

Paulina Almeida

A ARTE COMO EDUCAÇÃO NO ESPAÇO PÚBLICO

Relatório de Estágio apresentado na Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação da Universidade do Porto para a obtenção do grau de Mestre em Ciências da Educação.

Mestranda: Paulina Joana Fernandes Ribeiro de Almeida

Orientador: Dr. João Caramelo

Resumo

O presente relatório descreve as práticas desenvolvidas no Estágio Curricular, na Porto Lazer, empresa da Câmara Municipal do Porto, que atua nas áreas de animação, desporto e lazer. A empresa foca-se na produção de eventos, no espaço público, suportados por parceiros públicos e privados, com os quais pretende fazer prevalecer e preservar as tradições únicas da cidade, com uma visão de integração da contemporaneidade, levando as duas lado a lado, como referências das políticas de intervenção social, cultural, de entretenimento e lazer. Neste contexto, a rua foi o local de aprendizagem e transmissão das artes de rua, e a discussão neste relatório, passa, pela confrontação da origem deste tipo de intervenção, parte importante desta reflexão, com a sua atual despolitização, o seu papel mediador na cidade e a sua potencial função educativa. O Estágio consistiu no desenvolvimento, coprodução, criação e implementação de atividades artísticas no espaço público, permitindo facilitar, organizar os processos de criação e melhorar práticas de intervenção, para além do levantamento, junto de alguns actores-chave, de contribuições sobre a trajetória do campo das artes de rua na cidade do Porto e globalmente no país. É também apresentada uma reflexão, sobre o conhecimento adquirido durante a prática de estágio e uma proposta de intervenção, resultante da discussão deste relatório.

Palavras-chave: Arte; Educação; Espaço público

Abstract

This report describes the internship activities at Porto Lazer, the City council of Porto, that acts on areas like animation, sport and leisure. The enterprise is focused on producing events in public space supported by public and private partnerships, with whom it tries to keep unique traditions of the city with a contemporary integrated vision, taking side by side, as references of social, cultural, entertainment and leisure intervention policies. In this context the street was the place for learning and transmission of street arts and this report discussion passes by confronting the origins of this kind of interventions, important part of this reflection, with its actual depoliticization, its mediator role in the city and its potential educational function. The internship consisted on the development, co production, creation and implementation of artistic captivities on public space, allowing facilitate, organizing the creation processes and improving intervention practices, beside the contribution from some of the key actors, about their way on the field of street arts on Oporto and globally in all country. it is also presented a reflexion about the knowledge acquired during the internship practice and an intervention proposal as a result of this report discussion.

Keywords: Art; Education; Public place

Résumé

Ce rapport décrit les pratiques développées dans la formation curriculaire à Porto Lazer, société conseil municipal de Porto, qui opère dans les domaines du divertissement, de sport et de loisirs. La société se concentre sur la production d'événements dans l'espace public, soutenu par des partenaires publics et privés, avec lesquels l'intention de l'emporter et de préserver les traditions uniques de la ville, avec une intégration de la vision contemporaine, conduisant les deux côte à côte, avec des références aux politiques sociales, d'intervention culturelles, de divertissement et de loisirs. Dans ce contexte, la rue a été le site de l'apprentissage et de transmission de l'art de rue, où la discussion de ce rapport passe pour la confrontation de l'origine de ce type d'intervention. Une partie importante de cette réflexion, est la dépolitisation actuelle des arts de rue, son rôle de médiateur dans la ville et ça potentiel fonction éducative. Le stage a consisté à la mise au point, la coproduction, la création et la mise en œuvre des activités artistiques dans l'espace public, ce qui permet de faciliter, l'organisation des processus de création et l'amélioration des pratiques d'intervention, en plus de l'enquête, ainsi que quelques acteurs clés, des contributions sur le chemin de la arts de la rue à Porto, dans le pays et dans le monde. Présente également une réflexion sur les connaissances acquises lors de la pratique de stage et d'une proposition d'intervention, résultant de la discussion de ce rapport.

Mots-clés: Art; l'éducation; espace publique

Agradecimentos

À minha mãe Amélia Fernandes, pelo seu trabalho na educação e talento pedagógico. A Yuga Hatta, pela discussão e confronto de conteúdos. Ao meu tutor, Dr. João Caramelo, pela paciência, tranquilidade, incentivo, por estar seriamente preocupado com os meus interesses iniciais e em que eu encontrasse um tema razoável, adequado à minha experiência profissional e de vida. À coordenadora de estágio, co-criadora e motivadora, Dra. Cristina Pinto e Catarina Madruga, pelo excelente ambiente de trabalho dentro e fora da Porto Lazer. À Dra. Teresa Medina, pela motivação e aconselhamento. Ao Carlos Martins, pelo seu profundo trabalho teórico e prático, na área, promotor das artes de rua nacionais, internacionalmente. Marc Mirales, o fundador da companhia Les Plasticiens Volants, um resistente das artes de rua do Maio de 68, que me acolheu na sua casa, nos projetos, nos pensamentos e me ajudou a refletir a rua, desde 2004, . À minha cúmplice e colega de mestrado, Maria João Antunes, pela sua incansável presença, motivação, ajuda, trabalho e inspiração.

Aos entrevistados, pelo seu trabalho, mérito, na cidade, e apoio na investigação. Hugo Neto (Anterior Administrador da Porto Lazer), Mário Moutinho (Ator e Anterior Diretor do FITEI), Cláudia Melo (Artista e Coordenadora do departamento de Arte Urbana da Porto Lazer), Nuno Lemos (Atual Administrador da Porto Lazer) e António Júlio (Ator e Diretor Pedagógico da ACE). Ao Dr. Tiago Neves, por me ter aberto a janela da FPCEUP. À Dra. Susan Haedicke, pelo seu trabalho de investigação sobre as artes de rua, apoio crucial neste trabalho.

A todos aqueles que resistem à dureza da rua, prevalecendo e acreditando na sua riqueza e aos outros que de uma forma ou de outra fizeram parte de uma numa investigação pessoal e profissional, iniciada em 1997.

“Ce très dure,
ce très fort, ce la rue” Eric, Cia, Les Kumulus

Lista de abreviaturas

ACE - Academia Contemporânea do Espetáculo

CACE - Centro de apoio à criação de empresas

CMP - Câmara Municipal do Porto

EM - Empresa Municipal

ESAP - Escola superior Artística do Porto

ESE - Escola Superior de Educação

ESMAE - Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo

FAI-AR - Formation avancée et itinérante des arts de la rue

FAR - Fábrica de Artes de Rua

FITEI - Festival Internacional de Teatro e Expressão Ibérica

FPCEUP - Faculdade de Psicologia e Ciências de Educação da Universidade do

Porto

ON2 - Programa Operacional Regional do Norte

PL - Porto Lazer

REFER - Rede Ferroviária Nacional

TAI - Teatro Amador de Intervenção

ÍNDICE

- Introdução _____ 8

PARTE I

- Apresentação e caracterização da Instituição de estágio _____ 11

PARTE II

- Voltar às fontes _____ 13
- O legado de uma cultura de rua m _____ 16
- Evolução das artes de rua desde os anos 60 na Europa _____ 19
- As artes de rua em Portugal: uma breve incursão histórica _____ 20
- Artes de rua em Portugal e no Porto _____ 23
- Do interior da Porto Lazer para as ruas do Porto: o complexo trabalho da implementação da arte na cidade _____ 26
- A cidade como inspiração _____ 37
- Investir em lugares: espaços públicos e privados em prol de uma animação cultural voltada para o consumo e turismo _____ 38
- A mudança contemporânea do Porto: um "ressurgimento" das artes de rua _____ 42
- A vontade de reunir: criação do departamento de arte Urbana da cidade do Porto _____ 44

5

PARTE III

- Iniciativas por trás da democratização do espaço público e das artes _____ 50
- Descentralização das artes para novos espaços _____ 54
- Diferentes abordagens para uma meta comum: "ir" ao encontro do público _____ 55

PARTE IV

- Educação como espelho da arte de rua _____ 58
- As novas demandas da cidade: uma arte comprometida, um espectador participativo _____ 61
- Arte de rua híbrida, apresenta uma abordagem de democracia cultural _____ 63
- Uma prática que vai além das fronteiras geográficas e sociais _____ 66
- Novos territórios de intervenção artística, na agenda da política da cidade _____ 69
- As artes de rua como motores de intercâmbios e encontros, atuando como mediadoras entre o público e o privado _____ 71

PARTE V

- Artes de Rua, entre a imagem idealizada e as contingências económicas _____ 74
- Fragmentação do espaço público _____ 78

PARTE VI

- A cidade como território de imersão participatória e educativa _____ 80
- Implantação das artes na rua pela via da educação _____ 82

CONSIDERAÇÕES FINAIS _____ 86

BIBLIOGRAFIA _____ 104

Índice de Anexos

Anexo1 - Entrevistas

Anexo 2 - Estatutos Porto Lazer

Anexo 3 - Proposta de projeto de Formação FAR

Introdução

Este relatório resulta do estágio académico na Porto Lazer, empresa da Câmara Municipal do Porto, para o Desporto e Animação da Cidade, da análise da minha experiência no setor das Artes de Rua, desde 1997 até agora, e, ainda, dentro do contexto de estágio, da análise de conteúdo de entrevistas feitas a atores sociais, ativos no campo das artes de rua, na cidade do Porto, sobre o seu percurso, visões e a sua relação com as artes de rua. Este relatório é também uma reflexão sobre o processo de desenvolvimento das artes de rua na Europa, em Portugal e no Porto, ao mesmo tempo que sobre o estágio feito na Porto Lazer, lançando luz sobre as questões ocorridas durante o mesmo. Pretendo pensar a prática das artes de rua e reconhecer o potencial das diferentes perspectivas e métodos das mesmas, identificando possíveis formas de aproximação a intencionalidades ou finalidades educativas.

Este trabalho parte da minha ligação pessoal e profissional ao campo e da vontade de iniciar um processo de documentação e investigação sobre as artes de rua, que possam ser de utilidade pública, para gerações futuras. Ao mesmo tempo é uma reflexão sobre o meu próprio trabalho, no sentido de aprofundar conhecimentos, que me permitam buscar novas práticas para transmitir as artes de rua, resgatando a sua função educativa e de intervenção social e política.

O trabalho começa com observações sobre a forma como se organizam as intervenções das artes de rua dentro da empresa que as gestiona na cidade do Porto: a Porto Lazer. Durante essas observações, alguma inconsistência e várias perguntas surgiram. Isso levantou a necessidade de mais observações e contatos, consultando especialistas, investigadores, artistas, agentes de dinamização e formadores, que se mobilizam igualmente neste Relatório, constituindo um primeiro esboço de recuperação

da história e memória das artes de rua, que se pretende continuar futuramente.

Neste cenário, o tema da arte no espaço público como educação, surge como um conceito que remete para processos de educação não formal, neste caso vinculado ao serviço público, ao lado do conjunto de serviços, políticas e medidas potencialmente de melhoria das condições de vida dos cidadãos, para uma cidade mais democrática e participativa. Assim sendo, inevitavelmente, as questões relativas à gestão urbana cruzam também este tema. Estas medidas são pensadas em articulação com governos, agentes, universidades, empresas e criadores, no cruzamento entre a educação, o social, as estruturas urbanas, a informação e o conhecimento, numa implementação que, em tese, visa o desenvolvimento sustentado das placas urbanas, pela criação de “cidades educadoras”, inclusivas, promotoras das culturas, do bem-estar e do conhecimento.

De acordo com os resultados da prática de estágio, os contatos e entrevistas, apresentadas neste trabalho, fiquei com a percepção de que alguns governos perceberam a importância do papel das artes de rua na revitalização das cidades e comunidades, promovendo leis que permitem este modo de expressão. No entanto, as artes de rua continuam a ser ilegais em várias partes do mundo, onde são pouco reconhecidos os efeitos positivos que este tipo de arte pode ter, sobre os residentes e ambientes da cidade, ou os governos (ou outros poderes instituídos) terão receio das mesmas (ou de algumas das suas formas), conscientes do seu poder na emancipação e enquanto possibilidade de expressão para os cidadãos. Não obstante, muitas cidades têm apoiado as artes de rua, com a encomenda de obras para as paredes dos seus edifícios e para as suas ruas. Se as cidades não encomendam, são muitas vezes os proprietários dos edifícios que o fazem. Estes contratam artistas para pintar murais nos seus edifícios, ou para trabalhar com as comunidades locais, na realização de oficinas e apresentações públicas.

Este é o caso da cidade do Porto onde o atual executivo da CMP argumenta que as artes de rua são importantes no processo de desenvolvimento da cidade, estando alguns dos agentes que as operacionalizam convencidos que “*decorando*” as ruas, vão atrair turistas e melhorar o humor e economia local, agradando a produtores e consumidores que fazem negócios nestes espaços.

Em suma, embora a arte de rua tenha “*má reputação*”, por causa das suas origens

nos movimentos revolucionários dos anos 60, e seja por vezes associada ao vandalismo e ocupação, ela é, neste momento, fundamentalmente vista de modo diferente, por causa do seu valor artístico e capacidade para melhorar as paisagens da cidade. São o reflexo do lugar, da sua cultura, das memórias, do ambiente socio-político, das tradições, da história e da arquitetura, etc. Podemos ver a cidade nas suas ruas. Objetivando juntar as comunidades e levar os cidadãos e turistas a lugares das cidades, antes mais vazios, o uso da arte mexe com a dinâmica da cidade. No entanto, tem vindo a despolitizar-se, passando a ser pensada como forma de entretenimento e consumo, ao lado de outros bens como os restaurantes, as lojas de moda ou bares, e, ainda, como parte da educação estética, intrapessoal e de/na ligação com o seu meio. Certo é que, agora, mais pessoas podem sair de casa e passear, criar ou observar a arte de rua.

Este trabalho irá explorar a história e desenvolvimento das artes de rua, na Europa e no Porto em particular, o papel dos agentes públicos no seu desenvolvimento, assim como concentrar-se no lugar que a vertente educativa das artes de rua tem vindo a desempenhar na sociedade portuense, ao longo dos anos e, ainda, debruçar-se sobre novas questões que as marcam atualmente.

O presente relatório é constituído por VI partes. Na I aborda-se a caracterização do local de estágio na II empreende-se uma perspectiva histórica das artes de rua desde os anos 60 até hoje, na Europa. Abordam-se ainda as suas manifestações mais relevantes em Portugal e particularmente no Porto, revelando as estratégias da Porto Lazer, o local de estágio, principalmente recorrendo a referências de entrevistas e experiências profissionais e pessoais, constituindo o levantamento das questões - discutidas nas partes III e IV -, onde procurei problematizar as questões que me pareceram mais pertinentes, relativas ao local de estágio, a instrumentalização das artes, da participação e da educação nas artes de rua. Nas partes III e IV são discutidas e aprofundadas as questões levantadas anteriormente, nomeadamente as novas práticas e territórios de intervenção que surgem desse levantamento, que dão origem à parte V, denominada fragmentação do espaço público, o resultado da intervenção dos vários agentes culturais, políticos, sociais ou financeiros no espaço público. Na parte VI apresento como uma alternativa possível, à problemática discutida anteriormente, mais amplamente abordada nas

considerações finais, de uma arte como educação no espaço público, pela criação de um laboratório de experimentação permanente, sem o carácter de consumo inerente à sociedade do espetáculo, onde o artista, o público e os aspetos sociais, económicos e políticos de determinado lugar, são relevantes e parte essencial de uma construção de identidade territorial e de memória, partilhadas e transponíveis.

Parte I

Apresentação e caracterização da Instituição de estágio

A CMPL-PORTO LAZER- Empresa de Desporto e Lazer do Município do Porto, E.M., instituição escolhida para a realização do estágio, é uma empresa local, com natureza municipal, de responsabilidade limitada. De carácter e interesse público, pertence à Câmara Municipal do Porto e está focada na diversidade de oferta da cidade, em áreas como a animação, o desporto e o lazer, tendo sido constituída em Setembro de 2006. (cf. Anexo 3). A sua missão passa por realizar ou apoiar iniciativas destinadas a promover a realização de eventos de dimensão e qualidade internacionais, alcançando novos públicos e criando condições para um maior envolvimento de parceiros públicos e privados. Para o cumprimento desta missão, e de acordo com os documentos a que tive acesso, esta entidade define cinco vetores estratégicos:

- Dinamizar a cidade do Porto
- Catalisar uma rede de animação artística, cultural e desportiva pela cooperação ou parcerias
- Criatividade e Inovação na gestão, promoção e organização de toda a programação do Natal, Fim de Ano, Festas de São João e de Verão
- Produção e supervisão das atividades físicas e desportivas municipais
- Gestão dos equipamentos: Complexo Desportivo Monte Aventino, Palácio de Cristal, Queimódromo e Silo Auto ⁽¹⁾

A pedido dos parceiros institucionais e privados, a instituição promove uma programação diversificada, que passa pela animação, educação e arte urbana - sobre as quais vou incidir neste trabalho -, visionando metas de negócio pela criação de experiências de marca da cidade, em todos os tipos de eventos, proporcionando serviços

personalizados, dando preferência à produção local, para a execução e promoção de eventos, assim como a otimização do marketing da cidade do Porto on-line¹.

No que respeita ao modo como define a sua missão, a Porto Lazer apresenta-se como realizando, essencialmente, organização e gestão de eventos temáticos, culturais e desportivos e a “ativação da marca Porto”, sendo que fazem parte do seu perfil de atuação as ocasiões de captação de recursos, as reuniões empresariais, animação de férias, as festas e a promoção de eventos e outros produtos que podem promover a marca Porto. Estes eventos passam pelas celebrações de natal, passagem de ano, verão, dia nacional dos centros históricos, as promoções de marcas como o São João ou Porto Cidade das Camélias, os eventos desportivos, corridas de carros, maratonas, entre outros. A instituição apresenta ainda propostas transversais (sociocultural, educativas, de desporto e lazer), procurando equilibrar a animação e o desporto. Em 2015 a PL apoiou logisticamente 165 iniciativas sendo 101 delas com recurso a material da empresa. (cf. Anexo 3).

A Porto Lazer todos os anos identifica novas ofertas programáticas, baseadas na procura de quem habita a cidade e na oferta do mercado, intervindo através de um conjunto diversificado de ações, tendo como objetivo a inovação e a melhoria das ofertas culturais e recreativas da cidade. A sua filosofia de intervenção, ou pelo menos a qual afirmam seguir, busca intervir no reforço de captação, sensibilização e envolvimento de novos públicos e intervenientes na sua programação.

A instituição procura identificar e utilizar espaços específicos de acordo com as atividades que promove/apoia e equipar-se com ferramentas e profissionais das áreas designadas. De acordo com o relatório de atividades, os resultados são positivos, já que a afluência de públicos, nomeadamente no último ano, teve os melhores resultados de sempre (cf. nota de rodapé 1). Segundo se pode ler nos documentos que a regulamentam, a Porto Lazer é uma empresa média, com um número de 80 trabalhadores (cf. Anexo 3). Os seus funcionários têm formação em planeamento de eventos, gestão de empresas, desporto, marketing, educação, recursos humanos, gestão financeira, entre outras. O planeamento estratégico é guiado por um plano anual de atividades, regido por estratégias de

¹ Informações baseadas na análise dos dados do Anexo 2 e em observações realizadas durante o estágio.

investimento-intervenção-ação. A PL tem uma liderança hierárquica com partilha de funções, onde se procura que cada pessoa realize o que melhor faz, criando autonomia e empreendedorismo, onde os funcionários são ativos importantes para a organização (cf nota de rodapé 1).

1 Informações baseadas na análise dos dados dos Anexo 1, 2 e 3 e em observações realizadas durante o estágio)

PARTE II

Voltar às fontes

A história da arte de rua é um conto fascinante, da evolução alimentada pela política e a estética, numa cultura híbrida, entre moradores, arte e governos. Esta forma de arte continua a comunicar mensagens na arena pública, que são acessíveis a todos, atuando como um instrumento, e um elemento essencial, para a reflexão da existência humana. Os primeiros capítulos da história das artes de rua começam com a invenção de uma audiência de massas, popular, em ruas e parques, aglomerada em torno de feiras, ritos e desfiles religiosos. As inovações teatrais que tiveram lugar, como a “*commedia dell'arte*” italiana, as recriações históricas, ou os “*one man show*”, representados por pessoas que apresentavam proezas estranhas, fizeram com que, durante muitos anos, as artes de rua fossem consideradas como artes marginais, com a única finalidade de divertir e distrair as pessoas das suas rotinas diárias. Estas intervenções continuam, mas o que atualmente chamamos de artes de rua não são a continuidade dessas, mas sim o romper de uma revolução, concentrada nas lacunas entre teoria, prática, política cultural e público. Foram os eventos (de repercussões mundiais) de 1968, onde uma grande maioria exibiu uma inquietude social, que trouxeram as mudanças e deram forma às sociedades Europeias dos nossos dias. As companhias de teatro radical levaram para a rua intervenções militantes, a fim de mudar o teor do desempenho do poder e denunciar escândalos políticos e sociais, através de iniciativas artísticas. Como refere Haedicke a este propósito: “*They thought to politicize the public by encouraging them to make cultural choices and to restore the participatory role of active citizenship*” (Haedicke, 2013, p.23). Foi neste ambiente conturbado, de mudanças sociais profundas, que surge

uma nova forma de arte das/nas urbes, pronta a criar formas artísticas mais arrojadas, jamais imaginadas, para mexer com a cidade a todos os níveis e comunicar eficazmente as demandas sociais e políticas que inquietavam os cidadãos. Nos anos 60, muitos artistas afastaram-se das instituições de arte, para espaços mais quotidianos, como a rua, as lojas, as casas, as escolas ou hospitais, como possíveis locais de apresentação. Esta crescente democratização do espaço público, obrigou o artista a pensar soluções que se adaptassem à realidade local. Nesta trajetória tiveram papel relevante algumas figuras, como Michel Crespin que está na origem da invenção e da definição de uma série de meios disponíveis hoje no sector das artes de rua: Lieux- Publics, centro nacional para a criação das artes de rua, o Festival de Aurillac, principal local de artes de rua em França e na Europa, e o guia Goliath para os profissionais das artes de rua. Como diretor de cena urbana, além das suas criações, ele acompanhou quase trinta anos de criação artística neste sector. O seu estudo e as recomendações dele decorrentes foram, de facto, de um profissional que viveu dentro dos desenvolvimentos e das alterações nesta área de criação artística, e que constantemente provocou a troca, o pensamento crítico e de investigação. No seu estudo, Crespin (2002) propõe que o ciclo iniciado em 1982 com o centro de criação das artes de rua, continuado em 1986 com o festival de Aurillac, passando pela criação dos sindicatos de trabalhadores de circo e artes de rua, o seu reconhecimento governamental pela criação do estatuto de intermitência do espectáculo, encerraria com a implementação da formação superior em artes de rua. Assim é actualmente a FAI-AR, a formação avançada e itinerante das artes de rua, que existe desde 2005 e fornece os meios e o conhecimento para profissionalizar a sua prática e para acompanhar quem se forma na sua abordagem artística. Michel Crespin questionou-se ainda, em 1993, sobre a pertença das artes de rua porque, em geral, a aceitação de outros tipos de arte, era unânime. *“A rua é um palco a 360º”* disse (Crespin, 2002, p.14). Era também sua visão que o espaço público, aberto e ao ar livre, o espaço privado ou semi-privado, pudesse ser transformado em espaço público.

