

Pintura urbana e o projeto na Quinta do Mocho: dinâmicas em comunidade

Cláudia Sofia Maia Lopes

Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea

Setembro, 2019

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em História da Arte Contemporânea, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Cristina Pratas Cruzeiro e coorientação científica da Professora Doutora Margarida Brito Alves.

AGRADECIMENTOS

O caminho que é percorrido para desenvolver um trabalho de investigação, só é possível com o apoio e envolvimento de muitas pessoas que ajudaram a concretização deste objetivo que é escrever uma dissertação.

À Doutora Cristina Pratas Cruzeiro, orientadora, pela sua disponibilidade, sabedoria e experiência que me prestou na realização deste trabalho. Por todas as orientações e comentários que foi tecendo ao longo do processo de escrita, que me fizeram repensar e questionar todo o trabalho, tendo-me encaminhado na melhor direção.

À Doutora Margarida Brito Alves, coorientadora, por todo o interesse, dedicação e ajuda que demonstrou no meu trabalho.

Aos *guias do Mocho* e à Câmara Municipal de Loures pela disponibilidade durante as visitas guiadas à Galeria de Arte Pública e por todo o esclarecimento e disponibilização de informações relativas ao bairro da Quinta do Mocho e ao inerente projeto.

Por último, mas não menos importante, gostaria de agradecer ao meu pai, à minha mãe e à minha avó por todo o apoio e ajuda dados ao longo desta etapa, sem eles, não teria conseguido chegar aqui. E também pelas incansáveis revisões de texto, e sugestões, bem como pela confiança e por não deixarem de acreditar em mim.

Também agradeço a todos os restantes, que me ajudaram das mais variadas formas, e que por algum motivo não foram aqui mencionados.

Pintura Urbana e o projeto na Quinta do Mocho: dinâmicas em comunidade

Cláudia Sofia Maia Lopes

RESUMO

O *graffiti* ou as intervenções de pintura em contexto arquitetónico e urbano constituem um movimento que tem vindo a desenvolver-se nas últimas quatro décadas e que continua a evoluir. É uma prática enraizada no presente, que levanta diversos discursos: por um lado, ainda vista como um ato marginal; por outro como uma forma de expressão artística, havendo já diversos artistas que fazem carreira com esta atividade.

Partindo de uma contextualização da prática da pintura urbana procura-se apresentar como esta começou e como entrou nos discursos das artes até ao momento em que foi incorporada em projetos de reabilitação social, tanto a nível internacional como em Portugal.

O caso de estudo escolhido para desenvolver nesta dissertação foi a intervenção de pintura urbana que tem sido feita na Quinta do Mocho. Promovida pela Câmara Municipal de Loures no Bairro Quinta do Mocho, desde 2014 tem-se vindo a desenvolver um projeto em que as fachadas de diversos prédios foram usadas como suporte de pintura, qual espaço de exposição, por entre as ruas do bairro, como forma de reabilitação e com o objetivo de alterar a imagem deste território, marcado pelo estigma de *bairro social*. Dando tal projeto abertura para que se discutam questões ligadas à população residente enquanto comunidade, discursos e debates que projetos idênticos a este levantam, bem como os resultados observados.

A presente dissertação procura traçar o âmbito em que a pintura urbana se desenvolve associada a projetos de reabilitação urbana e intervenção social, através da problematização das dinâmicas subjacentes ao Projeto de Galeria de Arte Pública da Quinta do Mocho e refletir sobre o impacto deste na população residente e no mundo exterior a este.

PALAVRAS-CHAVE: *graffiti; pintura urbana; Quinta do Mocho; comunidade*

Street art and Quinta do Mocho's project: dynamics in community

Cláudia Sofia Maia Lopes

ABSTRACT

Graffiti or painting interventions in the architectural and urban context is a movement that has been developing over the last four decades and continues to evolve. It is a practice very present nowadays, which raises several discourses: on one hand, still seen as a marginal act; on the other hand, as a form of artistic expression, having already several artists who make a career with this practice.

