in: 2 €
Enviar mensagem
EM TODA
DE 50€ OU MAIS
DE SEXTA A SEGUNDA-FEIRA
GARANTIMOS 35%
NIVEA SUN
Rexona
AJAX


LOMBOS DE BACALHAU
QUEM FOI
O OTÁRIO
QUE ME
COLOU AO
CONTRÁRIO
?!
Lá fora, estas imagens seriam apenas
histórias fantasmas de quase ninguém...
Mas aqui não.
@catarinamoranaluja
CORDEIRO DE LEITE


Sortbuy's
STREET ART
pacífico. Ambos, de qualquer maneira, não
se atentam ao que acontece com todos os se-
guerra, a queda do homem, a ação do diabo
nos dias atuais e de que armas dispomos
para vencer e receber o maior de todos os
dade das pessoas conhecerem não só o
trabalho, mas o poder da Fé.
cerca de 70 milhões de pessoas foram
dizimadas na 2ª Guerra Mundial. Se o