Deste turbilhão de acontecimentos que se sucederam entre 1968 até 1993, as artes de rua foram-se cruzando, por necessidade, em disciplinas, que deram origem a novas formas, que estão na origem do que hoje chamamos artes de rua.

Nos anos 80, as cidades estavam saturadas urbanisticamente, pela indústria, pelas construções sem planeamento urbano, pelo tráfego de automóveis, criados pelo *boom* do capitalismo selvagem e foi importante irromper a cidade com grandes formatos de intervenções artísticas, nomeadamente máquinas ou animais gigantes, que interviessem à escala das cidades, que impulsionaram a passagem da arte para um sítio específico e promoveram a interrogação da relação entre uma obra de arte e sua localização. O neoliberalismo veio fomentar a privatização do espaço público, de tal forma que a produção de cultura pública opera de acordo com a lógica do mercado, onde a patente e a quantidade, são valorizadas sobre abordagens colaborativas e qualitativas. Importa por isso contrapor àquela lógica a promoção do livre acesso do público ao entretenimento e à cultura gratuitamente, movidas numa lógica de mercado e turistificação da cidade. Essas práticas participativas tendem a envolver *“instalações híbridas”* em que o público é convidado a envolver-se, com alguma forma de atividade, redefinindo a rua como um espaço onde nos relacionamos artístico-socialmente. E, agora como antes, importa reflectir sobre o problema político da participação, o problema social da acessibilidade e da estética da partilha. *“Se muitas propostas de arte (dita) participativa, comunitária e relacional, se limitam a oferecer aos participantes uma espécie de panaceia, ou funcionar como cimento social ensaiando uma pedagogia de cidadania, é nas margens da arte instituída que devemos procurar exemplos de uma criação que efetivamente, ao descer do pedestal, eleva a vida urbana e os seus protagonistas quotidianos, num radical compromisso com a sua dignidade”* (Caeiro, 2012, p.54).

O legado de uma cultura de rua

As artes de rua surgem da necessidade da criação de um instrumento vital de protesto, para trazer mudança social para as comunidades. E hoje, enquanto por um lado a arte de rua se torna *mainstream* e é comercializada, por outro lado oferece ainda a possibilidade de uma expressão visual de protesto que capacita aqueles que não podem ser silenciados por mais tempo, sobre formas de poder e mudanças muitas vezes ignoradas. Como afirmou Susan Haedicke, *“democratic political activity occurs when*

individuals challenge the political order, and the task of that political action must be to disrupt the accepted connection between perception and meaning” (Haedicke, 2013, p.4). Ao longo dos anos, a arte de rua transformou-se, mas continua a unir as pessoas num lugar e de certa forma cria uma cultura de pertença, nela o transeunte é chamado a ser tanto leitor crítico, como autor ativo da sua cidade. Enfatiza-se, cada vez mais, a busca de novas formas de expressão artística nesta área, que contrariam as intervenções de grande porte, que desafiavam as imposições urbanas, políticas e sociais da cidade, entre as décadas de 80 e 90 e, atualmente, pensa-se nas intervenções de arte de rua mais como atos de embelezamento, do que como desafios da ordem pública imposta pelos governos. Mas, para além das transformações da cidade, as transformações sociais e económicas que caracterizaram as últimas décadas, afetaram definitivamente as expressões artísticas no espaço público, obrigando a uma reflexão profunda e adaptação às novas realidades sociais e também do mercado. Em consequência, as grandes companhias/empresas, que cresceram a partir de pequenos grupos de activistas, para se tornarem grandes polos do setor das indústrias criativas, entre as década de 80 a 90, comercializam neste momento os seus produtos, essencialmente para países fora do mercado Europeu, e as suas práticas anteriormente bastante interventivas, apresentam-se muito mais despolitizadas e viradas para uma lógica de consumo. Ao mesmo tempo, com o relançamento dos planos urbanísticos, viver na cidade tornou-se mais aprazível, sendo que as manifestações artísticas tenderam a adaptar-se à nova ordem social. Os espectadores e consumidores de arte são também cada vez mais participantes activos e transformadores da sua realidade social, sendo que importou reflectir, essencialmente nos últimos 10 anos, se os métodos que vinham sendo mobilizados pelas artes de rua, ainda seriam eficazes neste novo contexto social. Ainda mais recentemente, e de forma recorrente, os governos têm *"usado"* a arte pública para *"propagandear"* os seus partidos, sendo a imparcialidade do discurso de quem expõe a sua arte, um assunto bastante discutido e cada vez mais suspeito. Há, também, em muitas circunstâncias, da parte dos poderes políticos uma grande preocupação na comercialização da arte pública, sendo a grande questão qual a expressão mais vendável e quais os formatos adequados ao mercado.

Mas serão a educação e a arte apenas produtos vendáveis, ou valores humanos intrínsecos?

A linha ténue entre a ilegalidade e a legitimidade das artes de rua é cada vez mais turva, muitas vezes financiada pelo governo ou poderes locais, é celebrada como uma forma de arte, cujo objetivo é estimular o pensamento, educar, informar e culturalmente estimular o seu público, e é vista como parte de estratégias políticas de teor propagandístico, ou ao serviço de um certo mercado cultural como fator de competitividade das cidades. Cidades em constante mudança, que operam em terrenos diversos, entre passado, com memórias, que urge preservar, e o futuro, com necessidades de adaptação à realidade *“percebida e encarada como uma matriz de conexões e desconexões aleatórias e de um volume essencialmente infinito de permutações possíveis”* (Bauman, 2007, p.9). Se encorajarmos os actores da mudança, isso torna-se num movimento e conseqüentemente numa revolução e é posicionado-se como catalisadoras desse movimento que as artes de rua, na sua relação com as pessoas e com o mundo, podem ser entendidas como transformadoras e educativas. E é nesse sentido que entendo as palavras de Claire Bishop: *“By this I mean that an analysis of this art must necessarily engage with concepts that traditionally had more currency within the social sciences than in the humanities: community, society, empowerment, agency”* (Bishop, 2012, p.7). Mas não podemos ignorar que a arte de rua tem vindo a ser assimilada pelo mercado de arte e higienizada. É frequentemente encomendada ou concluída com a permissão dos governos, e na pior das hipóteses corre o risco de se tornar uma ferramenta de gentrificação. Por isso, não obstante a herança da tradição das artes de rua alimentadas pelos movimentos contestatários dos anos 60, volvidos quase 50 anos, ainda se levantam questões como:

- Podem a arte e o espaço público ser democratizados? De que forma?
- Que papel terá a arte no espaço público para a mudança social?

Evolução das artes de rua desde os anos 60 na Europa

Em 1968 a revolta estudantil em França atingiu o seu pico na noite de 10 para 11

de Maio, durante a qual os estudantes e polícia de choque se encontraram em combates de rua reais, com carros queimados, janelas partidas e centenas de feridos. A França estava agitada com o movimento estudantil, que ganhou o apoio da opinião pública. A 13 de Maio, os sindicatos manifestaram-se em conjunto com estudantes contra a brutalidade policial e a 14 de Maio uma onda de greves começava. O movimento artístico, um pouco por todo o mundo, foi bastante influenciado pelo movimento Hippie, Woodstock, Black Panthers, aliados aos movimentos dos trabalhadores e revolucionários, que vão também abrir novas visões e posturas nas sociedades.

No início dos anos 70 as ruas foram tomadas de um novo fôlego. Alguns artistas saem dos parques espaços convencionais de teatro, por necessidade ou por convicção, e combinam preocupações sociais com festa. "Os saltimbancos" surgem em paralelo na Itália com o *Terceiro Teatro*, nos Países Baixos com o *Festival of Fools*, em Espanha, com os *La Fura dels Baus* e os *Comediants*, em Portugal com *O Bando* ou o *Realejo* e muitas sessões de cinema e murais são apresentados na rua, tentando aumentar a consciência política, principalmente da classe trabalhadora.

Em França, estabelecem-se os parâmetros deste novo sector das artes de rua para os 20 anos seguintes. Nos anos 80 são criadas a maior parte das companhias que ainda existem hoje, como os *Royal de Luxe*, *Iltopie*, *Generik Vapeur Transe Express*, *Oposito*, a *Compagnie Off*, *Dada Delights*, *Kumulus* e *Plasticiens Volants*, relevantes no cenário das artes de rua, devido às suas opções artísticas desestabilizadoras ou cenografias monumentais. Ao mesmo tempo, os políticos em algumas cidades começam a contar com eles para (re) criar usabilidade da cidade e atrair públicos estrangeiros para as novas cidades das artes, chamadas de "elite". São criados os festivais de Aurillac, Chalon, Sotteville-lès-Rouen, Brest, que proliferam nas décadas seguintes.

As posições entre a "sala" e "rua" fazem parte do retrato de opções artísticas da arte de rua, onde hoje coexistem as tradições, com tecnologia, drama e *clowns*, rituais com intimidade, numa prática da mistura ampla de técnicas e interacção com o público, entre o popular e o erudito. Estes cruzamentos cada vez mais complexos, alimentados pela reflexão de planeadores urbanos e políticos, são actualmente parte do plano de inovação dos centros urbanos, de acordo com estratégias pensadas para realçar o valor e

processo de melhoria contínua da reabilitação da cidade, conectando-o ao seu património histórico.

As artes de rua foram associadas à agitação política no início da sua existência. Desde a sua criação, o próprio ato de produzir uma obra de arte de rua podia ser visto como uma forma de protesto, um desafio para a monotonia da paisagem urbana, uma reação à privatização dos espaços públicos, ou simplesmente como processo de consciencialização para uma sociedade repleta de desigualdade, discriminação e preconceito. Mas as coisas mudaram nas últimas décadas².

As artes de rua em Portugal: uma breve incursão histórica

De acordo com o contributo da entrevista de Mário Moutinho, para uma reconstituição do cenário português das artes de rua desde os anos 70, e informação existente nos sites ainda em operação, existem vários exemplos de companhias, projetos, festivais, que fazem parte da paisagem das artes de rua e compõem a sua rede. Apesar de pouco ou nada organizadas, as artes de rua contam com um movimento que se solidifica e toma forma com a criação de coletivos, como *O Bando*, no Vale dos Barris, (<http://www.obando.pt/pt/>) em Palmela, fundado em 1974, uma das mais antigas cooperativas culturais do país. Estes artistas usam a “*transfiguração estética*” como modo de participação cívica e comunitária. Centram-se no teatro de rua e nas actividades de animação para a infância, apresentando o seu trabalho em escolas e associações culturais, integrado em projectos de descentralização. O trabalho deste coletivo serviu de trampolim para a formação e criação de vários artistas e companhias, continuando a ser uma das referências estéticas contemporâneas a nível nacional. Um pouco mais tarde, em 1981, surge o *Teatro Art’Imagem*, (<http://www.teatroartimagem.org/>) uma estrutura que se desenvolve alternativamente, procurando captar e diversificar os públicos do teatro, fazendo para isso várias intervenções de rua. Mas foi a criação em 1982 do terceiro festival mais antigo do país, o “*Fazer a Festa - Festival Internacional de Teatro*”, que cristaliza uma nova visão de fazer teatro no Porto, juntando várias companhias nacionais,

² Informações baseadas nas experiências relatadas por profissionais do setor, durante as práticas pessoais de artes de rua, em festivais, conversas, viagens.

galegas, brasileiras e outras de diversos de países europeus, nos Jardins do Palácio de Cristal, no Porto. Desde 1994, esta estrutura colabora com a Câmara Municipal da Maia, na organização de festivais e programação de espaços, abrindo o seu campo de intervenção a outros territórios, artísticos e de cidade. À semelhança do que acontece no resto do país, lentamente o movimento de artes de rua propaga-se, criando outras estruturas, que ainda se mantêm e têm vindo a crescer e alargar o seu campo de intervenção. Um dos exemplos no sul do país é o *Teatro do Mar*. Esta companhia (<http://www.teatrodomar.com/>), nasceu em Sines, em 1986, fundada por Vladimir Franklin e Julieta Aurora Santos, a sua diretora artística desde 1988. O seu trabalho é muito ligado à comunidade local de Sines e transversal na sua orientação de públicos e espaços, mas é na rua que se especializa, segundo a sua diretora, pelo facto de não existirem na altura na cidade, estruturas físicas para ensaios, então a rua passa a ser o local elegido para fazer as intervenções. A companhia cruza um teatro contemporâneo e multidisciplinar, essencialmente físico e visual, onde se intersectam o circo, a dança, as artes plásticas, a música e as novas tecnologias. Também é na rua que se forma o público para este novo tipo de intervenção, falando sobre temas da condição existencial do Homem contemporâneo, a ideia de progresso, a transformação da identidade, as memórias afetivas e culturais, e é assim que a *“Street is the topic and the main classroom”* (Haedicke, 2015, p.17). No que respeita à formação, foi a ACE, fundada em 1990, a única escola com uma formação de 2 anos de teatro de rua, criada no Porto, em 2001 (<http://ace-tb.com/>), mas que entretanto apenas opera pontualmente em projetos e intervenções de artes de rua. Foi fundada por profissionais, integrados no meio teatral, e prepara formandos para a inserção no mercado laboral nas áreas do teatro, televisão, cinema, publicidade, concertos e festivais, ópera. Ao longo do percurso os formandos relacionam-se com todos os elementos que compõem um espetáculo, o que permite uma experiência aproximada do meio profissional e suas práticas, fomentando o trabalho coletivo de forma a valorizar as dimensões ética e intelectual da aprendizagem.

No Porto foi a companhia *Circolando* (<http://circolando.com/>) que desenvolveu o conceito de transdisciplinaridade, numa articulação entre a dança e o teatro, a poesia, artes plásticas, música, vídeo e o circo, a partir de 1999. Desenvolvendo grande parte do

seu trabalho em criação coletiva, com artistas associados, o acolhimento de artistas em residência de criação e um programa de ações de formação dentro e fora de portas, o *Circolando*, com raízes fortes na cultura portuguesa, à semelhança do teatro *Bando*, foi uma das primeiras companhias, da nova geração de criadores de artes de rua e circo, a internacionalizar o seu trabalho. Atualmente, têm espaço de trabalho na antiga central eléctrica do Freixo, actual CACE Cultural do Porto e está mais focada no trabalho ligado à dança, tendo praticamente perdido a sua ligação ao circo.

O festival *Imaginarius* (<http://www.imaginarius.pt/>) foi uma das referências internacionais para as artes de rua no início do século XXI. Foi criado em 2000 visando a promoção das Artes de Rua em Portugal, e foi palco para artistas e companhias, nacionais e internacionais, que apresentaram em Santa Maria da Feira as suas criações. O festival teve várias direções e apresentou ao público português as referências internacionais, que moldaram a nova geração de artistas de rua, da qual faço parte. Foi também relevante o trabalho com a comunidade, onde se cruzaram artistas nacionais e internacionais, com a participação de grandes grupos de comunidade e artistas locais. Foram o caso de “Entrado”, que envolveu a participação de 30 reclusos do Estabelecimento Prisional do Porto, ou “O Comboio Fantasma de Santa Maria da Feira”, de Lee Beagley, ainda “Baralha”, desenvolvido com a comunidade cigana local, “Texturas”, que homenageou a indústria da cortiça, ou “EXPANDE” que explorou as tradições em torno da indústria do papel, que também assumem um espaço de grande relevo no Festival. Em 2008, o *Imaginarius* lançou um projeto de experimentação musical – a *Orquestra Criativa de Santa Maria da Feira*, com 150 participantes locais. Atualmente, o *Imaginarius* integra a rota europeia das Artes de Rua, seja pela sua presença na *Circostrada Network*, ou por parcerias com outros festivais e projetos de criação. Hugo Cruz foi um dos diretores do festival *Imaginarius*, entre 2012-13, mas foi em 2007, que criou uma das relevantes estruturas de teatro comunitário do país, a *Pele*, (<http://www.apele.org/>) que privilegia o diálogo e a criação coletiva de espetáculos, muitas vezes feitos em locais não convencionais e na rua. A *Pele* está focada nos indivíduos e nas comunidades como ponto de partida das criações. Desta forma, é visível nos seus espetáculos a intenção de “empoderamento” individual e coletivo de quem participa.

Atualmente, uma das referências das artes de rua é o jovem festival *Walk e Talk* (<http://www.walktalkazores.org/>) organizado pela associação *Anda&Fala*. Realizou-se pela primeira vez em 2011 na cidade de Ponta Delgada, na ilha de São Miguel, e destacou-se pela criação de um museu ao ar livre, com obras de mais de três dezenas de artistas portugueses e estrangeiros e a participação da população local. Além do muralismo, o festival aposta na arquitetura performativa, performances, instalações e outras experiências que incluam a comunidade. O festival conta com apoios públicos e privados. Numa fusão estreita entre a arte contemporânea e as artes de rua, no que podemos chamar as novas tendências de intervenção em arte pública

Artes de rua em Portugal e no Porto

Em Portugal, ainda durante a ditadura existem alguns grupos de teatro que tentam passar mensagens de libertação, mas é principalmente logo a seguir ao 25 de Abril que os movimentos associativos usam a rua como veículo, tanto de intervenção, como de resistência e de expressão, bastante condicionados nos anos que antecederam a revolução. São projetados filmes a partir de câmaras super 8, em ecrãs improvisados, em itinerância pelas aldeias. Esses filmes eram escolhidos de forma a proporcionar discussões sobre temáticas políticas e sociais. No que diz respeito ao teatro, os espetáculos revisitam as tradições das feiras medievais e do carnaval, a música de rua, circo, contextualizados num cenário político e reivindicativo. A maior parte dos grupos eram amadores, que saíam das sedes associativas e vinham fazer intervenções na rua, nos bairros. O teatro amador é de elevada importância, ainda durante a ditadura, num papel de resistência, e também depois do 25 de Abril através da interpretação de textos e composições musicais de intervenção e está na origem da posterior definição das companhias profissionais que se afirmaram na cidade do Porto. Estes grupos são bastante mobilizados nacionalmente a fazer intervenções, principalmente na rua, sendo que as infra-estruturas para o efeito eram extremamente parcas³. Os espetáculos para um determinado espaço e de rua, começaram a ser feitos em Portugal por João Brites, do grupo *O Bando*, em 1974. Em 1980 surge no Porto o *TAI -Teatro Amador de Intervenção*, dirigido por João Paulo Seara

³ Informações baseadas nos dados dos Anexo 1

Cardoso, que estruturara os primeiros espetáculos do teatro de rua na cidade do Porto, entidade que mais tarde passa a *Teatro Animação e Intervenção*, mantendo a sigla TAI, mas então com a introdução do teatro de marionetas, as marionetas de luva ou fantoche, o títere, bonequeiros tradicionais, num *“movimento criado pelas companhias que apareceram pós 25 de Abril e que queriam fazer teatro popular para crianças e que fosse itinerante, facilmente transportável.”* (Ent. Mário Moutinho, cf. Anexo 1). Depois do 25 de Abril surgem vários grupos de teatro e associações de estudantes que fazem teatro nos bairros, nas empresas, bancos, companhias de seguro..., a fazer teatro de intervenção, panfletário, e alguns desses grupos continuaram além da intervenção cívica e cultural, integrando-lhes outros critérios artísticos de produção⁴. Como referiu Moutinho, *“Haveria cinco ou seis ou até mais, o teatro nunca chegou a ser semiprofissional embora tivesse atores como profissionais a trabalhar noutras companhias, mas o Teatro Ensaio de Gaia, o Faúlha também de Gaia especializado em teatro para a infância, o Art`Imagem [...] é o único que resiste até hoje, do Roda Viva saiu imensa gente como o João Loio, a Isabel Alves Costa, o Francisco Beja, o José Topa. O Realejo que era dirigido pelo Vítor Valente que tinha também vertentes inovadoras no teatro em Portugal, como o teatro de luz negra e café teatro, são eles que lançam a moda do café teatro pelo menos no Porto, não sei se em Portugal, mas pelo menos no Porto, que viria mais tarde a ter sucessos comerciais com o Seiva Trupe nomeadamente no Cálice de Porto e outras experiências que teve mas são eles que começam, é realmente o Realejo que começa esse tipo de teatro no Porto.”* (Ent. Mário Moutinho, cf. Anexo 1). Na mesma altura surge o *Teatro Experimental do Porto*, a *Seiva Trupe*, o *Pé de Vento*, o *Tear*, dirigido por Castro Guedes, e os *Comediantes*, com João Paulo Costa, Dora Alves entre outros. Havia um ambiente de troca de experiências e atores, porque não havia escolas na altura no Porto, sendo a única em Portugal o Conservatório de Lisboa e depois em Évora. Em Novembro de 1978 surge o FITEI e é quando *“as gentes da cidade e suas periferias saíram à rua, indiferentes à falta de conforto das inóspitas salas e espaços que nessa altura albergavam as iniciativas teatrais na cidade. O FITEI torna-se então o primeiro festival de teatro a acontecer em Portugal. Constituiu um enorme êxito e desde então realizou-se ininterruptamente na*