Firstly, from a contextualization of the practice of street art it is sought to present how it began and how it entered in the arts discourses until it was incorporated into social rehabilitation projects, both internationally and in Portugal.

The case study chosen to develop in this dissertation was the urban painting intervention that has been done at Quinta do Mocho. Promoted by the Loures City Council in the Quinta do Mocho neighborhood, which since 2014 has been developing a project in which the façades of several buildings were used as a painting support, as if an exhibition space was between the streets of the neighborhood as a form of rehabilitating it and aiming to change this territory's image, marked by the stigma of *social neighborhood*. Such project admits the discussion of issues related to the resident population as a community, discourses and debates that similar projects to this one raises and also the obtained results.

This dissertation seeks to trace the scope in which street art develops associated with urban rehabilitation and social intervention projects, through the problematization of the dynamics underlying the Quinta do Mocho Public Art Gallery Project and to reflect on its impact on resident population and in the world outside this.

KEYWORDS: *graffiti, street art, Quinta do Mocho; community*

Índice

Introdução.....	6
Capítulo I –A pintura urbana e os seus contextos	11
1.1.-A emergência do <i>graffiti</i> e as primeiras reações.....	17
1.2 – Legitimação do <i>graffiti</i> e da pintura urbana nos contextos artísticos e no espaço público.....	24
1.3 -O panorama português: das primeiras manifestações de <i>graffiti</i> aos projetos atuais de pintura urbana.....	35
Capítulo II - A experiência de Loures pelas paisagens de arte urbana	47
2.1 - O bairro da Quinta do Mocho e a sua caracterização.....	50
2.2 - A população residente e a discussão em torno do conceito de comunidade.....	61
2.3 - A Galeria de Arte Pública da Quinta do Mocho e a sua ação.....	71
Capítulo III - Projeto de Integração ou de Intervenção?.....	89
3.1 - O debate em torno destas iniciativas.....	93
3.2 - Os resultados alcançados na Quinta do Mocho.....	104
Considerações Finais.....	117
Bibliografia.....	123
Bibliografia não citada.....	131
Websites.....	132
Anexos.....	134
Anexos I – Índice de Ilustrações.....	134
Anexos II - Entrevistas.....	146
Anexo III - Presença em conferências, debates e outras atividades.....	154

Introdução

Ao percorrer a cidade de Lisboa, observa-se pelas suas ruas uma grande variedade de produção imagética, onde, nos últimos anos, se tem experienciado uma vasta divulgação de pintura urbana. De facto, é uma prática que tem vindo a ganhar reconhecimento, e as iniciativas associadas à mesma têm vindo a desenvolver-se. No entanto, esta era uma prática que conhecia apenas superficialmente, levando-me a um certo questionamento sobre a mesma. Por outro lado, o contacto espontâneo com a Galeria de Arte Pública da Quinta do Mocho - um projeto de pintura urbana promovido pela Câmara Municipal de Loures desde 2014, com intuito de, através da arte, alterar o ambiente social do bairro – despertou-me um maior interesse em aprofundar o conhecimento sobre esta prática, nomeadamente na vertente associada a iniciativas de inclusão social, bem como as mudanças que este projeto em particular trouxe para o bairro, explicando o tema desta dissertação de mestrado.

A presente dissertação resulta, assim, de uma investigação articulada entre uma componente teórica e uma abordagem empírica focada no Projeto de Galeria de Arte Pública da Quinta do Mocho, desenvolvido pela Câmara Municipal de Loures, como caso de estudo.

Desta forma, procura-se estudar o contexto de emergência e desenvolvimento da pintura urbana, entre a qual se insere o *graffiti* e intervenções semelhantes em contexto urbano, quer a nível nacional, quer a nível internacional, estudando as dinâmicas - de autarquia, artísticas e comunitárias - subjacentes ao Projecto de Galeria de Arte Pública da Quinta do Mocho. Numa aprofundada reflexão sobre o impacto deste projeto na população residente Quinta do Mocho, em diálogo com a noção de comunidade, pretende-se também compreender os debates suscitados por esta iniciativa camarária e os resultados alcançados pelo projeto desenvolvido até ao momento.