⁴ Informações baseadas nos dados dos Anexo 1

cidade do Porto. Entretanto, a cidade alterou-se. O aparecimento do FITEI e de outras estruturas criaram a necessidade de recuperar equipamentos. Surgiram novas salas de teatro, novas ou recuperadas, assim como novas companhias, projectos, escolas e outros festivais” (in <http://www.fitei.com/?opt=info&id=historial>). No final dos anos 80, surge o *Teatro do Mar* e até final dos anos 90, tanto o trabalho na rua, como as intervenções desenvolvem-se numa lógica mais despolitizada, que se multiplica, aquando da Capital Europeia da Cultura, Porto 2001 e do Euro 2004, momentos altos em termos de intensidade das intervenções artísticas no espaço público. É nessa altura que se criam os coletivos *Kabong Teatro de Rua*, o *Circolando*, no Porto, entre outros grupos no país, que fazem intervenções essencialmente na rua. Em 2007, é feito um contacto pelo vereador da Câmara do Porto, da área da Cultura e do Lazer, para perceber as necessidades do Festival, e Mário Moutinho, na altura o diretor do festival, propôs oferecer à cidade mais espetáculos de rua para a comunidade. Trinta e oito anos depois, o *Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica* é o mais antigo do país e contribui para a divulgação do teatro de rua e das artes performativas. Actualmente, além do *Circolando*, com mais projeção internacional, a *Erva Daninha* e a *Radar 360*, são as companhias do Porto que combinam intervenções na rua e circo, em espaços convencionais e rua. “*Do ponto de vista de teatro com a comunidade, a trabalhar em mais permanência estão a Pele e projetos pontuais de criadores com a comunidade, a Manuela Vitorino e a Filipa Francisco.*” (Ent. Mário Moutinho, cf. Anexo 1). Considerando alguns dos fatos descritos por Mário Moutinho na sua entrevista, não se podia prever que os anos 70, uma altura de grandes mudanças sociais, iriam originar algo tão imprevisível, como as artes de rua. Desde o seu início, até aos formatos que temos hoje, as descobertas das fusões possíveis, as ocupações do espaço público, ninguém pensou que se estava a criar uma nova identidade artística, síntese de outras identidades artísticas, em combinação com atos de reivindicação, falta de espaços, a democratização do espaço público, uma nova arte de rua. Agora, depois de anos de discussão, análise, reflexão, intervenções, estudos, investigações, as artes de rua são novas manifestações do século XXI, não apenas um apêndice da arte, mas pelo fato de se abrir a outras artes, ela tornou-se, uma nova arte.

A cidade como inspiração

Uma das características de quem pratica as artes de rua é a constante preocupação com a questão urbana. A cidade foi pensada como a localização genérica escolhida para a produção de intervenções artísticas, mas também como um campo de teste para expressões, reivindicações e experimentação, um espaço de reinvenção da vida diária. Da consciencialização do direito à cidade, até à promulgação de uma revolução por vir, passando pela estética à política, cidades e locais existem no espaço e no tempo, e nunca ficam parados, embora sejam feitos do seu passado, são inevitavelmente projetados para o futuro, essa é a essência. As cidades são feitas de necessidades contemporâneas, preocupações económicas, definidas como a imagem de um lugar que nós acreditamos ser único. No entanto, dado que todos operamos num mercado que se está a tornar cada vez mais globalizado e uniforme, a pergunta é, como vamos chegar ao cerne do que é distintivo sobre um lugar?

A arquitetura pode ser o meio mais simples de articular tempo e espaço, de modular a realidade a imaginar. Se as cidades são crescentemente reflexo da fluidez cultural e promovem o diálogo intercultural, quais as novas heranças que estamos a construir, como riquezas do nosso futuro? Que políticas culturais promovem a criação artística e procuram enaltecer o património cultural, incentivando a participação da população na vida cultural? Estas questões implicam fatores incontornáveis da construção imaginária do que é cidade. Está claro que as cidades do futuro serão interculturais, capazes de, em maior ou menor escala, explorar o potencial da sua diversidade cultural, de forma a estimular a criatividade, a inovação e gerar prosperidade económica e qualidade de vida. Na realidade, os conflitos e as tensões nas cidades tendencialmente aumentam, caso o reconhecimento dos conceitos de diversidade cultural ou diálogo intercultural não se otimize. Tendo em conta as suas características, terá a arte de rua uma função mediadora, passando por devolver aos cidadãos, de qualquer cultura, os espaços públicos e a possibilidade de expressões culturais de forma democrática, ou estarão os espaços públicos, a ser cada vez mais privatizados?

Do interior da Porto Lazer para as ruas do Porto: o complexo trabalho da implementação da arte na cidade

Um dos motivos para realizar um estágio na Porto Lazer foi a possibilidade de poder trabalhar a partir de dentro de uma estrutura formal, que opera na rua, e assim poder refletir sobre métodos de implementação de projetos, eventos, animação e, em geral, sobre o “fazer cidade” a partir da intervenção nestes domínios. Do ponto de vista pessoal, propus também metas pessoais para desenvolver e melhorar as minhas competências. Durante as 340 horas de estágio, quis contribuir activamente para a empresa Porto Lazer, definindo objetivos, aplicando os conhecimentos que obtive na FPCEUP nos semestres anteriores, e outros que fazem parte da minha experiência profissional e pessoal e percurso de educação e formação, tais como, aspectos de produção, direção artística, informação, organização e gestão de recursos humanos, etc.

Durante o estágio, observei e pesquisei assuntos com os quais não estava de todo familiarizada, como o marketing, a comunicação, os planos de ação e implementação de conteúdos, pesquisando meios de comunicação e grupos-alvo, planeando e organizando atividades e estratégias de comunicação. Houve necessidade de aprender sobre marketing viral, usando e aprendendo com ferramentas de média social e sobre a experimentação do processo de planeamento dos eventos, marketing e atividades promocionais a desenvolver, para potenciar uma marca, e sobre processos administrativos, entrando em contacto com locais, fornecedores, patrocinadores e parceiros. Como investigadora, a partir do conhecimento do trabalho específico da Porto Lazer e do contacto com outros actores significativos das artes de rua na cidade do Porto, quis ainda avançar com possíveis ideias nas áreas de intervenção de arte e animação de rua.

Durante o estágio foram principalmente as competências de planificadora e executora de projetos artísticos, desde a sua criação à implementação, executando diferentes tarefas e atividades, e analisando-as a partir de perspectivas diferentes, que pude experienciar. Trabalhando como planeadora de orçamento, tive de preparar orçamentos para 3 projetos que posteriormente foram implementados no espaço público. Das competências que me foram atribuídas, destaca-se a execução dos projetos de encerramento do edifício Axa e Abertura do espaço Montepio, a programação de Natal, o Porto Cidade das Camélias e o dia Nacional dos Centros Históricos. De um ponto

de vista do trabalho pessoal isto implicou contribuições para a preparação do orçamento dos eventos acima referidos, organização e trabalho em parceria com colegas, comunicação com artistas e fornecedores. Ainda dentro das competências mais reforçadas no período de estágio conta-se a proposição de novas ideias e estratégias para melhorar o plano de intervenção no espaço público, fazendo emergir o seu carácter educativo.

A entrada no local de estágio fez-se pela comunicação de ideias e a abertura de novas possibilidades de acção. O ambiente é geralmente descontraído, e da minha experiência foi possível compreender que entre os funcionários da Porto Lazer existe uma forte ligação e boa comunicação de ideias e durante o estágio os colegas com quem trabalhei foram muito agradáveis e úteis, mas não houve grande interação, ainda que, naturalmente, tivesse experienciado dias mais movimentados e interactivos que outros... A área que achei mais interessante foi a dimensão educativa das artes de rua, dentro do pólo de arte urbana, pela organização de projetos que envolvem a participação, a intervenção, a ocupação de espaços devolutos da cidade. Antes do estágio começar, as minhas ideias não correspondiam às experiências que adquiri durante o decurso daquele. Há uma grande diferença entre a proposição de projetos a uma entidade como a Porto Lazer⁵, e as tarefas e actividades em que consiste o trabalho realizado dentro da empresa. Uma coisa é descrever o trabalho em projeto, outra é aprender a implementá-lo na realidade, o que acabou por ajustar o que desejava ao que realizei, na medida em que queria ganhar experiência na implementação de projetos no espaço público e compreender como intervir a uma escala urbana, interligando pelouros, gerindo recursos, dentro de uma câmara municipal.

No meu primeiro dia, fui conduzida ao meu local de estágio na empresa e apresentada às pessoas que compõem cada departamento. Existem vários funcionários, entre o desporto e o lazer e estagiários, principalmente na área do desporto. Passei pelos recursos humanos, departamento financeiro, a direção, a ativação de marca, os eventos e o desporto. O local é pequeno, e fui trocando de sítio durante o estágio, pela falta de

⁵ Na qualidade de artista, já mantinha contactos profissionais com a entidade onde realizei estágio.

secretárias. Inicialmente fiquei nos recursos humanos, depois na ativação da marca Porto, na secretária de uma colega que estava de férias, depois na organização de eventos, na secretária de um colega que está no Coliseu, depois no edifício Axa, na Avenida dos Aliados e, finalmente, de volta à ativação de marca, numa secretária que entretanto ficou vaga, de uma colega, que passou para o departamento de Inovação da CM do Porto. Alguns dias de estágio foram mesmo anulados devido à falta de local de trabalho.

Durante o tempo na Porto Lazer realizei múltiplas tarefas, projetos e actividades: aquelas que envolvem trabalho de escritório e actividades de terreno e aquelas que têm de ser realizadas nos eventos reais.

As tarefas e actividades diárias passaram por pesquisar contactos no banco de dados do Google, entrar em contacto com potenciais parceiros, edição dos horários dos eventos, pesquisar para os próximos eventos, trabalhar o marketing e promoção dos eventos, escrever e postar sobre os eventos, manter os orçamentos dos eventos. Durante o planeamento de eventos e os eventos cada membro da equipe tem várias responsabilidades para garantir o bom funcionamento e cumprimento das actividades. O cronograma de produção dos eventos é dividido em partes. O antes, onde se certifica se tudo se configura corretamente, pelo *debriefing* com a equipa, discussão da gestão de riscos, aprovisionamentos, passagem final pelo local, para assegurar que todas as áreas estão dispostas de forma adequada, a confirmação de um fluxo fácil pelo espaço. Durante o evento, regista-se o número de participantes, fazem-se fotografias, operacionaliza-se o evento, fazem-se testes técnicos. No final do evento, são as desmontagens, os pagamentos e o feedback.

Durante o estágio, como referi acima, foi-me atribuído trabalho específico em 3 projectos e actividades. O encerramento do edifício Axa, o Porto Cidade das Camélias e o Dia Nacional dos Centros Históricos. Este trabalho consistiu, no caso do Axa, no acompanhamento das montagens, contagem de público e regulação de entradas, por motivos de segurança, durante o evento. Também acompanhei um grupo de arquitetos, durante uma visita, informei artistas e coloquei a informação sobre as obras nas paredes. O segundo trabalho foi a criação de parte da programação do Porto Cidade das Camélias, realizado em Março, que envolveu a participação numa reunião de planeamento, visita

ao terreno, produção, divulgação e acompanhamento aos artistas, além do colocar em prática partes do evento, em articulação com o pelouro do ambiente da CMP. O terceiro foi a implementação de um espetáculo no dia nacional dos centros históricos. Foi-me ainda sugerido o desenvolvimento de determinados conteúdos, objetivos e escolha de artistas para algumas intervenções pontuais e a participação na estratégia de comunicação dos mesmos. Foi o caso do projeto de residência artística, “7 dias 7 Jardins”, onde uma artista da Polónia, Alijia Biala, ilustradora, viveu parcialmente numa caravana, enquanto ilustrava, em jardins da cidade do Porto, de forma a mostrar a sua leitura de cada lugar. Ao registar em fotografia e ilustrando os momentos vividos, estes eram comunicados via Instagram, num sítio virtual criado para o efeito. O objetivo principal desse projeto decorreu de um plano de marketing criativo para promover a cidade e os seus eventos, de forma a alcançar outro tipo de públicos internacionalmente, pelo uso de uma estratégia de comunicação e ferramentas das redes sociais, para captar novos públicos.

Como co-planejadora dos projetos, tinha como objetivo preparar e ajudar na preparação dos orçamentos, comparando valores de fornecimento e custos de equipamentos ou propostas de aluguer de áudio, vídeo, conteúdos visuais e de iluminação, para projetos que se adequassem aos eventos, que fazem parte dos limites de acção da PL. Também tive que pesquisar e recolher informações sobre o custo de alojamento, transporte e alimentação. Ao trabalhar a competência de auxiliar de produção, planeamento e promoção dos eventos, durante o meu estágio, pude ainda entrar em contato e pensar em potenciais parceiros de patrocínio. Por exemplo, trabalhar como planejadora de orçamento durante meu estágio, permitiu comparar ofertas tanto para equipamentos, como para intervenções, onde precisei de manter um orçamento e fazer várias pesquisas e propostas, mesmo que a maioria das propostas apresentadas não se chegassem a concretizar.

É de salientar o elevado grau de independência nas funções de projeto que tive na empresa e o facto de me ser atribuída a gestão das atividades com total autonomia da sua organização e conteúdos artísticos e educativos. Em geral, cada coordenador de projetos tem liberdade de preparar e implementar, em articulação com outros

departamentos, o seu trabalho no seu próprio ritmo, desde que esteja dentro das datas de intervenção. São feitas reuniões de actualização todas as semanas e encontros com parceiros diariamente. A comunicação dos eventos é feita diariamente no facebook e semanalmente no site da PL e aquando de eventos feitos em cooperação com a CMP, ou em parceria com algum pelouro, também são publicados no site da CMP. A Dr^a Cristina Pinto, supervisora no local de estágio, esteve sempre disponível, para me acompanhar e atribuir tarefas, assim como, algumas vezes, a Cláudia Melo, do projeto de arte urbana. Outros colegas mostraram-se igualmente disponíveis para ajudar. Mas a maior parte do tempo realizei o trabalho sozinha. Se de certa forma isto é eficaz, porque desta maneira fui capaz de aprender por mim, ainda assim, durante o meu trabalho de estágio, foram poucas as possibilidades de obter feedback e gostaria que tivesse acontecido mais vezes a possibilidade de debater sobre determinados assuntos. Por exemplo, na implementação de eventos, se tivesse trabalhado com mais acompanhamento, desde o planeamento até à implementação de projetos e se estivesse presente nas reuniões de planeamento geral, podia ter tido uma noção mais alargada dos processos de intervenção.

No meu primeiro evento, o encerramento do AXA, estive presente numa reunião com os organizadores, onde foram apuradas as ações e designadas responsabilidades de organização para o dia do evento. Foi um evento que aliou a arte urbana, a música e a performance. Na noite do encerramento do AXA estiveram presentes cerca de 4000 pessoas, a divertir-se e apreciar arte. Em geral, a noite teve elevada adesão, participação e intervenção de artistas. Em termos de retorno, foi-me comunicado o agradecimento, por parte da direção artística e produção, pela minha ajuda e disponibilidade, pois ofereci-me para gerir as entradas no edifício até as 3.45h da manhã. Durante o meu trabalho na Porto Lazer, a maioria dos comentários que recebi foram da Dra. Cristina Pinto que foi disponibilizando tempo para falar sobre o meu trabalho e projetos e responder às minhas perguntas, dar dicas e aconselhamento.

A relação entre a educação e os projetos e atividades implementados dentro da Porto Lazer possibilitou a reflexão sobre os conhecimentos adquiridos, nomeadamente, no que diz respeito à educação não formal (e informal). Nesta área, foi importante pensar que tipo de ações se poderiam realizar que fossem educadoras e participatórias, além de

tempos de lazer para o público.

No que diz respeito às metas de desenvolvimento pessoal, considero que, a partir das tarefas, dos projectos, actividades, planeamento de eventos e pesquisa, o estágio me proporcionou novos saberes para o planeamento e organização, comunicação sobre diferentes eventos, implicando a pesquisa de informação de locais, fornecedores, restauração, entretenimento, bandas, mas também habilidades de comunicação - através de recursos *online*, do uso dos media sociais, de marketing e promoção dos eventos, de criação de conteúdos programáticos -; habilidades financeiras - finanças, gestão, orçamentos, comparação de custos -, e de reflexão sobre a implantação de projetos; de pesquisa - habilidades de observação, habilidades de análise.

A única área onde não desenvolvi trabalho foi na discussão de conteúdos programáticos em geral. Talvez por inicialmente não ter um projeto específico e não ter abordado a estratégia de intervenção em geral, os primeiros meses de estágio foram um pouco difíceis. Principalmente porque na maioria das vezes não estava ciente do que estava a acontecer no todo, tendo apenas pontas soltas de um plano que ainda não estava delineado. Além disso, o grau de independência na Porto Lazer é alto, o que significa que tive de procurar e propor projetos por conta própria. A maioria do tempo, pelo menos, o que tentei fazer, foi descobrir por mim própria. Observar e ouvir as discussões de *brainstorming*, realizadas no escritório também ajudou muito. Assim, aprendi sobre os assuntos da empresa.

Sensivelmente a meio do estágio, quando comecei a integrar o projeto das Camélias, já me senti mais eficaz e a trabalhar mais com os outros colegas. No total, presenciei 3 reuniões de trabalho, uma para o encerramento do AXA, outra com o pelouro do ambiente e outra de proposta para o FITEI, onde se discutiram os eventos. Na última reunião a que assisti, com a direção do FITEI, fizeram-se propostas concretas de programação e direção artística, e foi a que mais me revelou, sobre processos de planeamento. Como foi já no final do estágio também estava mais consciente dos assuntos da reunião e estava ativamente envolvida nos conteúdos, apesar de não ser apropriado apresentar soluções, foi importante estar presente na construção das ideias e no pensamento artístico com a equipa da Porto Lazer.

Trabalhar nesta área de planeamento dos eventos ajudou a entender o processo de planeamento de eventos, tornou-me consciente de como planear e organizar dentro da cidade. Até então, não tinha conhecimento necessário para planear um evento que envolve diversas componentes na sua execução. Por seu turno, o trabalho na ativação de marca, ajudou-me a desenvolver e melhorar mais a sagacidade de marketing, a melhorar ideias e estratégias e a entender como promover um evento, usando meios de comunicação social como ferramentas. Esta área ajudou-me a ganhar mais conhecimento sobre marketing viral e comunicação. E a capacitar-me em termos de habilidades de comunicação pela promoção de um evento. Realizei mais contactos com artistas, organizadores e pessoas ligadas à empresa.

Em termos de pesquisa e análise, como tive de proceder à pesquisa de diferentes temas que suportassem o planeamento de eventos, isso ajudou a entender o processo de pesquisa, como auxiliar à realização deste tipo de trabalho.

O decurso do estágio obrigou-me a ir refazendo as expectativas iniciais e os objetivos que havia definido antes mesmo de o estágio se iniciar. Assim, pude configurar objetivos a meio caminho/durante o estágio, para desenvolver e melhorar as áreas que achei que precisavam de ser melhoradas, o que permitiu trabalhar de forma mais eficaz a partir de pequenos ajustes, como por exemplo, utilizar uma lista de tarefas para realizar o longo do dia, o que implicava um planeamento e realização de uma lista de trabalho, acerca do que existia e precisava ser feito em primeiro lugar e de tarefas prioritárias e outras tarefas diárias (necessidades dos projetos, por exemplo), o que permitiu trabalhar com mais precisão.

No início do estágio, notei que tinha muitos erros no meu trabalho, como entregar um trabalho que não estava terminado. A meio do estágio, melhorei nisso e na capacidade de ouvir e concentrar-me mais no meu trabalho, de melhorar a minha comunicação. No início do estágio percebi que não comunicava frequentemente com os meus colegas porque não estava muito segura, sendo que estava num meio completamente diferente do meu habitual. A meio do estágio, melhorei então a comunicação e falava com mais colegas sobre diferentes assuntos. Nesta altura queria mostrar mais iniciativa no estágio, então apresentei várias propostas de trabalho e

possibilidades de intervenção. Mas a receptividade foi baixa, pois não estive no processo de planeamento e este ocorreu entre o término do ano de eventos e o início de uma nova temporada, onde as coisas não estão muito bem definidas e eu não tinha grande informação de fundo.

No final da metade do meu estágio, já estava mais consciente de como um evento e o seu processo são conduzidos, que tipo de propostas são solicitadas e quais as que poderão ser aceites, trabalhando mais em parceria com a coordenadora de projeto e de estágio, o que conduziu a uma série de eventos que foram propostos, todos eles aceites e tiveram sucesso na sua implementação.

Em jeito de conclusão, e resumo da minha experiência de estágio, diria que as últimas semanas do meu estágio foram muito instrutivas para mim. A Porto Lazer ofereceu-me oportunidades para aprender e me desenvolver em muitas áreas. Ganhei muita experiência, especialmente no campo do planeamento de eventos. Aprendi sobre o marketing e atividades promocionais. Também aprendi sobre o processo administrativo, que ocorre entre o contato com os locais, agentes de segurança, empresas técnicas, direitos de autor, fornecedores e patrocinadores e parceiros. Onde a interação entre os agentes, os políticos, a comunidade e a arte se cruzam realmente, numa organização de negócios, à escala urbana, um outro lado da moeda, de que enquanto artista não estava consciente das diferentes perspectivas de “fazer cidade”⁶.

A parte que achei mais interessante durante o meu estágio foi o trabalho à escala da cidade e a questão da cidade como educadora, pela organização de eventos, com conteúdos que possam ter essa função e pela participação e envolvimento da comunidade. Penso que as investigações da Faculdade podem contribuir bastante no desenvolvimento desses conteúdos programáticos e pela introdução de metodologias de intervenção que possam mexer à escala da cidade, aumentando a consciência sobre processos educacionais e métodos de intervenção adequados ao desenvolvimento social.

⁶ A minha supervisora, a Dra. Cristina Pinto, tem muitos conhecimentos no trabalho de intervenção e educativo, é muito criativa e sensata nas suas incursões de programação. A Claudia Melo, do departamento de arte urbana, apesar de ter experiência menos extensa no tempo na arte em espaço público, tem uma visão de artista, dentro da empresa, o que traz uma certa coerência e direção artística dos conteúdos dos eventos. Foi muito útil na compreensão da visão estratégica de intervenção do polo de arte urbana da cidade. O Tiago Andrade, na organização de eventos, nas poucas interações que tivemos foi muito útil para que pudesse ter uma visão mais macro da organização e contingências das intervenções de grande porte. O Maurício Cruz, sempre disposto a dar informações sobre o funcionamento interno. Eu tentei aprender o máximo possível de todos e também me diverti com a equipa mais próxima, já numa fase final.

Considerando que a Porto Lazer tem uma grande influência na criação e comunicação de conteúdos culturais, artísticos e educativos informais, da cidade do Porto, que influenciam uma parcela considerável de público, penso que deveria existir uma definição mais clara de funções e objetivos educativos a promover na cidade assim como uma sistematização das metodologias utilizadas no trabalho quotidiano. Antes de estudar ciências da educação, fiz um percurso profissional nas artes de rua, muitas vezes associado ao ensino de práticas específicas do setor, nomeadamente a dança ou teatro em espaço público. Foi no entanto relativamente novo este cruzamento das ciências da educação com as artes de rua, que é introduzido pelo meu contacto com a faculdade e também com o meu local de estágio. Para mim, o desafio foi confrontar-me e aprender a lidar com a aplicação do discurso empresarial à educação, à arte e ao espaço público, observando o que tem sido a sua rápida absorção, nos últimos anos, na cidade do Porto. Ao fazer isso, pensei que talvez as artes de rua não tivessem um papel tão importante na educação informal na cidade. Agora, depois do estágio na PL, percebi que são um dos pilares estratégicos de intervenção. Infelizmente, ainda não existe muita documentação sobre educação e artes de rua em Portugal que possa fundamentar melhor o meu trabalho, ou um centro educativo, ligado ao polo de arte urbana, mas como disse Nuno Lemos, no âmbito da entrevista que realizei com ele, “o caminho faz-se caminhando”, e neste setor, já estivemos bem mais longe do que estamos agora, no que diz respeito ao reconhecimento do estatuto das artes de rua, na cidade e no país (cf. Anexos). No final do estágio, criei um documento sobre a criação de um centro de documentação, criação e difusão, para participantes, nacionais e internacionais: a FAR. Neste espaço virtual e físico, associado à cidade, são criados os conteúdos, que podem incorporar as atividades anuais, da cidade do Porto, em colaboração com a PL. No Anexo 3 deste relatório está o projeto FAR, brevemente elaborado durante o estágio. Este projeto educativo, vem, por um lado, introduzir conteúdos pedagógicos nos eventos, abrir a cidade à participação internacional, na sua recriação e reagrupar os espaços públicos pela mediação artística, resultante da implementação de projetos e de criar redes de parceiros internacionais, que podem trabalhar em parceria com a empresa, a longo prazo.

Finalmente, penso que, em geral, poderia ter tirado mais partido do estágio,

nomeadamente se tivesse mais acompanhamento, mas foi muito importante ter tempo para observar o trabalho da empresa, que penso que se estivesse mais ocupada com projetos não me teria sido propiciada essa possibilidade.

Investir em lugares: espaços públicos e privados em prol de uma animação cultural voltada para o consumo e turismo

Ao caminharmos nas principais cidades europeias podemos constatar a crescente normalização, privatização e formatação dos seus espaços públicos em nome da segurança e usabilidade, que resultam numa filtragem deliberada com base em critérios formais preconcebidos, determinados por uma governação claramente neoliberal. Os novos espaços privados e privatizados, consequentes deste processo de normalização, vieram complementar o espaço urbano, cada vez menos marginal, com um processo de fragmentação da cidade. Esta diversificação da demanda do consumo de bens, serviços e atividades de lazer, veio exigir a disponibilização de mais espaços, com capacidades físicas de receção de uma nova ordem social. Este modelo de privatização fragmentada, feita a partir da restrição de acesso a determinadas áreas, e a criação de espaços privados abertos ao público é crescente, e cada vez mais um substituto de lugares públicos tradicionais, como praças, parques de jogo ou jardins, tornando-se gradualmente, a única referência de espaço público. Estes espaços passam a fazer parte de um roteiro cultural e de animação da cidade, composto de programações que incluem espetáculos, artes de rua, mercados, festivais, festas, reproduzidos pela indústria de comércio e lazer e por gestores culturais, que passam a gerir e produzir estas áreas dedicadas ao entretenimento e consumo. É nesse sentido que Haedicke aponta, quando sugere que *"agency or individual freedom has been distorted to signify free market consumerism in which consumers supposedly have the freedom of choice to buy whatever they want, but from a pre-selected group of items in the shops. The choices are manipulated by the images presenting a very specific view of society determined by the ruling hegemonic order"* (Haedicke, 2013, p.3). A inclusão dessas atividades no funcionamento da cidade constrói uma nova tipologia de formas de privatização do espaço público, revelando a

natureza multifacetada deste fenómeno, em torno do qual se articulam estado, propriedade, acesso e controle de espaço. Assim, os gestores públicos tentam responder, por um lado, com a organização de atividades que respondam às procuras, por outro, pela abertura de locais que possam passar a fazer parte de um espólio de novos espaços públicos. Desta forma, a cidade sai à rua, aumentando a participação em actividades de lazer, incluindo as actividades de consumo e comerciais, culturais, contribuindo para uma reconstrução dos territórios urbanos.

A reabilitação urbana das cidades é apenas um primeiro passo para a ativação dos espaços, ou seja, na construção de cidade: não basta ter edifícios reabilitados, é preciso animá-los e levar as pessoas a usufruírem do que foi reabilitado fisicamente. Um espaço reabilitado passa a ser um espaço animado, com o objetivo de ter pessoas a frequentá-lo, a participar nele, trazendo novas possibilidades de investimento e iniciativa privada. Esta tendência para o investimento na reabilitação urbana, em conjunto com programas operacionais de desenvolvimento social, fazem com que o espaço público seja percebido como um lugar aberto a todos, mas as restrições ao acesso a indivíduos ou grupos específicos é clara e prejudica o princípio democrático da participação e igualdade de acesso ao espaço público. Aliadas a estas agendas de reabilitação, estão as reivindicações de segurança, a propriedade privada e a busca de rentabilidade dos espaços, na sua maioria, pelo desenvolvimento da indústria do turismo. Os proveitos relativos ao turismo em Portugal cresceram consideravelmente nos últimos anos. De acordo com informações do site atualizado do turismo de Portugal (<http://www.turismodeportugal.pt/>), em 2013 as receitas com o turismo ficaram-se nos 9,2 mil milhões de euros, tendo em 2015 aumentado para 11,4 mil milhões. O desenvolvimento do turismo implica dar aos visitantes uma experiência autêntica e atrações intangíveis, tais como a cultura, hospitalidade, ambientes seguros, ar limpo, uma história única, mas que deviam ter como preocupação dirigir-se tanto para turistas, como para moradores de uma cidade. Neste sentido, idealmente, o espaço público é um espaço gerido e mantido pelo governo (da cidade), acessível a todos, que não seja de uso exclusivo ou prescritivo. Mas as políticas de privatização, de segurança e transformação e evolução da cidade, estão atualmente claramente definidas e servem como promoção para a venda de edifícios ou para a

atração de turistas ou investidores, e fazem parte de uma lógica de planeamento. O poder local um pouco por todo o país debate-se com estes desafios. Como chamar a iniciativa privada a atuar? Como fazer o comércio acreditar que pode existir em determinado lugar? Como responder às necessidades de um espaço envelhecido, do qual as pessoas têm uma visão de insegurança? A animação das cidades, nas suas várias vertentes, entram neste processo de mediação.

Na cidade do Porto, a Porto Lazer tem a seu cargo, a agenda da cidade, a gestão de cidade, a gestão de espaço público e a gestão de fluxos de público. Na entrevista feita a Hugo Neto, anterior diretor geral da empresa Porto Lazer, que se demitiu, exatamente no início do meu estágio, por razões de falta de confiança em Rui Moreira, atual presidente da Câmara do Porto⁷, foi-nos dito que a Porto Lazer procurou aumentar o leque de eventos na cidade, conseguindo que tivesse uma oferta que se cruzasse com o potencial de procura turística, acentuado a partir de 2011. Foi estratégia da empresa comprar menos feito, fazer mais e aceder a recursos internos. É também nesta altura que passa a recorrer mais às instituições da cidade, com parcerias que permitem fazer mais, com o mesmo orçamento, passando a Porto Lazer a funcionar como reguladora do espaço público. *“Esta visão de conjunto de conteúdos, daquilo que faz parte em termos de dinâmica de públicos, daquilo que é a complementaridade de eventos, daquilo que é a diversidade que esta oferta deve ter, porque deve ter simultaneamente com cariz popular, deve ter um cariz eclético, deve em determinados momentos envolver fortemente os agentes da cidade. Numa análise global, interagindo com os restantes serviços da câmara e com respeito grande por parte desses serviços. Se um promotor ou um artista, quiser realizar uma determinada intervenção em espaço público, o normal é não ir ao gabinete do munícipe ou seja, não é, não é estar, ou seja com um processo burocrático muito complexo, ou seja, o normal é a Porto Lazer fazer toda a interação, com um conjunto de diversos serviços que vão desde o ambiente, se a intervenção tiver ruído, à ocupação de via pública, aos bombeiros”* (Ent. Hugo Neto, cf. Anexo 1). Segundo Hugo Neto, é esta a visão, a análise e a estratégia de fazer cidade que, em seu entender,

⁷ cf em

<https://www.publico.pt/local/noticia/administrador-da-porto-lazer-com-a-tutela-da-area-financieira-demitese-1687333>).

faz sentido. Mas, no entanto, na perspetiva deste entrevistado, a animação por si só não resolve, mas ativa espaços e ao ativar espaços permite que depois o comércio, e o conjunto de outros agentes privados, possam eles próprios dar continuidade a essa evolução e transformação. A requalificação urbana e económica é o cerne da transformação da cidade, *“ou seja, a ocupação de espaços e a sua transformação através do novo comércio e da oferta de novos negócios”* (Ent. Hugo Neto, cf. Anexo 1). Esta é a nova afirmação de uma relação consubstancial entre a vida da cidade e desejo de transformação de estilos de vida, pois é a partir deles que resulta a possibilidade de qualquer alteração. Um imenso processo de mediação, de interacção em redes, em prol de uma transformação coletiva, em vários sentidos, cada um com os seus interesses e objetivos. *“Porque tudo isso, é uma rede que depois alinhada tem uma energia muito positiva, de transformação de cidade e no fundo é essa possibilidade que a Porto Lazer tem, de levar toda essa gente atrás um bocadinho, como exército de transformação de ambiente urbano.”* (Ent. Hugo Neto, cf. Anexo 1). Mas, os aspectos da transformação das cidades e a sua função afirmativa de mediação cultural são problemáticos: a sua exclusividade, a sua tendência para confirmar as exclusões, sua afirmação fundamental de conteúdos. Os aspectos mais problemáticos desta transformação passam pela instrumentalização potencial dos participantes, para melhorar a imagem da cidade em geral, a questão das hierarquias dentro de projectos, que deveriam visar a colaboração em pé de igualdade e criação de troca, com base em parcerias entre instituições e grupos de pessoas que possuem maiores poderes de tomada de decisão e outras com menor poder simbólico. No processo de consolidação das artes de rua na cidade do Porto decorrem novas experiências estéticas, a adopção de uma posição crítica e a apropriação do espaço público de forma mais drástica. Este processo de mediação entre artistas, público, instituições e cidade, promove uma abordagem dialógica de participação, sendo a arte um interesse comum, para revelar novas formas de integração na sociedade. Neste cenário, de óbvios conflitos de interesse, será que pensamos realmente que *“reabilitar e revitalizar o centro do Porto, é também respeitar o que caracteriza o seu território, os seus edifícios, as suas gentes e o seu modelo de desenvolvimento, não podendo no entanto ficar aquém da necessária transformação do processo urbano.”* (Porto Vivo,

A mudança contemporânea do Porto: um "ressurgimento" das artes de rua

Está claro que as cidades do futuro serão interculturais (ou não serão “cidades”), capazes de explorar o potencial da sua diversidade cultural, de forma a estimular a criatividade, a inovação e gerar prosperidade económica e qualidade de vida. A arte de rua propicia o encontro com os recursos intangíveis de criação da sociedade, sejam eles eruditos ou populares, individuais ou coletivos, passados e presentes.

No Porto, a cidade tornou-se mais aberta, para quem visita e vive na cidade. *“Há uma energia completamente nova na cidade, já iniciada pelo boom do turismo que existiu aqui, com rotas aéreas que passaram a existir, há um colorido completamente diferente, há uma alegria de existir no Porto”* (Ent. António Julio, cf. Anexo 1).

A rua é um espaço de necessidade. A animação do espaço público tem tido cada vez maior relevo nas práticas de gestão das cidades e dos espaços, com vários objetivos, como a revitalização dos espaços, a criação de novas ligações entre agentes das cidades, a revitalização económica, a formação de públicos, a democratização da cultura, o incentivo ao investimento privado em novas zonas das cidades e o estímulo ao envolvimento dos cidadãos na dinamização dos espaços públicos. Incide sobre a comunidade, muitas vezes em grupos marginalizados, é socialmente ativa e interactiva. Propaga uma arte menos anónima, mais pública, do que a das instituições de arte, que operam em espaços fechados.

Para António Júlio, artista e diretor pedagógico da ACE, as artes de rua surgem das suas experiências transformadoras da década de 90, na escola secundária. O *“Grupo X, teatro experimental da Escola Secundária Soares dos Reis, foi uma aventura fantástica com um grupo de pessoas, que na altura faziam artes plásticas, artes visuais, tinham intenções de ir para as Belas Artes, para Arquitetura, não tinham um caminho traçado relacionado com o teatro, mas curiosamente hoje esses colegas, são colegas agora de profissão também, há atores, encenadores, cenógrafos, pessoas que trabalham no vídeo,*

no cinema, muitos ou quase todos dão aulas, hoje em dia, hoje que estamos próximos dos quarenta e lá mesmo na Soares dos Reis, já experimentamos por várias razões, não propriamente por haver uma intenção clara de trabalhar na rua, ou no espaço público, mas porque a aventura do teatro, também pressupunha o contacto direto com o público, especificamente quando era trazido para fora, para o lugar externo, exterior dos palcos, dos poucos palcos que usamos, usamos mais especificamente espaços não convencionais, como casas, o Ateneu Comercial do Porto, a ESAP, a Escola Superior Artística do Porto, quando estava em construção ainda, depois fizemos coisas em Coimbra, em Ovar que era a exploração dos mesmos espetáculos mas num contacto direto com o público que andava na rua” (Ent. António Júlio, cf. Anexo 1).

A Capital Europeia Porto 2001 legou a herança das artes de rua à cidade do Porto, com “Memórias de noites mágicas, como as formadas pelo mega-espectáculo Ponte de Sonhos (...), alicerçada na ideia de “*pontes para o futuro*” (Pereira, 2001). Em 1999 foi criada uma unidade profissional de teatro de rua, pelos alunos da especialização artística ministrada na ACE. Durante 17 meses de curso, foram feitos vários espetáculos em espaços não convencionais (desde a rua, a um hospital, museus e centros comerciais), em colaboração com várias companhias e artistas, na sua maioria internacionais, sendo o estágio feito em três grandes momentos - “Ponte de Sonhos”, “Viagem Mágica Porto-Gaia” e “A Última Ceia de 2001”, este último no Palácio do Conde do Bolhão. Decorridos 15 anos de intervenções, mais ou menos recorrentes, experiências ligadas muitas vezes às solicitações recorrentes dos agentes da cidade, o Porto viu desenrolar uma ocupação da cidade, mais consequente e respeitadora, “*porque a arte urbana há muitos anos atrás era vista como uma mensagem eventual de contestação de alguma coisa, isso deixou de existir, já é algo que tem a ver com a própria valorização da cidade, há intervenções de arte urbana, como por exemplo a intervenção que está em Miragaia, com uma senhora de determinada idade e um determinado olhar, que espelha uma parte dos habitantes daquela anterior freguesia de Miragaia, mas toda aquela zona ribeirinha, portanto já há inclusive uma identificação da arte urbana, do que é que é o morador da zona, do que é que são eventualmente os problemas, ou as eventuais valências, o que tem para oferecer, os sonhos, já há este cuidado de trabalhar isto desta forma.*” (Ent.

Nuno Lemos, cf. Anexo 1).

Mas *“Como é que a população vê isto?”*, pergunta Nuno Lemos. Na sua opinião, a população deveria ser mais envolvida nestas transformações, e a cidade ganhar mais lugares para intervenção, comunicando cada vez mais, é a comunicar que se ganha força e locais. A cidade começa a ser internacional e depois até pode eventualmente ser internacionalizada e, nas suas palavras, *“isto faz-se caminhando”* com o envolvimento da comunidade, do serviço educativo da câmara municipal, a realização de eventos da Porto Lazer, orientados para a arte urbana, e pelas visitas guiadas, para que as pessoas comecem a perceber que tudo isso é também a cidade, com a sua/uma identidade própria.

“O vereador que partiu, Paulo Cunha e Silva, tinha uma ideia muito clara de pensar a cultura do Porto, ele próprio tinha ideias de arte urbana, isso não quer dizer que seja a Porto Lazer, digamos, o dono deste processo e temos aqui muitos inputs, portanto há claramente uma definição e alteração do que é que é pensar a cultura de uma forma geral, e neste pensamento global estratégico do atual executivo, a Arte Urbana encaixa, ao contrário do que anteriormente era feito, não havia paredes intervencionadas de uma forma livre e de uma forma onde existissem convocatórias abertas () a arte urbana tem um peso importante e vamos querer continuar a envolver os artistas.” (Ent. Nuno Lemos, cf. Anexo 1).

A vontade de reunir: criação do departamento de Arte Urbana da cidade do Porto

O departamento de arte urbana da cidade do Porto surge em 2014, pela vontade de abarcar um conjunto de intervenções recorrentes, e que assim se concentraram num só canal de comunicação, de produção artística urbana. Esse canal recebe propostas de artistas para o espaço público, zona operacional de trabalho da Porto Lazer, sendo que a arte pública está com o Pelouro da Cultura. Através da abertura deste canal, passa-se a conhecer os trabalhos dos artistas e depois faz-se uma seleção e programa-se as várias zonas da cidade. *“A partir de 2014, começam a surgir, e mais direcionado também para a arte urbana, a pintura mural, ainda não na fase das instalações arquitetónicas, de repente*

a cidade sofre uma mutação que poderia ser entendida como uma imposição, não é, porque no fundo quando estás a atuar em espaço público, podes estar a impor alguma coisa a alguém que habite esse espaço público e que não o quer receber, não é, nem toda a gente tem que receber uma obra de carácter artístico, esta questão da imposição parece-me a mim que também se tem que se perceber, este cuidado () da liberdade enquanto sujeito e da liberdade enquanto edificado de cidade” (Ent. Claudia Melo, cf. Anexo 1).

Depois do Manobras no Porto, em 2011-12, surge em 2013 o edifício AXA, depois o Locomotiva, as *opencalls* para murais, finalmente o Montepio e em seguida o Silo Alto, que será no final do ano de 2016 a nova morada do projeto de Arte Urbana. O Porto faz uma ótima receção às artes de rua, com vários tipos de intervenção, que não são apenas os grandes concertos, os projetos com a comunidade e os murais de *grafitti*, mas outro tipo de projetos participatórios, com outros tipos de média, criados como catalisadores de um organismo comum de quem vive e pensa a cidade. Sendo que se num espaço passa a existir uma peça artística, isto tem a ver com contextos sociais existentes, contextos económicos, contextos de diferença e até de experiência de cidade. Na cidade há transformação, que tem também a ver com a descentralização, a deslocalização, mudanças sociais, económicas, artísticas, conjunturais, políticas, etc.