Tal foi possível, com o recurso a um cruzamento de bibliografia de referência relacionada com o tema em análise, com estudos académicos, que em muito contribuiu para um melhor enquadramento teórico e empírico do tema. A par disso, fez-se um levantamento e análise de fontes impressas (nomeadamente, artigos publicados em jornais e revistas) sobre o projeto da Quinta do Mocho e a realização de entrevistas com agentes-chave da iniciativa, com vista a uma compreensão mais aprofundada, tanto do ponto de vista de quem a promoveu, como de quem participou na sua concretização, de quem habita o bairro, e de quem o visita.

Como complemento, procedeu-se à observação direta dos resultados, acompanhando visitas guiadas pelas obras patentes no edificado do bairro, para um melhor entendimento do contexto e da vivência locais do projecto. Em simultâneo, o desenvolver de conversas informais com os participantes nestas visitas permitiu apreender a perceção e o impacto que este projeto tem para o mundo exterior, já que, inicialmente, se verificou que a realização de entrevistas com guião não permitia uma conversa fluída e real sobre o verdadeiro pensamento e impacto desta iniciativa nas pessoas que a visitam.

No que respeita à bibliografia, no contexto internacional são de mencionar autores de referência como Anna Waclawek, Cedar Lewishon, Craig Castleman, Jeff Ferrel e Peter Bergsen. A nível nacional, constata-se que este é um tema ainda pouco explorado. Havendo alguns estudos académicos sobre a pintura urbana e iniciativas associadas a esta, poucos abordam o projeto da Galeria de Arte Pública da Quinta do Mocho, em Loures. Neste âmbito é de salientar a dissertação de mestrado *Graffiti e street art em Portugal*, de Marta Correia Simões¹, a dissertação de mestrado *Os vários contextos expositivos da street art – Entre a rua e a galeria*, de Joana Pamarés Ferreira² ou a dissertação de mestrado *Arte Urbana. Estudo exploratório da sua relação com as cidades e proposta de projeto prático para o Porto*, de Ana Castro³, que, apesar de tratarem o tema da pintura urbana com referência a projetos nacionais, não referem o projeto da Galeria de Arte Pública da Quinta do Mocho, devido à datação destes trabalhos ser anterior às obras de Loures. É de referir ainda a tese de doutoramento de Ágata Sequeira, *A cidade é o habitat da arte: Street art e a construção de espaço público em Lisboa*,⁴ onde a pintura urbana é trabalhada, com particular referência a projetos desenvolvidos na cidade de Lisboa, de uma perspetiva sociológica, mas sem nenhuma menção ao projeto da Quinta do Mocho.

Por outro lado, o projeto da Quinta do Mocho tem sido objeto de estudo recente por parte de alguns investigadores de outras áreas como Otávio Raposo, com *Neighborhood's*

¹ SIMÕES, Marta, *Graffiti e street art em Portugal*, Lisboa, 2013. Dissertação (Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro) - Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

² FERREIRA, Joana Pamarés, *Os vários contextos expositivos da street art – Entre a rua e a galeria*, Lisboa, 2018. Dissertação (Mestrado em Museologia e Museografia), Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa

³ CASTRO, Ana, *Arte Urbana. Estudo exploratório da sua relação com as cidades e proposta de projeto prático para o Porto*, Porto, 2014. Dissertação (mestrado em Multimédia – Vertente Cultura e Artes) – Faculdade de Engenharia, Universidade do Porto