O AXA foi um local de acolhimento temporário de arte, situado no centro da cidade do Porto. Foi pensado para fazer cruzar duas zonas diferentes, uma já animada, outra mais insegura, onde não havia qualquer tipo de oferta, num trabalho conjunto de olhar a cidade para se poder expandir, *“do ponto de vista propriamente de novos negócios, de novo comércio e por outro lado dar sinais aos agentes privados de que é possível e que faz sentido e o AXA é um bocadinho isso porque é muito pensado para a interação com os agentes artísticos, mas também pensado para que os públicos se habituem a começar a cruzar a avenida e hoje é isso que acontece, ou seja, hoje já há a Champanheria da baixa junto ao Bolhão já há o bbGourmet junto ao Bolhão já... Dentro deste planeamento, a lógica da ativação através da animação, é uma lógica de dar a conhecer espaços que posteriormente possam ser privatizados, como foi o caso do AXA, onde funcionou o espaço de arte urbana e que passou a ser um hotel. Hoje os fluxos*

felizmente começam a ser outros, o que motiva, é mais um passo nesse sentido, ou seja, vai mais além como o conjunto de animações que foram feitas no Jardim de São Lázaro, que é um jardim muito bonito, mas com uma frequência que não é a ideal.” (Ent. Hugo Neto, cf. Anexo 1). O Locomotiva foi um largo temporário que abriu na cidade do Porto em Dezembro de 2014 pela transformação do antigo parque de estacionamento da REFER, no lado norte da Estação de São Bento, um espaço de lazer, experimentação e ocupação criativa. Foi criado ao abrigo de uma candidatura ao Programa ON2, e dinamizado pela Câmara Municipal do Porto, através da Porto Lazer, tendo como principal objetivo, revitalizar a zona envolvente à Estação de São Bento, *“incutindo-lhe novas dinâmicas, valorizando as suas potencialidades e promovendo a sua atratividade económica e turística.”* (<http://www.portolazer.pt/noticias-porto-lazer/projeto-locomotiva-abre-um-novo-largo-na-cidade>). De acordo com Cláudia Melo (cf. Anexo 1), o parque da REFER *“era um não lugar”*, e foi ideia da Porto Lazer torná-lo um lugar de atividade cultural e dinamização, de animação mais voltada para o lazer.

Foi feito pela Porto Lazer um estudo do local para que as suas características fossem aplicadas aos projetos, que posteriormente passaram a ser parte do enquadramento urbano. Foi o caso da Metamorfose e a intervenção na Ruína da Oliva dos FAHR, coletivo de arquitetos do Porto. Segundo Cláudia Melo, *“não há qualquer imposição em termos de espaço, porque os projetos têm que estar intimamente ligados às localizações, se não não poderia ser arte de rua, não poderia ser arte urbana, temos aqui uma empena agora vais fazer para aqui um trabalho! À partida está morto o conceito ou a fundamentação daquilo que é arte de rua.”* (Ent. Cláudia Melo, cf. Anexo1). Assim, dentro de uma zona geográfica, a ideia da programadora é limitar o menos possível, trabalhando o projeto em função do espaço e vice-versa. É importante, neste sentido, investigar quem vive no local e envolver essa dinâmica do território na materialização do projeto e não apenas na sua concetualização. É aqui que ocorrem as transformações nos indivíduos da comunidade, como por exemplo nos casos em que as obras ficam em permanência, como é o caso da instalação *“Quem és Porto?”*, de Miguel Januário, que pôs os portuenses a responder à pergunta, criando o painel de azulejos coletivo

permanente, na Rua da Madeira. Nessa rua, mesmo já não havendo uma dinamização contínua e sistemática, as obras e a vivência cultural que lá aconteceu, transformou as pessoas que habitam, trabalham e passaram no local. Segundo Melo, *“transformar é diferente de otimizar-lhes a vida, não quer dizer que é bom ou que é mau, quer dizer que não houve indiferença, isso temos a certeza porque houve estudos posteriores com pessoas que avaliaram o impacto, tivemos empresas a avaliar o impacto económico e social do projeto”* (Ent. Cláudia Melo, cf. Anexo 1). Atualmente, o polo de Arte Urbana, depois da sua saída em Novembro de 2015 do AXA, ocupa o espaço Avenida, nos Aliados, com características diferentes em termos de dimensão, mas com a mesma função estratégica que a Porto Lazer tem relativamente a espaços devolutos da cidade.

Essa estratégia é identificar espaços que estejam devolutos e que tenham capacidade de receção de projetos e de pessoas e dinamizá-los de alguma forma com atividades artísticas e culturais e de lazer. A ideia é impedir a degradação dos edifícios, ocupando-os e fazendo uma recuperação mínima e potenciar um espaço, com conteúdos. O que acontece é que os projetos de ocupação se fundem com a política urbana de trabalhar determinada localização de reabilitação arquitetónica, de recuperação, de ativação, de valorização de uma determinada parte da cidade, visando cativar o investimento de privados, passando a arte a ser *“mediada pela política, não no sentido negativo mas, não estou a falar de política partidária obviamente, mas de política real a sério, sim, é possível, política mediada pela arte? Sim, é possível, indivíduos mediadores de política também, isto só existe neste vaivém de transferências, e só assim é que se pode pensar num projeto com fundamentação, não se podem dissociar e não se podem elevar ou sobrepor um ao outro.”* (Ent. Cláudia Melo, cf. Anexo 1).

Finalmente, o projeto encontrará morada no sétimo andar do Silo Alto que pertence à Porto Lazer. É a visão da diretora artística - Cláudia Melo - dotá-lo de valências culturais, nomeadamente no âmbito das artes públicas, visuais, design, a arquitetura, a gastronomia, pela instalação de incubadoras, a realização de conferências, e um serviço educativo com o apoio do Pelouro da Educação, importante para a Porto Lazer, pois na sua ótica são as crianças e os jovens que começam a pensar e a olhar para a cidade de uma forma diferente, pelo que faz sentido que a educação esteja envolvida na estrutura

global de arte urbana. Todo este processo se faz com o envolvimento generalizado da comunidade, e a partir daí a ideia é a de levar o que se faz no Porto a outros países. Estes projetos, em conjunto com outros implementados pela Porto Lazer, são parcerias com a ESE, a ESMAE, o *Ballet Teatro*, com componentes pedagógicas fortes, juntamente com a preocupação da formação de públicos. Quando se introduziu o novo circo na cidade, não se imaginava a criação do primeiro festival de circo da cidade. O trabalho de cruzamento entre animação, formação de públicos, ativação de espaços, tem a ver com a diversidade de públicos, alguns estão a aprender, por exemplo, com a ópera no Natal, outras não. Quando se faz um concerto de música clássica com a Orquestra da Casa da Música nos Aliados, quando se coloca o espólio de Serralves no espaço Montepio, nos Aliados, isso é formação de públicos, democratização da arte e do espaço público.

Esse trabalho é um trabalho de *“fazer cidade”*. Como refere Hugo Neto, esta é uma *“visão de conjunto de conteúdos, daquilo que faz parte em termos de dinâmica de públicos, daquilo que é a complementaridade de eventos daquilo que é a diversidade que esta oferta deve ter porque tem simultaneamente um cariz popular, e um cariz eclético, e por vezes, envolver fortemente os agentes da cidade.”* (Hugo Neto, cf. Anexo 1)

PARTE III

Iniciativas por trás da democratização do espaço público e das artes

Para se situar a nova cultura, esta precisa de um espaço para existir. Esse espaço é a rua, a cidade, o lugar de todos.

Que impacto pode ter isso nas vidas de quem está na cidade? Pode a arte ser mais democrática e acessível? É o trabalho de rua o mecanismo para uma arte que chegue a todos? A sociedade pode ser mais democrática e, claro, a arte dentro dela, na medida em que seus membros compartilham e participam na liderança e responsabilidade, individual e colectivamente, desde que tenham as habilidades necessárias para fazê-lo. Por vezes, o acesso ao desenvolvimento dessas habilidades e capacidades é escasso, no caso das sociedades mais desfavorecidas. Assim, o trabalho social, em conjunto com o trabalho artístico, ajudam a colmatar este vazio, de forma que o desenvolvimento dos potenciais criativos, intrínsecos nos seres humanos, se desenvolva de forma mais equitativa. No entanto, da menor reunião, ao maior órgão legislativo, nem todos estão habilitados, seja filosoficamente ou praticamente, para interagir de forma cooperativa, tomar decisões e agir democraticamente sobre eles, de forma eficaz. Por exemplo na resolução de conflitos. Em qualquer grupo, o conflito é natural e potencialmente criativo, em ambas as relações, interpessoais e sociais, a sua resolução satisfatória é central para um autêntico processo democrático. Sem abertura de espírito e habilidades específicas, algumas pessoas podem sufocar a sua voz e a de outros, fazendo prevalecer por agressão, tirando poder, assim, aos indivíduos e ao grupo.

Muitas pessoas igualam democracia e votos. Enquanto os votos podem ter uso numa democracia, inevitavelmente resultam em vencedores e perdedores, trate-se de questões ou candidatos. Processos consensuais, por outro lado, podem colocar mais responsabilidade sobre o grupo como um todo e seus membros a trabalhar cooperativamente, falar e ouvir com atenção e procurar soluções criativas. O consenso tenta sintetizar todas as ideias do grupo, em vez de seleccionar uma entre várias. Já não vivemos num mundo onde um pequeno grupo da elite, automeado, pode

simplesmente dizer ao resto o que é bom e o que não é, mas não podemos contornar a questão crucial de saber se a arte é um bem social, cujo apoio é do interesse público.

A arte fora dos espaços privados e elitistas, nas ruas, para a vida, é ainda uma realidade muito distante. Mesmo assim, esta apresenta uma forte alternativa rumo a uma arte mais democrática, cujo objetivo principal é a simples fruição da arte em si. Esta arte está geralmente mais preocupada em chegar a mais tipos de público, com os seus conteúdos. Algo que não é inteiramente novo, mas que se está a tornar mais comum, graças à maneira pela qual a internet permite que artistas possam atingir uma audiência com muito mais facilidade. Isto leva o "mundo da arte" a uma fragmentação em vários "mundos da arte de rua", nomeadamente no que diz respeito aos conteúdos, participantes e processos de trabalho, dentro e fora da Europa.

No trabalho que tenho realizado em vários países, em casos mais extremos, como no contexto do Paquistão e Afeganistão, em 2002, e da Palestina, em 2010, ou noutros lugares onde o contexto social é um pouco mais estável, como no Senegal, EUA, Polónia, Kuwait, Rússia, Cabo Verde, Croácia, Caraíbas, Chile ou México, a arte torna-se um ato político, um esforço consciente para facilitar e participar na mudança social. Em lugares onde as condições básicas de existência são extremamente débeis, o trabalho social e a arte têm trabalhado em estreita colaboração, com uma missão comum para lutar contra a injustiça. De uma perspectiva artística, o trabalho social, por vezes, sente-se como um lugar que o tempo esqueceu. Mas a experiência cotidiana do trabalhador social é rica em vida cotidiana das pessoas, então a interacção entre os "intelectuais" e cotidiano das pessoas será sempre crucial para o desenvolvimento artístico, sendo que as relações dentro da comunidade são invejáveis para a pesquisa artística. No entanto, a interferência entre o trabalho social e a arte não me parece muito equilibrada, sendo bastante visível a interferência e utilidade da arte no trabalho social, mas menos a interferência do trabalho social no seio da arte. A arte participativa, bem como a arte interactiva, pode envolver o espectador tornando-o parte do processo artístico de alguma forma. No trabalho de produção artística fora dos contextos referidos anteriormente, a interacção com o público pode ser uma forma de expressar o verdadeiro significado da peça de arte participativa, envolvendo o espectador para ajudar a completar a

performance, tornando-o parte da equipe artística. A intenção neste caso é desafiar a forma como a arte é criada e consumida no ocidente, em que uma pequena classe de artistas profissionais fazem arte, enquanto o público assume o papel de consumidores. Ao mudar-se essa dinâmica permitimos que o consumidor se torne uma parte da criação. Sendo assim, a democratização das artes e do espaço público, toca-se nesta tangente, ela reúne membros de uma comunidade, a fim de criar uma peça de arte, para a qual várias pessoas contribuem, num espaço que *a priori* é de todos.

As cidades contemporâneas foram pensadas para afirmar a democracia, mas simultaneamente reproduzem desigualdades e práticas de exclusão social. Mesmo na mais democrática das cidades modernas se encontram padrões de segregação espacial. As configurações do espaço público urbano estão em constante mudança devido às relações inter-conectadas da sociedade democrática. Como consequência destas ligações, em redes sociais reais ou virtuais, a escolha de soluções privadas também significa uma nova abordagem para o espaço urbano, principalmente pelas elites. O comércio, nos espaços urbanos e públicos tradicionais, translada-se para novos espaços privatizados de uso coletivo: os centros comerciais. Esta mudança do espaço público para o semi-privado tem um impacto substancial na forma como o público se passa a relacionar com o espaço público e com aquilo que pode limitar as suas possibilidades de expressão pessoal. Estas soluções privadas proliferam e tornam-se cada vez mais desejáveis e distintas, sendo que os bons espaços urbanos, como as praças, as ruas, os coretos, transformam-se, muitas vezes em espaços abandonados. Embora o espaço urbano tenha melhorado, e as medidas políticas de acessibilidade a esses espaços se tenham expandido, os direitos civis parecem ter diminuído para alguns, e as vidas quotidianas de quem vive na cidade também se deterioram em consequência de diversos processos, como a gentrificação, como a alteração das dinâmicas que compõem originalmente um lugar, sejam a criação de mega espaços de consumo, a construção massiva de estradas, entre outros. Fenómenos como transladação de bairros inteiros do centro para as periferias, supostamente mais legalizadas, com relativamente melhores infra-estruturas, afetam profundamente a cidade, principalmente a sua autenticidade, mas essencialmente provocam o empobrecimento dos seus moradores. Estes, que antes se reuniam nas praças, nas ruas e

nas casas uns dos outros, numa microeconomia, baseada na comunidade de troca de favores, ficam mais pobres, pois expõem-se muito mais ao consumo, à informação e à comunicação virtual, a partir de telemóveis, computadores, publicidade, algo que os mais velhos jamais sonharam ser possível. A democratização é, sem dúvida, um processo desigual e as transformações no espaço urbano e na esfera pública, em geral, trazem as marcas desta desigualdade, geram várias contradições e perversidades, significados nos processos de gentrificação, característicos das grandes metrópoles. O desafio para a democracia é dar significado à esfera da cidadania civil, um desafio cada vez mais dramático, onde a busca de soluções privadas e fechadas pode ser fatal para as relações humanas das comunidades. Neste cenário, a cultura pode desempenhar um papel importante nas políticas europeias e globais, especificamente, acentuando a diversidade cultural.

Pode a arte no espaço público, permitir o desenvolvimento de uma consciência cultural comum, não impondo um modelo único, mas valorizando a liberdade de expressão? Se partimos de uma lógica em que são os interesses financeiros que passam a constituir a Europa, como a que se está a instalar, em vez de uma Europa política e de cultura, vamos seguramente caminhar para o surgimento ainda mais forte de uma cultura de massas.

O uso não-hierárquico e de empréstimo do espaço público para implementação de disciplinas de artes e técnicas, misturando línguas, promovendo a diversidade de escolhas artísticas e composições incomuns, pode ser o princípio de uma estratégia de intervenção democrática concedida aos municípios, ao público e aos projetos. Além disso, se as artes se adaptam a um local da cidade, no meio do seu território, num lugar do centro ou da periferia, podemos estar a tomar a decisão adequada no caminho de uma sociedade mais democrática, onde o camponês e o empregado fabril, podem ir para o seu trabalho, mas num instante pousar o olhar numa obra e pensar qual o fruto do seu trabalho, e o artista fazer uma obra a pensar também neste público, que passa neste novo lugar onde ele cria, e é aqui que começa a interação.

Descentralização das artes para novos espaços

A internet tornou-se um novo espaço de reunião para discutir e organizar protestos, que assim mais facilmente se materializam. O desenvolvimento de espaços virtuais é uma forma dinâmica de criar espaço para armazenar ideias. Usando hoje a voz nas redes sociais, as pessoas podem chegar a milhões, sem controlo, que atingem todos os requisitos para organizar eventos de rua.

Por exemplo, em alguns países, a juventude árabe organizou as revoluções em 2011 (a designada “primavera árabe”), onde as pessoas se reúnem em espaços virtuais e depois foi para espaços principais nas cidades pedindo o fim do sistema ditatorial em que se encontravam. Em seguida, no caso do Egito, foram para uma das praças mais importantes no Cairo, Tahir Square, protestar. Escolheram o lugar mais ativo na cidade para demonstrar que afetam as atividades em torno dessa área. Durante a Revolução no Egito, as pessoas usavam as redes sociais, “Facebook” e “Twitter” para se conectar uns aos outros, partilhando as últimas notícias.

Um dos projetos relevantes na cidade do Porto foi o Manobras no Porto, um projeto composto por ideias, eventos e expressões realizadas no Centro Histórico do Porto ao longo de 2011 e 2012. A organização envolveu centenas de artistas em relação com as comunidades locais, considerados como agentes sociais, culturais e criativos, liderando a descoberta do enraizamento de modelos de vivência, regeneração e relação com os diferentes quotidianos da cidade do Porto.

“Situado no pressuposto dos mais diversos estudos, que apontam para a dimensão criativa como mais-valia para o desenvolvimento urbano, desde logo o Manobras no Porto desdobrou e transcendeu a sua leitura estritamente económica. Desenvolvimento é simultaneamente um processo situável em campos narrativos, antropológicos, geográficos, afectivos. É a partir destes campos que uma proposta de índole cultural, pode efectivamente enraizar-se para além da sua mais-valia, localizada no espaço e no tempo. Sendo certo que os mais variados eventos culturais têm conseguido projectar as cidades que os acolhem e assim gerar impactos económicos, estudos de viabilidade têm sistematicamente alertado, para o fraco impacto gerado durante e para além dos limites de duração dos próprios eventos.” (Manobras Porto, 2013, p.47)

Diferentes abordagens para uma meta comum: "ir" ao encontro do público

A arte de rua tem sido um meio de educação, sensibilização, aumento do conhecimento e de moldar as atitudes do público, incentivando comportamentos construtivos que podem levar a uma co-existência pacífica, respeito mútuo, objetivos e aspirações comuns, estendendo possibilidades de transformação social tendo sido utilizada mundialmente para a divulgação de protestos e movimentos de resistência, criando espaços sócio-políticos públicos de engajamento. É nesse sentido que *"Spectacle is not a collection of images; rather it is a social relationship between people that is mediated by images"* (Lefebvre, 1994, thesis 4:12 cit. in Haedicke, 2013, p.32). Estes espaços públicos são reconhecidos como lugares públicos ou de uso público, acessível e agradável a todos, de forma gratuita e sem fins lucrativos; que consistem em ruas, espaços abertos e instalações públicas. É aqui onde as pessoas se encontram, para interagir, formar memórias coletivas, identidades, significados e construir-se. Estas áreas são importantes para melhorar a coesão da comunidade e contribuir para a qualidade de vida global e identidade cívica. Contudo, a crescente urbanização, o crescimento populacional, a apropriação de terras, insegurança, falta de planejamento e falta de recursos coloca muitas vezes o espaço público em risco. Muitas vezes *"people have become alienated from actual life, from each other, and even from themselves."* (Haedicke, 2013, p.33). Assim, muitas organizações e artistas, através da utilização de arte de rua, procuram *"to enter public debate about socio-political issues with their bodies"* (Haedicke, 2013, p.44), passam a reivindicar o espaço público, formando novas identidades, opiniões e mudando a paisagem urbana. Este processo, como reivindica Haedicke, *"causes the spectator to experience an effective response that establishes strong links connecting the performance, the rhythms of the body, the surrounding environment, and the mind making sense of the surprises and ruptures. This complex and dynamic interrelationship, what I call an aesthetics of public space, thrives on the dynamic experiential and politicized interplay of performance, public and everyday place"*

(Haedicke, 2013, p.45). As inter-relações referidas por Haedicke podem ser entendidas como o papel da arte no ativismo, um despertar político entre a população, uma espécie de “*artivismo*”. No entanto, as agendas organizacionais e promocionais das cidades fazem crescer a preocupação de que os artistas restrinjam a sua criatividade e a forma de comunicação com a sociedade, mas não colocam questões quanto ao papel de alguns artistas em tais campanhas e projetos. Colocar a arte em comunidades expõe os segmentos da sociedade a elementos estéticos que de outra forma não estariam disponíveis para a maior parte da população, muitas vezes bastante limitada não só por barreiras económicas, mas muitas vezes sociais.

Isso tem sido visto através de fazer mais espaços públicos, valorizando e dotando-os de uma identidade positiva. As artes de rua têm sido um meio de educação, sensibilização, aumento do conhecimento e transformação de atitudes do público, muitas vezes muito pouco habituado a assistir a este tipo de eventos. Nas intervenções públicas, onde podemos ter muitas vezes grupos de pessoas com referências completamente díspares, são muitas vezes reprodutoras de comportamentos construtivos que podem levar a uma coexistência pacífica, respeito mútuo, objetivos e aspirações comuns. Usados muitas vezes para fins de coesão social e construção da paz. Além das mensagens ideológicas da arte de rua, características inerentes da sua essência, estas, muitas vezes, desafiam a hegemonia dominante da classe política e dos seus dirigentes. O envolvimento dos indivíduos e grupos que compõem a cidade pode alargar o conhecimento das suas capacidades de criarem mudanças sociais, ou o desejo de melhorar a sua comunidade. Um bom exemplo são os murais das cidades, que muitas pessoas observam quando passam e que caso estes tenham uma mensagem, quem passa é confrontado por ela. Os murais são muitas vezes colocados em pontos estratégicos onde muitas pessoas passam, por isso as mensagens são compartilhadas entre as comunidades rapidamente. O uso dos murais, por exemplo antes e logo depois do 25 de Abril, foi uma forma de comunicar as mensagens políticas e revolucionárias para o povo, muitas vezes privado de ensino e de acesso a outros tipos de informação. Actualmente, muitos espaços, antes não apreciados ou cuidados, passam a lugares de reunião, contemplação, ou negócio, portanto mais valorizados e apreciados, ainda que segundo lógicas contraditórias. Assim, unir as

peças, sensibilizar e dar tempo para refletir sobre o que a arte está a comunicar, é crucial nas artes de rua, que fazem parte de um processo de democratização do espaço público e da arte. Muitas vezes o planeamento e tomada de decisão sobre as atividades e a transformação visual de espaços é feita em conjunto com a comunidade, como foi o caso do projeto Manobras ou do S. João do Porto, em conjunto com a Porto Lazer, gerando uma transformação positiva do potencial da comunidade como agentes de mudança. Muitas vezes esta transformação é recíproca, sendo a comunidade fonte de inspiração das novas gerações artísticas, de transformação social e garantindo que as suas vozes sejam ouvidas. As actividades em torno destes eixos ajudam a construir ideias de cidadania e coesão da comunidade, o que pode gerar transformação urbana e individual. Este fortalecimento das comunidades através do envolvimento e aproximação de uma série de interessados, cria uma visão e responsabilidade compartilhada através de práticas inclusivas, mudando percepções, pontos de vista e responsabilidade, características eminentes das sociedades democráticas. Desta forma, colocar a arte de rua em lugares inesperados ou proibidos pode estimular a reflexão e ação social. A função do espaço público deveria ser distribuir, difundir informações e conectar ao espaço físico. De facto, a rua serve de palco a campanhas e protestos, muitas vezes é uma arena de sensibilização crítica em torno de questões de corrupção, opressão, brutalidade, injustiça eleitoral, violência e questões de governação. Tais circunstâncias levam a novos modelos de cultura interventiva e a metodologias mais dialógicas. Porque a arte vai além de sexo, idade, origem social, classe, raça, orientação sexual. A arte pode ainda ser capital, se for capaz de se superar a si mesma e questionar as convenções de produção de discursos tornando-se facilitadora de processos democráticos, muitas vezes adormecidos pelas ordens estabelecidas de normalização.

PARTE IV

Educação como espelho da arte de rua

A linha ténue entre a ilegalidade e a legitimidade das artes de rua é ainda mais indecifrável no que se refere à educação. Por um lado, temos um tipo de intervenção urbana, ligada ao “vandalismo” e reivindicação política que vem das suas origens, mas, ironicamente, por outro lado temos uma intervenção muitas vezes financiada pelo próprio governo, cujo objetivo é regenerar, educar, culturalmente elevar o seu público.

As ações de arte de rua têm como objetivo estimular o pensamento, bem como educar e informar. Nela, o público está muitas vezes ativo, participando na elaboração do seu conteúdo. Tania Bruguera sugere o conceito de “*arte útil*” para definir um processo de ativação da participação do público definindo um novo conceito onde “*whether through self-organised groups, individual initiatives or the rise of user generated content, people are developing new methods and social formations to deal with issues that were once the domain of the state. Arte Útil case studies show how these initiatives are not isolated incidents, but part of a larger historical trajectory that is now shaping our contemporary world.*” (<http://www.arte-util.org/about/colophon/>) Estas lógicas de pensamento pressupõem que as aulas podem ser constituídas como questões artísticas integrantes de processos criativos e de envolvimento. Este é um tipo de aprendizagem e arte "totais" com as quais se envolvem indivíduos que desempenham um papel ativo na sociedade. Cada vez mais, artistas e educadores têm vindo a explorar as relações complexas entre o espaço público, a arte pública e a vida pública. No desenrolar deste processo, o ato de aprender, define-se por fases e experiências discretas, que podem ser maximizadas e analisadas, cada vez mais profundamente. Joseph Beuys dizia “*Toda a gente é um artista*”, no sentido apercebido de que a existência é humana, como o ato de educação um esforço humano e social. E para galvanizar a aprendizagem, neste reino complexo das artes de rua, é preciso investigar o seu planeamento, implementação e avaliação trabalhando em conjunto, desafiando os limites do que a arte em espaços públicos pode e deve fazer. Esta pesquisa coloca-nos em contacto com o potencial criativo e experimental da arte e da educação, de uma cidadania envolvida na

aprendizagem ao longo da vida, e da mudança social através do seu trabalho, chamando a atenção para os tipos e qualidades de aprendizagem que podem ocorrer quando interagindo com a arte em locais públicos. Tais são questões importantes num campo como o da "arte pública". Qual é o trabalho necessário para que não se limite e se melhorem os ambientes públicos? O que aconteceu com o campo da arte no espaço público, nesta era virtualizada? Será que a arte radical de rua dos anos 60-70 perdeu o seu carácter educativo, a sua capacidade de impressionar e informar cidadãos revolucionários, activistas, com vontade de mudar o mundo? As consequências deste carácter reivindicativo estão a ser abortadas e já não lhes é dada a possibilidade de se manifestarem? Ou o que resta é entretenimento, um espectáculo, que pode ser consumido e apreciado?

Na verdade, a arte no espaço público é um núcleo subversivo, que ainda não pôde ser capturado pelas ferramentas de média social atuais, pois trata-se de espectáculo vivo e resulta de interação de aspetos fundamentais, que garantem a sua existência e fazem parte de uma aprendizagem sensorial inerente ao ser humano. São estas características que fazem dela uma arte "total", distinta de pseudo-acontecimentos virtuais no espaço público. Este carácter único das artes de rua fazem captar a atenção dos indivíduos, maximizando os benefícios de sua proximidade uns dos outros e da capacidade deste trabalho artístico, provocando a curiosidade, a interação, reflexão e a ação. As pessoas envolvidas neste trabalho, consideram que ele é entendido dentro e entre os domínios da educação, não só do ponto de partida básico da arte no espaço público, mas também pelos seus efeitos e visibilidade de resultados. A rua passa a ser um laboratório no qual os participantes desempenham um papel na situação de pesquisa procurando novas perguntas, soluções e experiências. Além de proporcionar uma experiência estética no espaço público, a arte de rua deve provocar e criar redes para um futuro de cidadãos ativos. É crucial para o desenvolvimento das artes de rua o crescimento paralelo de modelos pedagógicos, que conciliem habilidades artísticas, visões, práticas e interação com o público. Este é o reflexo duma educação e arte para todos num espaço de todos, a rua.

As novas demandas da cidade: uma arte comprometida, um espectador participativo

O termo participação é utilizado frequentemente; hoje em dia quase tudo exige ou implica a participação. Podemos até falar de "*retórica da participação*". É pela expansão da igualdade política através da participação que a democracia contemporânea será capaz de se superar. No entanto, a participação deve ser mais precisamente concebida como um ato de "responsabilidade" do indivíduo para com a comunidade específica, por exemplo, tomar parte em algo ou fazer alguma coisa importante, expressar uma opinião, realizar uma ação, exercer uma função pública. "*As spectators engage in acts of social disobedience or collaborative co-operation, even though within the frame of art, they consciously or unconsciously experience active citizenship. And the active citizen engaged in debate through verbal or physical statements in public spaces is the cornerstone of democracy*" (Haedicke, 2013, p.70). A arte participativa não existe sem que o consumidor/espectador a complete e as pessoas, agora, esperam ser parte do processo, tendo a audiência muitas vezes mais "controle" que a própria arte. O aumento da arte conceptual, baseada em ideias, em vez de objetos, oferece uma melhor rota à participação. Ao examinar as motivações dos artistas na transformação do desenvolvimento social, a participação é das fortes motivações e uma estratégia do seu trabalho, em reação ao capitalismo contemporâneo, que produz sujeitos passivos com muito pouca agência ou empoderamento. A arte participativa é uma activação da audiência contra o consumo de espectador passivo. A participação, portanto, faz parte dessa ideia que atravessa a modernidade: a democracia. "*Art must be directed against contemplation, against spectatorship, against the passivity of the masses paralyzed by the spectacle of modern life*" (Groys, 2010, p.275). No entanto, é importante lembrar que a arte é participatória quando se faz um esforço de a compreender e quando se vê como o evento principal, ela é uma espécie mais exigente do que a diversão. A arte participativa é mais restrita, nela se exclui a ideia tradicional de espectador, sugerindo uma nova compreensão da arte, sem público, aquele que supostamente é produtor de significado. Pensando na arte em espaço público, por exemplo, ela é uma segunda opção para muitos

artistas. Afinal, exibir trabalhos em teatros, museus e galerias públicas tem muito mais prestígio, sendo que a maior parte das sociedades, são dominadas pelo pensamento histórico-artístico, orientado para formas clássicas de apresentação, o museu, a galeria, o teatro a sala de espetáculos. Nesta lógica, podemos reconsiderar o significado, a existência e a oportunidade da participação, em relação aos artistas, curadores e públicos, pois há diferentes tipos e níveis de participação. Fazê-lo implica uma "consciência" da sua condição de sujeito ativo, cidadão e uma reflexão sobre o sentido e os objectivos do processo iniciado. É relevante dizer que a arte de rua não é apenas "*colocar a arte na rua*", mas gerar um diálogo com a comunidade em torno dela. No século XXI, a arte entrou numa nova era de produção artística em massa, e não apenas de consumo de arte de massas. Nunca foi tão fácil comunicar, documentar, publicitar arte, promover-se como artista. A fim de tornar visível a si mesmo no contexto contemporâneo da produção artística em massa, o artista precisa de um espectador que pode ignorar a quantidade incomensurável de produção artística e formular um juízo estético para destacar um artista em particular a partir da massa de outros artistas. Neste contexto aberto, elogios, críticas, dúvidas e medos podem chamar mais atenção, do que a obra de arte em si, bem como tornar-se obstáculos que impedem a sua realização. Se a sociedade contemporânea é, portanto, uma sociedade de espetáculo, será o processo participativo tão nefasto, que pode tornar a arte, num espetáculo sem espectadores?

Na verdade, quando se trabalha no espaço público, estamos dentro de uma esfera pública de expectativas bastante complexa. Entre os membros da comunidade é importante dar respostas e distribuir informações, responder às perguntas das pessoas que passam a fazer parte do processo. Uma apresentação pública pressupõe a partilha com os cidadãos, a participação e uma resposta às suas preocupações. Dentro deste cenário, as intervenções em espaço público resultam de uma convergência de especialistas, autoridades locais, curadores de festivais e artistas, que têm a oportunidade de explicar e compartilhar as suas motivações, mas também de ouvir as perguntas, críticas e sugestões dos cidadãos. A participação elabora-se neste diálogo positivo e construtivo, e embora as opiniões sejam variadas, potencialmente cresce um sentimento de confiança mútua. Este processo colhe muitos potenciais interessados, fazendo crescer

o leque de públicos.

Arte de rua híbrida, apresenta uma abordagem de democracia cultural

Como criação humana, a cultura está sempre sujeita a alterações. A democracia cultural é, portanto, uma ideia profundamente radical, a de que cada um de nós, cada comunidade, cada minoria cultural tem direitos que merecem respeito, e cada um deve ter uma voz nas decisões vitais que afetam a qualidade das nossas vidas. A democracia cultural é uma bela ideia. Ela inspira uma visão de humanidade que todos abraça. Cada um é tão complexo e fascinante como os múltiplos fatores e influências que moldaram nossas próprias identidades. *“Cultural democracy, meanwhile, emerged in European cultural policy debates in the 1970s, largely as a critique of democratization of culture, which was seen as a ‘top-down’ elitist homogenizing approach to culture that ignored cultural expressions and practices outside of the mainstream canon”* (Gattinger, 2002). Mas a democracia cultural não são apenas ideias, mas também ações. Milhares de pessoas em todo o mundo estão a agir, com esperança em si e nas suas comunidades. Das mais variadas formas, pela elaboração das mais variadas explorações, fundamentadas na política de ativistas, que revelam formas de refazer o mundo, de acordo com os valores da democracia cultural. Ela foca-se na inclusão, na diversidade e acesso aos meios de produção cultural. O poder vigente, quer queiramos quer não, tem influência sobre as intervenções culturais e as pessoas comuns não podem mudar esse aspeto de forma significativa. Estamos inundados de informações sobre a enormidade dos problemas do mundo e tendemos a ser passivos, o mesmo se passa com a cultura.

As artes de rua vieram mexer com uma ordem imposta, implementar-se por todos, num lugar de todos, e pretendem ser para todos. O conceito de democracia cultural surge a par da de democracia do espaço público e das artes, que está na génese das artes híbridas de forma e de lugar, que são as artes de rua.

Todos somos criativos, talentosos e dotados de um potencial inesgotável. As nossas comunidades são organismos criativos que mudam dinamicamente em resposta

ao surgimento de novas pessoas, ideias e circunstâncias. Como salienta Augustin Girard, *“Le développement culturel n’est donc plus désormais pour les sociétés et pour les individus un luxe dont ils pourraient se passer, l’ornement de l’abondance: il est lié aux conditions même du développement général. Ses finalités ne sont pas décrétées à partir de telle ou telle conception philosophique de l’homme: elles découlent des besoins profonds des sociétés aux prises avec leur transformation”* (Girard, 1972 cit. in Moulinier, 2012, p.4).

Os promotores das artes públicas deveriam refletir sobre as repercussões da democratização da cultura e da democracia cultural, prevendo assim alterações às políticas de governo, empresas e sociedade, capazes de promover benefícios, pela colaboração e coordenação das partes envolvidas nestes processos. Se os financiadores das artes públicas contemplam alterações que introduzem nos regimes administrativos de financiamento, é crucial que sejam analisados os possíveis impactos de tais modificações, na democratização da cultura e na democracia cultural.

Uma obra permanente agrega valor ao espaço público, por si só, faz com que a cidade ressoe ao longo do ano e fomenta novos e mais público, e o que é mais valioso é que uma obra de arte pública pode criar um vínculo com a comunidade. Mas mesmo quando os fatores favoráveis são considerados, há um certo orçamento alocado e mesmo se as permissões forem dadas, existem outras medidas a serem tomadas para construir com sucesso uma relação positiva com a comunidade onde a obra de arte será colocada. Como refere Cláudia Melo, falamos *“da liberdade enquanto sujeito e da liberdade enquanto edificado de cidade, mas a receptividade que temos tido relativamente a este tipo de intervenção artística é ótima, conseguimos ter algum feedback dos habitantes da cidade que até nos fazem questão de transmitir que ainda bem que naquele espaço surgiu uma peça artística, mas isto tem a ver com contextos sociais existentes, contextos económicos, contextos de diferença até de experiência de cidade, porque o Porto é de facto um fenómeno muito recente nesta questão, mesmo há cinco anos atrás o número de pessoas que habitava a baixa, não tem nada a ver com o número de pessoas que habita agora, há transformação, mais uma vez a descentralização, a deslocalização, a cidade está em contínuo movimento e esses movimentos trazem, têm que trazer consigo*

transformações sociais, económicas, artísticas, conjunturais, políticas, etc." (Ent. Cláudia Melo, cf Anexo 1). Mesmo assim, devemos considerar que algumas dessas decisões estão na mão do curador, do artista e dos promotores.

A gestão e produção de arte no espaço público não é, necessariamente, o resultado de um processo democrático. Ainda assim "*o feedback dos habitantes*" não deve ser ignorado. Este é o desafio dos profissionais e especialistas, que programam a cidade, encontrar maneiras de incluir a esfera pública na equação, "*It's not a question of being against the institution: We are the institution. It's a question of what kind of institution we are, what kind of values we institutionalise, what forms of practice we reward, and what kinds of rewards we aspire to. Because the institution of art is internalised, embodied, and performed by individuals, these are the questions that institutional critique demands we ask, above all, of ourselves*" (Fraser, 2005, p. 283).

Novos territórios de intervenção artística na agenda da política da cidade

O aparecimento de novos espaços de intervenção artística na cidade abre as práticas artísticas para um público mais diversificado, com o intuito de cumprir os objectivos das autoridades locais que constroem políticas públicas. Em entrevista a Nuno Lemos, este chama a esses espaços artísticos de criação e difusão, "*os novos territórios de intervenção artística*" (Ent. Nuno Lemos, cf. Anexo 1). Nestes territórios procura-se conciliar a valorização da cultura de certas áreas geográficas, muitas vezes zonas ditas sub-desenvolvidas, bairros degradados e com altos índices de criminalidade, e os desafios da democracia cultural, de forma a aumentar e expandir o público. "*L'action culturelle tend à mettre une population en mesure de s'exprimer par des voies individuelles ou collectives dans tous les aspects de sa vie quotidienne. Elle propose aux membres de cette population, compte tenu du lieu et du moment et par des moyens spécifiques, d'exercer une réflexion critique sur eux-mêmes et sur la société. L'action culturelle est de ce fait l'une des démarches permettant à chacun de s'engager plus consciemment dans une entreprise commune de transformation du monde. Tout en assumant d'une manière novatrice l'héritage du passé, l'action culturelle procède d'une conception dynamique qui*

l'engage au sein d'une culture en train de se faire. La vie culturelle de la nation se manifeste à travers des politiques diverses, mais l'action culturelle, par la recherche d'une cohérence des activités de création, de diffusion et d'animation, s'affirme comme l'exigence d'une politique culturelle globale" (Jeanson, 1971, p.127). Este tipo de «politização» são ações fora dos muros das grandes instituições culturais, por via de atividades culturais e artísticas nas prisões, hospitais, bairros, etc. Promover práticas artísticas em antigos terrenos baldios, industriais ou comerciais, em edifícios com apartamentos abandonados, etc., vai questionar ambas as fronteiras e as modalidades de ação pública.

O desenvolvimento da cooperação entre os agentes públicos, pela mobilização de novas habilidades e competências, atribui uma nova função ao Estado: a de um gestor de conhecimentos. O Estado fala sobre criação, mas muitas vezes o que faz é apenas um pretexto para fazer propaganda de turismo na cidade. Os governos têm entendido que as artes de rua podem ser muito úteis para este tipo de promoção. O compromisso de reapropriação do espaço público, passa pela sua revitalização, sendo a renovação dos polos urbanos, um capítulo que precisa do envolvimento da comunidade local, para facilitar os processos de negociação e intervenção. *"Participatory art is not a privileged political medium, nor a ready-made solution to a society of the spectacle, but is as uncertain and precarious as democracy itself; neither are legitimated in advance but need continually to be performed and tested in every specific context."* (Bishop, 2011, p.284).

As artes de rua, muitas vezes, aparecem nestes contextos como resgatadoras de memórias, mediadoras de conflitos sociais e têm também a ambição de intervir nas cidades, de mudar a ideia do espaço público e de "perturbar" o fluxo e a circulação. As artes de rua agora são permitidas na maioria das políticas culturais, especialmente no que concerne a festivais e eventos especiais, vendo-se ao mesmo tempo um enfraquecimento da sua força subversiva. Para isso, os municípios reorganizam as suas atividades ao redor da cooperação cultural, que reúne as principais instituições culturais do território. Muitos desses municípios têm uma grande concentração de recursos culturais que permite a organização de uma "cultura da cidade", mas onde muitas vezes os artistas se limitam a

planear eventos ao ar livre, em detrimento de defender as suas intenções e posições artísticas. Frequentemente são as próprias cidades que competem entre elas, neutralizando muitas vezes as práticas e intervenções artísticas em função dos seus interesses neoliberais.

Susan Haedicke questiona como podem as artes de rua, dentro do cenário urbano e agenda política, enveredar pela via da *“decoração temporária”* em detrimento do processo social de pensamento crítico, do diálogo e do ativismo, características fundamentais das intervenções artísticas de rua dos anos 60. Se pensarmos na cultura como uma luta, a política cultural não pode ser simplesmente uma gestão das artes, mas sim, um conjunto de objetivos aceites pela sociedade, capaz de motivar a população, fazendo-a intervir social e politicamente.

As artes de rua como motores de intercâmbios e encontros, atuando como mediadoras entre o público e o privado

As cidades existem no espaço e no tempo, e nunca ficam paradas. Se as cidades são crescentemente reflexo da fluidez cultural e promovem o diálogo intercultural, quais as novas heranças que estamos a construir, como riquezas do nosso futuro? Vários países europeus iniciaram algumas iniciativas de colaboração entre instituições públicas e privadas, associações voluntárias e cooperativas sociais que operam neste domínio, de criação de relações além-fronteiras e culturas. Quebrando as fronteiras entre o público e o privado, entre o eu e os outros, construindo pontes culturais nas cidades. As artes de rua, pelo seu carácter efémero, criam novas memórias de pessoas e lugares, experimentadas pelo público, gerando uma dinâmica entre lugares, pessoas e arte, democratizando o acesso das pessoas a esses lugares e arte, criando o que Susan Haedicke chama de *“estética politizada do espaço público”* (Haedicke, contracapa, 2013).

O desenvolvimento destas novas práticas cria espaços de pertinência específicos, orquestrados coletivamente, destinados a permitir aos indivíduos ou grupos participar na sociedade, dado que o valor intrínseco da cultura reside na sua capacidade de facilitar a compreensão das pessoas entre si e de se fazerem entender. Estas posturas, por exemplo, têm como objetivo específico alcançar uma melhoria na qualidade de vida

urbana, onde a complexidade do produto da vida social, faz surgir muitas vezes situações difíceis, para as quais são solicitados novos instrumentos mais versáteis e flexíveis, onde cabem os processos de mediação cultural. *“Por mediadores culturais entendemos aqueles que asseguram um modo específico de as pessoas se relacionarem com a cultura e as artes. Distinguindo-se da conceção de mediação enquanto processo que procura resolver diferenças entre duas partes, a mediação cultural que aqui interessa, é a que promove aproximações e encontros entre as pessoas e as obras de arte”* (Martinho, 2013, p.426). O mediador é na prática um profissional de fabricação dinâmica, o artista funciona como agente mediador, animador, ou inovador, numa base de solidariedade para com o outro, procurando a identificação com diferentes culturas, fazendo uma ponte entre eles, trazendo pessoas de diferentes origens para um todo, trabalhando de forma colaborativa, para produzir cultura.

Como as comunidades estão a crescer de forma cada vez mais diversificada, os modelos de políticas têm de determinar se essa diversidade é um potencial ativo ou uma ameaça. *“Mediation therefore emerges as a peculiar social intervention instrument: it promotes social change and justice from within, on the basis of voluntary adherence to a given approach to conflict and relationships in general”* (Neves, 2013, p. 491). A rua é um espaço de necessidade, onde se procura incorporar lugares e gentes e funciona como um veículo de expressão entre o privado e o público. Sendo a cidade lugar de intercâmbio cultural, de alimentos, línguas, ideias e cultura, esta forma de arte pode promover a comunicação entre as partes que a compõem, harmonizando a comunicação, funcionando assim como uma forma de mediação cultural. Ultrapassando obstáculos simbólicos e culturais que podem prejudicar a integração social. Mesmo que o conflito seja muitas vezes evitado, durante a implementação de iniciativas de política urbana, pode ser muito difícil e até prejudicial, eliminar o conflito a todo custo. A cidade intercultural, portanto, nem sempre é um lugar fácil de ser. Envolver-se com cidadãos activos exige um diálogo interactivo em que há espaço para discordância. Trabalhando através do conflito e chegando a uma solução comum, fornece uma base muito mais sólida para a cooperação, do que quando o conflito é ignorado. Isto implica um reconhecimento de que a gestão de conflitos é uma habilidade que pode e deve ser adquirida, não apenas por alguns

especialistas, mas por todos os que desempenham um papel no funcionamento de rotina da cidade. O que nem sempre acontece. Na realidade, os conflitos e as tensões nas cidades tendencialmente aumentam caso o reconhecimento da diversidade cultural e o diálogo intercultural não se otimize. Mas, nas artes de rua, a mediação não é apenas a soma de ações destinadas ao público, ou seja encaminhá-lo a ver um espetáculo ou evento. Ela refere-se a todos os aspetos de ligação entre os projetos de arte e o público, e mais amplamente a população. Destina-se a facilitar as relações entre artistas, artes e projetos culturais e a criar condições de recepção favoráveis e funcionais. A mediação é a chave de entrada para o projeto cultural, pela mediação cultural e a leitura de propostas artísticas, como mediação artística. De forma geral, a mediação pode ser um processo complexo que reflete um posicionamento e ética de chegar ao público.

A realização de um espectáculo numa rua influencia na vizinhança e, portanto, a imagem que as pessoas têm de si próprias. É muito importante o processo para que as pessoas ousem. Pode concluir-se que os modelos de mediação entre as artes de rua e organismos públicos, envolvendo as atividades dos chamados mediadores institucionais, são amplamente implementados e aplicados um pouco por toda a Europa. Além disso, estes modelos podem ser avaliados actualmente como sendo altamente estruturados e regulamentados, já que, apesar do facto de que nem todas as regras concernentes à implementação de mediação nas artes de rua, em diferentes esferas da administração, estejam disponíveis, a tendência da formalização do processo de mediação pode ser observado. Onde se encontra a mediação e quem a faz? Ela é feita em diferentes partes da implementação dos projetos, pelos mais variados intervenientes, os gerentes de produção, os técnicos que precisam de abrir portas e varandas para preparar o terreno, a mediação é assim integrada no processo criativo, em torno da distribuição de um trabalho localizado.

Os projetos para o espaço público são por excelência "*artes de relacionamento*": estes inventam e revêm os tipos de relação com o público e inventam formas que nos permitem conhecer as pessoas de forma diferente, a mediação está em tudo o que se desenvolve desde a implementação à concretização de cada passo. Assim, a mediação cultural surge e trata as artes como domínios especializados em que o conhecimento é

transferido. Segundo Teresa Martinho, *“O trabalho de mediação cultural constitui um contexto especialmente propício à percepção da relação das pessoas com a arte e das maneiras como por ela se sentem interpeladas”* (Martinho, 2013, p. 437).

PARTE V

Artes de Rua, entre a imagem idealizada e as contingências económicas

Desde 1970, artistas das mais diversas áreas, atores, dançarinos, músicos, artistas visuais, artistas de circo, passaram a trabalhar "na rua". A *"arte de rua"* é sem dúvida um setor em crescimento, hoje dominado por uma lógica económica global. O setor surtiu efeitos na vida das empresas, nas políticas públicas, e muitas vezes as artes de rua associam-se a projetos de luta contra a exclusão, entretenimento, eventos festivos ou às municipalidades para apoio à promoção turística.

No entanto a arte é frequentemente tida como um bem supérfluo que depressa é afetada pelas oscilações económicas. Em Portugal, nomeadamente no Porto, segundo António Júlio, artista e coordenador pedagógico da ACE, *“falta apoio, falta abrir espaços para as pessoas trabalharem principalmente, acho que estamos mais qualificados, mais treinados, sabemos mais coisas e somos melhores, eventualmente somos mais bem formados porque fomos formados por gerações anteriores e acho que agora é mais consistente. Há uma geração que tem aqui uma tarefa de avançar com coisas, de propor, de segurar também, que está na idade de o fazer mas que está tão trilhada pelas condições financeiras que não se consegue mexer se não para ganhar dinheiro para comer e isso também é resultado, fruto desta crise mundial, mas que angustia alguns que estão aqui assim, nos anos noventa acreditaram, isto vai ser tudo maravilha, as coisas estão a abrir e a mudar e a renovar-se e 2008 a 2016 há assim um frear, um travão, um deslize, uma coisa isso não era suposto já não se pode receber mais, temos de receber menos, fazer mais por menos, mas isso não era suposto como? Continuaremos, continuaremos e nós que estávamos a formar e a dizer o futuro?”* (Ent. António Júlio, cf. Anexo 1).

As novas condições produção e de transmissão artística modificam profundamente as relações sociais e a relação com o próprio trabalho artístico. A racionalização dos recursos das políticas em vigor levam o artista a reformular as suas aproximações artísticas, para que estas se adaptem à realidade local e global. Em Portugal, as artes de rua não constam nos planos de orçamento governamentais de uma forma independente, como a dança, o teatro, a música ou o cinema. Não existem apoios específicos para a área, sendo que os projectos apresentados se enquadram na área dos projectos multidisciplinares⁸. Assim, os discursos expostos nas obras artísticas têm de ser aprovados (a maior parte das vezes) a nível político, social e económico, dando origem a um conhecimento e troca intelectual de conteúdos, adaptados à realidade vigente. O estatuto do trabalhador de rua é inexistente. Há apenas dois festivais nacionais de relevo e alguns eventos onde podem intervir os artistas. Há seis companhias nacionais que atuam no espaço público, sendo que três delas acumulam as áreas de circo e teatro. Não há sindicatos ou qualquer outra representação. Há um centro de criação, sem domicílio fixo, e um centro de produção que se prevê abrir este ano, em Santa Maria da Feira. Neste cenário nacional, e ao olhar para o discurso de Michel Crespin, sobre o percurso das artes de rua em França, questiono se haverá interesse governamental em Portugal, no reconhecimento das artes de rua no nosso país. Economicamente, este é um sector em ascensão, importa referir que além do turismo, as artes de rua, foram dos setores que se mantiveram em crescimento mesmo após os grandes cortes orçamentais na Europa. Neste sentido, estamos claramente face a um processo capitalista e a métodos de criação que procuram o aumento do produtivismo. Este conceito, essencialmente ligado à mercantilização do mundo e da vida, reduz a existência humana às leis do mercado, sendo excluído todo e qualquer propósito que não diga respeito ao lucro da produção e do consumo. Neste novo mundo de fabricação mecânica, o artista tenta encontrar o seu lugar na produção e integrar-se no tecido da fábrica. No entanto, esta visão produtivista,

⁸ É neste sentido que alguns autores tiveram necessidade de estabelecer uma distinção entre diferentes modos de estar nesta relação económica que aplicaram às artes de rua: *“Il distingue trois secteurs: le secteur à but non lucratif (“no-profit organizations”), le secteur à but lucratif (for profit organizations) et le secteur public (government organizations). Les études comparatives mettent en exergue cinq fonctions qui caractérisent les “no-profit organizations” : la fonction de production de services, d’innovation, de défense de droits civiques, d’expression et de développement de la démocratie. Ce schéma du “Johns Hopkins international comparative no-profit sector project” a été utile pour évaluer les singularités des arts de la rue, en comparaison avec le secteur privé du spectacle vivant et celui largement subventionné”* (Dapport, 2000, p.9)

desenvolvida para as artes de rua poderem fazer parte da existência socio-económica europeia, afetam diretamente, mesmo que inconscientemente, os conteúdos e resultados dos projetos artísticos. O que resta então? Provavelmente permanecem os valores de fundo de um movimento inovador, as artes de rua, como o desejo de surpreender, de conquistar outros espaços, de reinventar a relação com a arte para criar novos campos de ação, partindo da informalidade e operando com as contingências económicas actuais, que muitas vezes são o próprio motor da criatividade. Aqui importa salientar que no trabalho artístico, as relações em geral, sejam elas com o outro ou com o consumo, devem ser refletidas, desde a educação, sendo urgente fazer uma revisão dos atuais modelos de sociedade a que nos estamos a sujeitar. Deste modo, os indicadores de avaliação de resultados de produtividade deveriam ser essencialmente sociais, em vez de económicos, recuperando preocupações éticas inerentes ao desenvolvimento humano.

Fragmentação do espaço público

O espaço público é ao mesmo tempo ponto de partida e de chegada da construção do significado. Portanto, estes dois pontos essenciais do conceito de espaço público são elementares, para que possamos partir para novas soluções de intervenção. Num contexto global de aceleração da metropolização, os fenómenos da mobilidade, da privatização e do espaço de consumo aceleram drasticamente o processo de fragmentação social devido aos conflitos resultantes de novas práticas e a multiplicação de identidades territoriais. Estas transformações criam outras relações mais complexas entre os indivíduos e o seu espaço. Mas a identificação com um bem comum é absolutamente necessária para que se possa definir e organizar a sociedade. Muitas vezes são os próprios indivíduos que se opõem ao interesse geral e a atual política tornou-se ininteligível, cada vez mais controlada por uma ordem económica, a maior parte das vezes longe dos interesses dos cidadãos. Neste sentido apenas um grupo de pessoas tem opinião, resultando num potencial benefício de apenas alguns grupos sociais. É face a estes processos que ganham particular pertinência a transformação e transação. *“Le processus de transformation est celui par lequel un « monde à signifier » est transformé*

en « monde signifié », () Le processus de transaction est celui par lequel une signification psychosociale est attribuée à l'acte de langage. Celui-ci devient alors acte de communication par le biais de l'enjeu qui lui est assigné en fonction de l'identité des partenaires du processus et du type de relation qui s'instaure entre eux. Ce processus est appelé transaction parce qu'il pose que, pour qu'un acte de communication soit valide, il faut que les deux partenaires soient en mesure de reconnaître le cadre d'intentionnalité dans lequel il se produit" (Charaudeau, 1999, p.2). Desta forma revisitamos as questões do espaço público na sua dimensão simbólica, onde a cidade é instrumentalizada pela globalização, mudando de escala repentinamente num processo de metropolização. Como este é um processo que submete tudo à lógica capitalista, o resultado é a privatização dos espaços públicos e a separação dos espaços sociais. Sendo estes as fundações das cidades europeias e da democracia, falta perguntar, o que resta depois desta fractalização? Como voltar a reunir estes espaços fragmentados? Quem pode proceder à reconstrução destas várias formas de fragmentação e privatização da cidade e recuperar o espaço público, reagrupando os espaços da comunidade?

O espaço público é uma herança da história, portador de significado com uma capacidade única de desempenhar o seu papel de socialização. Neste seguimento, podemos falar numa crise do espaço público, denunciando tanto a perda do senso comum, como a falência dos modelos que inspiram a ação, seja ela política ou social. Para identificar um possível novo, que venha colmatar esta situação, sem saída, não podemos proceder de acordo com um método comparativo, entre um antes e depois, porque esta demarcação, vai colocar uma identificação clara no fenómeno relatado, único, de uma época passada. A arte de rua continua a ser de difícil identificação, ou controversa, e assim, afirmar a sua singularidade sem precedentes permanece questionável. Não é só o espaço público que está fragmentado, as artes de rua estão fragmentadas e a educação também.

PARTE VI

A cidade como território de imersão participatória e educativa

A multiplicidade e diversidade de iniciativas e de intervenções nas cidades atualmente podem ajudar a reconstrução de laços sociais e uma parte importante da legitimidade para intervir e criar ligações na educação, está na capacidade de “se conectar”. Capacitar o público envolvendo-o na partilha da sua experiência, pelo diálogo ou activamente no processo, pode expandir e diversificar desafios sociais, num processo interativo, de tornar as artes mais acessíveis. Envolvendo os indivíduos e as comunidades na experimentação, participando e valorizando as artes.

Mas a questão central é, como podemos criar participação política, progressiva e eficaz?

Do envolvimento dos cidadãos à ação coletiva radical, o foco é como as pessoas se podem unir, para agir coletivamente e provocar a mudança. *“Worth keeping in mind these various resonances of participation. Some artists enthusiastically made participation a foundational principle of their artistic practice, while others vocally rejected it as a mode of artistic coercion equivalent to social structures. During May 1968, one could find graffiti proclaiming ‘To be free in 1968 means to participate’, while at the same time the Atelier Populaire produced posters showing a hand and pen, conjugating the verb to more sceptical ends: ‘Je participe, tu participes, il participe, nous participons, vous participez, ils profitent”* (Bishop, 2012, p.79).

Neste sentido é necessário garantir que o poder e tomada de decisão está perto da população, a fim de aumentar o senso de cidadania. Esta postura concilia a decisão do povo e a apropriação de um território para todos, no espírito das Cidades Educadoras.

Na verdade, a cidade não é apenas um território geográfico, mas um organismo vivo que transmite, recebe, troca e partilha e educa. Assim, a cidade permite atravessar a educação informal, formal e não-formal desenvolvendo o indivíduo, dando-lhe um estatuto de pertença dentro dela. Assim, pensar a cidade como educadora está de facto enraizado na história da construção urbana. De uma forma mais intencional esta ideia de cidade educadora é marcada por uma vontade de emergir, no seio de uma política a partir da população, formalizando ideias num compromisso em rede, dando a cada um o seu papel como cidadão com plenos direitos. Este sistema educativo urbano gira em torno de fortes oposições contra a inércia, apresentando objectivos permanentes de aprender, trocar, partilhar e enriquecer a vida de seus habitantes *“through provocation, through the modification of the conditions of environment, by visual aggression, by a direct appeal to active participation, by playing a game, or by creating an unexpected situation, to exert a direct influence on the public’s behavior and to replace the work of art or the theatrical performance with a situation in evolution inviting the spectator’s participation.”* (Bishop, 2012, p.88).

Implantação das artes na rua pela via da educação

A questão da educação no espaço público é uma preocupação compartilhada dentro do sector das artes de rua. Faz parte das preocupações de uma geração de artistas de rua, buscadores de alternativas sociais, políticas, educativas, ecológicas e de modelos que se adaptem igualmente à realidade económica dos nossos dias.

A transversalidade e polivalência, critérios da nova geração de criadores, abrem novos caminhos a práticas artísticas, características das artes de rua e da natureza do seu espaço de representação, e dão origem à interdisciplinaridade, específica da sua linguagem. Neste caminho, seja na forma de uma escola, trocas de conhecimento, grupos de leitura, palestras, laboratórios..., um processo artístico que seja educativo, tem como objetivo ser um espaço de aprendizagem, onde os laboratórios, as salas de reuniões e de estudo sejam a rua, de criação conjunta entre artistas, público e estruturas locais.

Esta observação é reforçada pelo sentimento de uma necessidade urgente de implementar soluções concretas que forneçam estruturas sustentáveis, dando aos artistas e ao público o direito e acesso à formação formal e não-formal das artes de rua. Na verdade, é importante que a participação numa educação artística para as artes de rua se desenvolva pela própria energia criativa de quem age, pela pesquisa estética, a curiosidade, a imersão na interculturalidade e nas realidades sociais, sendo que a partir de iniciativas de sensibilização se devem ampliar oportunidades de trabalho e enriquecer as origens criativas de quem age.

Actualmente, as mudanças sociais operam num terreno conflituoso, entre o passado, com sistemas educativos que se mantiveram praticamente intactos desde a sua criação, e a necessidade dos nossos dias, de adaptação ao que Bauman (2007) definiu como *“realidade líquida”*, onde nada é estático mas tudo parece estar em constante movimento. Como refere António Júlio, *“a fusão, a interdisciplinaridade que nos respeita a todos inclusivamente, porque somos já híbridos, não somos como os cientistas que se especializam numa molécula e nós depois vamos ao teatro e depois vamos à dança, e depois vamos às artes circenses era isso que eu queria falar, as artes circenses, qual é a diferença para a maior parte do espetador, entre uma intervenção na rua e o que é algo mais próximo das artes circenses, o que é um palhaço, o que é teatro de rua, qualquer tipo de andas com um figurino extraordinário está a fazer uma intervenção na rua, e eu como espetador prefiro ver trabalhos que mais consistentemente querem dialogar com esse dispositivo da rua que está relacionado com, pode estar com o estudo da rua, ou a relação que tem com o espetador ao nível do chão, ou com os edifícios, ou com a reflexão que faz com aquela cidade de alguma forma, ou com a paisagem, de resto são as coisas que mais me tocam, a intervenção na paisagem, não fazer o teatro cá fora, eu acho que há muitos mal entendidos tanto de quem vê como de quem propõe.”* (Ent. António Júlio, cf. Anexo 1).

Atualmente, a educação escolar está despersonalizada, e a única forma de mudá-la é personalizá-la. A educação escolar continua hoje a ter que ver primordialmente com a transmissão de factos, deixando pouco tempo à aprendizagem de outras coisas. Isso acontece porque os sistemas educativos estão ainda pensados e organizados tendo

como referência uma racionalidade típica da industrialização, o que significa que deveríamos aprender certas coisas e ter a resposta correta. O melhoramento dos programas e das escolas passa também pela transição de uma escola industrializada, para uma escola mais humanizada e respeitadora, onde cada espaço é diferente e não estandardizado.

A mudança reside na conquista do poder de decisão, para definir no que nos tornamos. Neste aspecto a escola desempenha um papel importantíssimo, no empoderamento dos indivíduos para que estes se sintam confortáveis com as suas escolhas pessoais. A realidade de hoje é que se não trabalharmos em conjunto, não haverá desenvolvimento da humanidade, no sentido de nós e todos. Precisamos desse tipo de conceito nas escolas, como se se tratasse de um equilíbrio entre moral e ética, um compromisso entre esses dois níveis. Um mais intuitivo, no senso espontâneo, de cuidado pelos outros com quem nos relacionamos, mais orientado para a atitude dos outros, outro mais racional, ignorando as atitudes dos outros, sendo que eles procuram a sua realização e eu também.

Neste sentido, importa que quem aprende não seja punido por quem ensina, criando assim um terreno próspero, para as descobertas e incentivando experiências próprias da aprendizagem. Aqui, os aspetos cruciais da moral e da ética tornam-se essenciais para a discussão e reflexão dos temas actuais e não só, mas também para uma melhor compreensão das relações entre fundações da educação e produção da humanidade.

A responsabilidade social deveria ser promovida desde muito cedo, juntamente com a prática de direitos democráticos e responsabilidades, valorizando a diversidade. Não pelo controlo ou pela força, mas ajudando os outros a compreender que todos temos emoções, respeitando e considerando o outro nas suas opções. Ao avaliarmos os indivíduos separadamente, a sua capacidade de crescimento pela confrontação diminui. Isolar a aprendizagem, torna-a desadequada, portanto importa criar um clima de possibilidade, em que cada um possa gerar resultados inesperados.

Nas artes, a questão de opção, que se prende com a estética e com um pensamento subjetivo, é extremamente difícil de avaliar e classificar. Tem a ver com um

sentido abstrato, lidando com as sensibilidades e questões emotivas, tanto de quem faz, como de quem observa. António Júlio menciona a questão da *“interdisciplinaridade”*, como uma das proposições centrais de mudança característica das novas tendências artísticas, envolvendo diversas perspectivas e disciplinas das artes, que pressupõem uma aceitação da diversidade e complexidade tanto das artes como da educação e, claro, do indivíduo. António Júlio, afirma ainda que *“o graffiti tem em muitos casos evoluído, ou seja as pessoas já olham para ele de uma forma diferente mas também para os grafiteiros, são os artistas que intervêm as paredes; há uma distinção entre umas coisas engraçadas e umas coisas mais pertinentes e outras que não, e ok podemos passar a tinta por cima, aquilo que acontece os serviços da câmara mais dia, menos dia acaba por fazer (...), chateiam-me coisas que pretendem apenas sujar, ou marcar uma assinatura, esses tags, que ainda não percebi qual é o objetivo, não gosto nada que me apareça na porta.”* (Ent. António Júlio, cf. Anexo 1). A questão do que está certo ou errado, na educação estética, pode ser importante para a ocorrência de mudanças sociais e de organização da própria sociedade. No entanto, não será mais a aceitação da diferença, mesmo dentro de uma educação estética, o ponto de partida para uma sociedade mais democrática? Talvez toque às escolas levantar esses valores, respeitando as opções individuais. *“A educação é um triplo processo; do outro, o que educar, e educar-se.”* (Charlot, 2006, p.15) e, muitas vezes, a escola estigmatiza em prol de uma educação de resultados, pois é necessário aprofundar, mas não há tempo, então o mais fácil, muitas vezes é moldar quem é ensinado àquilo que são valores pré-instituídos, referências sociais, estéticas, políticas, que na maior parte das vezes, nada têm a ver com quem as aprende.

Considerações Finais

As artes de rua deveriam conferir ao espaço público uma função de laboratório experimental para os artistas explorarem, experimentarem e desenvolverem o seu trabalho e pensamento crítico - que geralmente ocorre dentro do estúdio privado - do artista, através de interação com o ambiente específico do espaço público.

O que pode distinguir a cidade onde se realizam eventos associados com o espaço público é a sua utilização. Nas últimas décadas as cidades têm experimentado uma série de projectos artísticos em espaços públicos. Ao criar a cidade como um laboratório de rua podemos acrescentar outro nível de encontro entre público e artistas.

A cidade pode ser utilizada como um local de experimentação, por um grupo de artistas sobre a sua prática artística, por vezes trabalhando em colaboração e às vezes individualmente. A prática artística pode incluir todos os processos de pesquisa, discussão, experimentação, produção de trabalhos, apresentação e reflexão. *“Street Arts education should acknowledge life-long learning and encourage future artists to think of themselves as the ‘conscience of societies’, as agents of social change”* (Haedicke, 2015, p.17). Assim, o ambiente do local designado, que são a arquitectura, a função social, as pessoas, e a actividade económica em torno do local, inevitavelmente, envolvem todas as práticas artísticas.

A compreensão e sensibilização sobre a vida quotidiana abre a possibilidade de novos espaços e modos de expressão: *“na tentativa de reavaliar os espaços institucionais, em si, idealizados, os artistas buscam novos lugares, promovendo, conseqüentemente, novas manifestações estéticas. O espaço asséptico da galeria ‘cubo branco’, puro e descontaminado, é substituído pelo espaço impuro e contaminado da vida real. Surgem os espaços alternativos para a arte: as ruas, os hospitais, os cruzamentos de trânsito, os mercados, os cinemas, os prédios abandonados etc.”* (Cartaxo, 2009, p.1).

A rua como laboratório de aprendizagem tem também um potencial para diluir a distância, pensando-a como fluxo, entre artistas e cidadãos. O que significa para o público que os projectos de arte continuem a acontecer em paralelo à sua vida? Os projectos sucessivos do artista também podem trazer mudança na percepção do público e residem

ao redor da sua área de residência. Encontrando um artista a trabalhar numa praça diariamente, por exemplo, fornece uma visão alternativa de vida, para o público. *“É óbvio que, não obstante do que se programe, planeje ou projete, o objeto é sempre a existência humana, como existência social e que não se planejaria ou projetaria se não se pensasse que a existência social será, deverá ou deveria ser diferente e melhor com relação ao que é”* (Argan, 1998, p. 212).

Assim, mesmo que a criação ou o reforço do sentido de comunidade em torno do local não seja uma intenção prévia, no entanto é uma previsível e inevitável consequência. Nesta possibilidade imaginada, *“o artista – integrado ou apocalíptico que seja – não pode deixar de existir no contexto social, na cidade; não pode deixar de viver suas tensões internas. A economia do consumo, a tecnologia industrial, os grandes antagonismos políticos que delas derivam, a disfunção do organismo social, a crise da cidade são realidades que não se pode ignorar e com relação às quais não se pode deixar de tomar – mesmo involuntariamente – uma posição”* (Argan, 1998, p. 221).

O interesse em estudar este diálogo entre o mundo da arte e o mundo dos negócios contrapõe-se ao exemplo de laboratório, apresentado anteriormente, mas o primeiro é que se encontra fortemente em expansão um pouco por todas as disciplinas das artes. Quando um artista está imerso num negócio, que não é apenas realizar um "benefício" para uma empresa, ele convoca o seu potencial criativo, a sua capacidade de fazer a imaginação, a narrativa e sua capacidade de criar novas situações, para responder a uma solicitação simples das necessidades de produção artística, e assim contribuir para a indústria criativa. Sem discutir sobre obras estéticas nascidas de tal diálogo, vale a pena tentar entender o impacto sobre o público e analisar os resultados de uma arte encomendada e induzida pelos compradores, sem qualquer carácter de experimentação, que não seja servir o desejo de quem compra. Nesta relação de poder encontramos várias configurações típicas dos símbolos de estratificação social, da lógica do trabalho e das fronteiras sociais. Mas, muitas vezes, há diferenças culturais na forma simbólica e os limites estão ligados a fronteiras sociais. Como nos sugere Bourdieu (2001), o mesmo limite social pode ser acoplador de diferentes fronteiras simbólicas, da mesma forma que as distinções de classe na Europa estão ligadas a fronteiras simbólicas, entre a alta cultura

e a cultura popular. Para colocar de outra forma, o que vai acontecer quando a criação artística se conecta a lugares que não são, naturalmente, dedicadas a ela? *“A dimensão monumental da cidade, hoje, revela-se, não propriamente na sua escala, mas na sua dinâmica, uma vez que a cidade dos nossos dias “não pode ser considerada um espaço delimitado, nem um espaço em expansão; ela não é considerada espaço construído e objetivado, mas um sistema de serviços, cuja potencialidade é praticamente ilimitada”* (Argan, 1998, p. 215). Dentro deste quadro, o papel da arte no contexto urbano faz-se relevante, uma vez que, em alguns casos, as fronteiras simbólicas podem-se tornar tão salientes, que tomam o lugar de fronteiras sociais. Estes são processos semelhantes aos de transformação e fragmentação do espaço público nos projetos da cidade do futuro.

A questão aqui é quais são essas transformações? Considerando que essas transformações são feitas no sentido de uma mercantilização, a lógica da animação sociocultural segue no sentido do consumo, instrumental e despolitizada, e menos próxima da democracia cultural, sendo que o que chega às pessoas é um produto com menos participação do público, que opera mais numa lógica de consumo.

Em uma das entrevistas que realizámos é afirmado que *“associar a animação à economia, [] com a minha relação fácil com os agentes culturais nunca tive problema em assumir essa ligação porque acho que é positivo para todos. Claramente deve haver espaço para o pelouro da cultura, para o apoio à criação, para o apoio às artes, outra coisa diferente, é propriamente uma ligação também a esse meio, mas que é uma ligação muito mais instrumental ou seja que está pensada numa lógica de cidade e numa lógica económica e numa lógica de transformação de cidade e a Porto Lazer estava a fazer esse percurso e espero que o continue a fazer”* (cf. Anexo 1), o que posiciona a arte num patamar despolitizado, onde mais do que formas, formulários económicos estão disponíveis, nos eventos de espectadores, num experimento económico vivo. O espectador é tomado aqui no sentido amplo da palavra "público", isto é, pessoa fora da empresa e as obras como entidades que se subordinam às regras financeiras, que importam mais do que a produção do trabalho artístico em si. Depois é a consciência de quem decide, se o que se apresenta tem um efeito sobre as pessoas ou se se apresenta algo que seja o mais politicamente correto. Neste caso, se quem compra é quem decide,

não há uma intenção de apresentar algo na cidade que faça as pessoas pensarem muito e que lhes provoque dissonância. O importante será que as pessoas se sintam bem, que se divirtam e vivam a cidade de forma aprazível e harmoniosa.

Uma cidade, que se quer viva, interessante, atrativa, capaz de atrair quem invista, seja a pequena escala, como os turistas, seja numa macro escala, tem de estar equipada, tanto a nível estrutural, como a nível cultural. E as artes de rua têm neste processo um papel crucial. Admitindo que tem havido uma evolução no sentido daquilo que se faz na cidade, este desenvolvimento, está mais preocupado com uma educação estética e para a arte, menos do que nos anos 60-70, onde o importante era usar as ruas como meio de comunicação reivindicativa, extremamente politizada. Actualmente, são as demandas visuais, de carácter estético, que auferem lucros a quem nelas investe. Assim, o discutível é se a maneira como se está a fazer cidade, poderia ser outra. Organizar a heterogeneidade de uma cidade exige neste momento, complexas estratégias multifacetadas e a cidade é um polo de preocupação que exige muita atenção para que se possa tornar num agente de educação, e não apenas o objeto de quem nela atua. Assim é verdade que no discurso político e dos artistas, o espaço público é cada vez mais difícil de se investir. No entanto, esta é estranhamente uma repetição do que se iniciou no século XVII. Os pedidos de autorização para usar o espaço público, a recusa aos artistas de ocupar a rua, tudo isso faz parte do discurso entre público, privado e investimento empresarial. A força das empresas, que gerem o investimento público, reside na sua capacidade de se adaptarem em relação a leis diferentes, por exemplo, optando por investir em locais bastante incomuns, espaços verdes, parques e jardins e espaços urbanos abandonados, usando neste momento a arte como catalisadora de públicos, e facilitadora do acesso a locais mais inóspitos da cidade. Como refere Susan Haedicke, nas cidades de hoje temos de pensar em *“training programmes beyond the teaching of skills, and to consider how to train artists of tomorrow to build, provoke and enable cities of the future and to be active citizens; to devise new ways to educate audiences, urban planners, policy makers, journalists, and others in Street Arts; and to instigate collaborations between artists, educators, architects, landscape architects and others involved in developing cities of tomorrow”* (Haedicke, 2015, p.17). É necessário de novo re-inventar, re-apropriar,

re-educar para as novas cidades que estamos a implementar em conjunto. O que este conceito de implementação permite é o compartilhamento e investimento de tempo e espaço, entre poderes públicos, empresas e pessoas num território comum, para que possam recuperá-lo e re-inventá-lo, de acordo com novos parâmetros sociais e políticos.

Mas como é que se interrelacionam as artes de rua com uma participação politizada, quando a tendência é para que sejam inseridas numa lógica de mercado, tendencialmente consumista de entretenimento? Penso que a educação joga um papel importante aqui e deve incentivar os artistas a pensar numa consciência em fazer cidade, como agentes de mudança social que são, criando espaços pedagógicos, propícios à criatividade, que sejam participatórios, mas que operem fora de uma lógica de consumo de produtos ou espetáculos. Espaços de "aprendizagem, sem censura e onde se possa experimentar, ouvir a própria e as vozes de quem participa ou põe em prática, explorando diversas formas de pesquisa. E cabe a quem dirige os espaços e as cidades, escutar estas demandas, perceber estas transformações e operar na mesma lógica, abrindo de forma desinteressada, este lugar de não pertença.

Jean-Sebastien Steil, da FAIAR, sugeriu, durante o seminário *Fresh Street* em Barcelona, em Setembro de 2015, no qual estive presente, um programa de Artes de Rua onde se validam as ideias dos artistas e se interrogam as questões de cidadania ao lado de questões da criação artística. Ora, este é, portanto, um espaço livre para a aprendizagem, um ambiente de aprendizagem pós-hierárquico, onde não há professores, apenas co-criadores. Um espaço público para a comunicação e distribuição de ideias. Com uma linguagem crítica integradora, através da qual valores, ética e responsabilidade social podem ser discutidos, pela participação criativa num processo.

Os projectos sociais e económicos do neoliberalismo afectam os processos globais nas disciplinas diferentes, passando pelos Estados, cooperativas, teatro, universidades, cidadãos e artistas, manobrando entre marquetização, privatização, segurança, precariedade, austeridade e ajustes, enquanto por outro lado, os artistas são forçados a improvisar o seu trabalho, de forma a serem geradores da sua economia, criadores do seu espaço e vangloriados pela sua acção participatória, que faz deles cidadãos ativos das cidades capitalizadas, geradoras de bens de consumo, que estes são obrigados a produzir,

para poderem por sua vez consumir e poder assim fazer parte delas. *“As políticas são insuficientes, porque melhorar em qualquer domínio urbano produz a procura de melhorias noutras áreas. Mais espaço público inclusivo deve ser preenchido através de uma melhor educação dos moradores se houver criação de empregos; urbanidades educadas para o caminho da tolerância devem ter o espaço físico e a oportunidade económica de envolver outros grupos para a cidade mudar”* (Bosch, 2013). Então onde ficamos? O que significa, é que estamos diante de uma contração grave do espaço público, como lugar de expressão e de reunião. Se pensarmos que a educação se baseia na liberdade de pensamento, de criação de existência humanizada, então cabe aos educadores de arte envolver o espaço público, como uma forma de pedagogia da justiça social.

Costumamos considerar o espaço público que todos partilhamos, para uso de atividades cotidianas, mas menos para uma conversa e muito menos para contestações sobre assuntos públicos e portanto também como um espaço cívico.

Como refere Calvino, *“cada pessoa tem em mente uma cidade feita exclusivamente de diferenças, uma cidade sem figuras e sem forma, preenchida pelas cidades particulares”* (Calvino, 1979). A integração global destas “cidades particulares” pode ser desenvolvida pela aprendizagem interdisciplinar, intercultural, abordando a complexidade das influências sociais do mundo atual, de forma a impactar a experiência pessoal, em processos que podem efetivamente integrar esses fatores, para alcançar resultados altamente gratificantes, para todos os envolvidos nesses processos. Uma visão focada em valores de equidade, democracia e diversidade, visando a condição humana, numa abordagem global que procura respostas, que possam consciencializar os cidadãos para a sua capacidade individual e coletiva. No centro desta, está a educação informal, artística, participatória, que em todos os níveis capacita as pessoas, fortalece as comunidades, é essencial para alcançar metas de desenvolvimento pessoal e coletivo. Só uma abordagem educativa flexível, inovadora e virada para o futuro será suficiente para construir sobre estes elementos estruturantes, tão próprios das artes de rua. Felizmente, depois de 40 anos de existência das artes de rua contemporâneas, emerge gradualmente um espaço de experiência mais sensível, *“igual a um sonho: tudo o que pode ser*

imaginado pode ser sonhado, mas mesmo o mais inesperado, dos sonhos é um quebra-cabeças que esconde um desejo, ou então o seu oposto, um medo. As cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor do seu discurso, seja secreto, que as suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas e todos as coisas escondam uma outra coisa” (Calvino, 1979 p.44).

Ora, as artes de rua, vieram reclamar espaços, com ocupações temporárias, mas que mesmo assim vieram tirar espaço e provocar a reflexão penetrando no tecido complexo de quem vive naqueles locais.

O conceito de arte de rua não denota uma entidade simples, distintiva e unificada, mas sim um campo polivalente de diferentes interesses, muitas vezes opostos que estão constantemente a ser negociados. A arte de rua, neste "fogo cruzado", entre a sua representação histórica revolucionária, e um campo cheio de conflitos de negociação, debate questões relativas ao poder, a democracia radical, a teoria do conflito, o ativismo, as práticas curatoriais críticas e os projetos de arte que evidenciam compromisso social e político. O espaço público está longe de ser um lugar de coexistência harmoniosa, mas as suas questões fundamentais são extremamente friccionantes. Em 2016, estes espaços, continuam a perder terreno contra o mercado capitalista, e as artes de rua têm cada vez mais o papel de animação da cidade, mas os seus meios de produção e criação são cada vez mais modestos e inseguros, como quem diz, precários. Mas, num contexto tão instável, como podem as artes de rua, pensar no seu presente e o seu futuro? Um novo projecto de artes de rua deve promover uma educação como arte, que esteja alinhada com uma nova ordem pública que comunique com outros setores da sociedade, que passa pela deslocação da educação dos espaços privados para o espaço público e dos seus processos hierárquicos para outros participativos, de forma a melhorar o desempenho de quem aprende, de quem ensina e de quem assiste. Porque *“art is given to be seen by others, while education has no image”* (Bishop, 2012, p.242).

Bibliografia

Augè, Marc (1994). *Não-Lugares Introdução a uma Antropologia da sobre Modernidade*. Campinas: Papirus.

Avritzer, Leonardo (2012). Democracy beyond aggregation: the participatory dimension of public deliberation. *Journal of Public Deliberation: Vol. 8*, Retirado de <http://www.publicdeliberation.net/jpd/vol8/iss2/art10>. data: 06.2016

Bauman, Zygmunt (2007). *Tempos Líquidos*. Cambridge: Polity Press.

Bell, Liam Murray; Godwin, Gavin (2012). *Writing Urban Space*. Londres: Zero Books.

Bishop, Claire (2006). *Participation: Documents of Contemporary Art*. Cambridge: Whitechapel Ventures Limited.

Bishop, Caire (2011) *Lecture for Creative Time's Living as Form Cooper Union*. Nova Iorque: Creative Time, Inc.

Bishop, Claire, (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres: Verso.

Bourdieu, Pierre (2001). A ordem das coisas. In Bourdieu, Pierre (Org.) pag. 81-101. *A miséria do mundo* Petrópolis: Editora Vozes.

Bosh, Eulália (2008). *Educação e vida Urbana: 20 anos de Cidades Educadoras*. Torres Novas: Gráf. Almondina.

Caeiro, Mário (2014) *Arte na Cidade - História Contemporânea, Temas e Debates*. Lisboa: Círculo de Leitores.

Cartaxo, Z. (2006). *Pintura em distensão*. Rio de Janeiro: Oi Futuro/Secretaria do Estado de Cultura do Rio de Janeiro.

Cartaxo, Z. (2009). Arte nos espaços públicos: a cidade como realidade. *Unirio, vol.1*, n.º 1. Retirado de <http://www.seer.unirio.br/index.php/operceveioonline/article/view/431/381>

Charlot, Bernard (2006). A pesquisa educacional entre conhecimentos, políticas e práticas: especificidade e desafios de uma área de saber. *Revista Brasileira de Educação v.11*, 31, (7-18).

Charaudeau, Patrick (1999). La médiatisation de l'espace public comme phénomène de fragmentation. *Études de communication*, 22 (73-92). Retirado de <http://edc.revues.org/2346>.

Crespin, Michel (2002) Etude de Définition et de Faisabilité d'une Formation Supérieure dans le domaine des Arts de la Rue à la Cité des Arts de la Rue. Marselha: *D.M.D.T.S.*

Mihov, Nikola (2010) *Critical cities (volume 2)*. London: Myrdle Court Press.

Dapport, Elena (2000). *Economics Informelles des arts de la rue Ressources et limites dans une perspective de développement Matisse*. Paris: Université de Paris.

Porto Lazer (2013). *Manobras*. Porto: Porto Lazer. Retirado de http://futureplaces.up.pt/manobras/livro_manobras.pdf.

Fraser, Andrea (2005) From the Critique of Institutions to an Institution of Critique. *Artforum*, Vol. 44, n. ° 1, 278.

Gattinger, Monica (2011). Democratization of Culture, Cultural Democracy and Governance. In Canadian Public Arts Funders (CPAF) Annual General Meeting, Future Directions in Public Arts Funding: What Are The Shifts Required? Canada, November 2011 (16-18). Retirado de http://www.cpafoodsac.org/en/themes/documents/CPAF_2011_AGM_Democratization_of_Culture_Cultural_Democracy_Governance_Mar082012_000.pdf

Gottman, Jean (1951). Geography and International Relations. *World Politics* 3:2 pag 154

Groys, Boris (2009) Comrades of Time. *E-fluxjournal*, (11) Retirado de www.e-flux.com
data: 06.2016

Habermas, Jürgen (1993). *L'espace public: archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*. Paris: Payot.

Haedicke, Susan (2013). *Contemporary Street Arts in Europe Aesthetics and Politics*. UK: Palgrave Macmillan.

Haedicke, Susan (2015). *FRESH STREET#1, Final Report, first European seminar for the Development of Street Arts*. Paris: XTRAX (UK) & Circostrada Network.

Hoffmann, Jens; Jonas, Joan (2005). *Perform*. Londres: Thames and Hudson.

Kennedy, Randy (2010). *The Koons Collection*. Nova Iorque: Arts & Leisure.

Léger, Marc James (2012). *Brave new avant garde, essays on contemporary art and politics*. Londres: Zero books.

Martinho, Teresa (2013.) Mediadores culturais em Portugal: perfis e trajetórias de um novo grupo ocupacional. Lisboa: *Revista do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa*.

Moulinier, Pierre (2012). Histoire des politiques de « démocratisation culturelle. La démocratisation culturelle dans tous ses états. *Facettes* vol. 0, pag. 26

Neves, Tiago (2009). Practice Note: Community Mediation as a social Intervention. *Conflict Resolution Quarterly*. Vol 26, No.4. Pag. 481–495

Nielsenl, Palle (1968) *A model for a qualitative Society*, Lars Bang Larsen, Museu d'art Contemporani de Barcelona, Espanha.

Pasqual M. (2008) La ville des gens, Éducation et vie urbaine : 20 ans de Villes Éducatrices, Xe Congrès de l'Association Internationale des Villes Éducatrices, Barcelona. Retirado de <https://issuu.com/educatingcities/docs/20ans> em 05.2016

Pinto, José Madureira (2011). *Desigualdades Sociais: os modelos de desenvolvimento e as políticas públicas em questão*. Casal de Cambra: Caleidoscópio.

Pereira, Ana Cristina, Porto 2001 lega teatro de rua à cidade, *Jornal PÚBLICO*, (2001) 23/12/2001, Lisboa, Portugal

(<http://www.publico.pt/local-porto/jornal/porto-2001-lega-teatro-de-rua-a-cidade-165679>).

Porto Vivo, SRU (2005) Reabilitação Urbana da Baixa Portuense S.A., Masterplan - Síntese Executiva, Dezembro, Retirado de <http://www.portovivosru.pt/pt/area-de-atuacao/enquadramento>

Scharfstein, Ben-Ami (2009). *Art without borders: A Philosophical Exploration of Art and Humanity*. Chicago: University of Chicago Press.

Traganou, Jilly e . Appadurai, Arjum (2010). *Critical cities: Towards a Post-national polis* (vol. 2), , Londres: Myrdle Court press, pp.377-387.

Zizek, Slavoj (2008). *In defense of lost causes*. Londres: Verso.