⁴ SEQUEIRA, Ágata, *A cidade é o habitat da arte»: Street art e a construção de espaço público em Lisboa*, Lisboa, 2015. Tese (Doutoramento Sociologia) – Escola de Sociologia e Políticas Públicas, Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL)

reinvention? Ethnography of the Public Art Gallery at Quinta do Mocho de um ponto de vista sociológico, ou mesmo o trabalho teórico de mestrado de Maria Olguta Papa, *Arte Urbana. Cidade. Bairro. Obra*,⁵ e a dissertação de mestrado de Marta Quintanova Caixado, *Arte urbana: estratégias de revitalização dos espaços públicos degradados*⁶, a nível da arquitetura. Consta-se assim que há estudos académicos sobre a pintura urbana, dos quais alguns abordam o projecto da Quinta do Mocho, contudo em áreas distintas da história da arte e tratando questões diferentes, com outras perspetivas, das que esta dissertação aborda.

Deste modo, o primeiro capítulo contém uma contextualização do advento do *graffiti*, com uma abordagem às suas primeiras reações na sua forma contemporânea, do seu surgir na cidade de Filadélfia na década de 1960, sem esquecer também o seu aparecimento no continente europeu, onde teve um percurso algo diferente do *graffiti* americano.

A forma como o *graffiti* entrou nos discursos das artes está ainda presente neste capítulo, nomeadamente como foi feita a transição das ruas para o mundo das artes numa tentativa de legalização da sua prática, que começa também por se associar a projetos de carácter de inclusão social, até se chegar à designação de *street art* ou *post-graffiti*. Durante a elaboração desta investigação tornou-se evidente o uso de várias expressões para designar esta prática que ainda não se apresentam estabilizadas, parecendo que cada autor estabelece a sua denominação particular. Neste sentido, foi necessário determinar a designação que nesta dissertação é utilizada, com vista à maior clareza possível, tendo-se adotado a designação de pintura urbana por ser mais exata, neste contexto, precisar a tipologia de arte urbana a ser tratada.

Para terminar o capítulo, é apresentada a conjuntura e o panorama em que o *graffiti* nasceu a nível nacional - cronologicamente um pouco mais tardio que noutros pontos da Europa - fazendo-se um percurso desde que este surgiu até à atualidade e mencionando os seus intervenientes no território nacional, particularmente em projetos de reabilitação social.

No segundo capítulo, a dissertação aprofunda um caso de estudo específico: a Galeria de Arte Pública da Quinta do Mocho. Este projeto resultou de uma iniciativa da Câmara Municipal de Loures, que recorreu à pintura urbana com o objetivo de requalificação do local, numa tentativa de melhorar a imagem do bairro.

⁵ PAPA, Maria, *Arte Urbana. Cidade. Bairro. Obra*, Lisboa, 2017. Projeto (Mestrado em Arquitetura)- Escola de Tecnologia e Arquitectura, Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL)

⁶ CAIXADO, Marta, *Arte urbana: estratégias de revitalização dos espaços públicos degradados*, Lisboa, 2016. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Artes da Universidade Lusíada de Lisboa.

Para melhor se entender o impacto e ação deste projeto, é, em primeiro lugar, feita uma caracterização do bairro da Quinta do Mocho, onde é abordada a sua construção. De como passou de um local desabitado para um bairro que aloja famílias oriundas, sobretudo, das antigas colônias portuguesas em África. Até ao momento em que o bairro recebeu a iniciativa de pintura urbana promovida pela Câmara Municipal de Loures, como um espaço de exposição por entre as ruas da localidade, estas famílias viviam de forma precária em vários aspetos, nomeadamente no isolamento perante o exterior.

Neste mesmo capítulo é apresentado um diálogo entre a população residente e a discussão em torno do termo comunidade. No entanto, no que respeita à população a sua privacidade será mantida. Por isso mesmo não se incluem fotografias ou imagens que representem a população do bairro, apenas das obras ou do edificado.

Por último, neste capítulo, é, então, abordada a Galeria de Arte Pública da Quinta do Mocho. Apresenta-se todo o seu processo de formação e a sua ação no bairro da Quinta do Mocho, em articulação com outros conceitos que têm marcado a reflexão sobre a produção artística contemporânea, tais como “identidade de lugar”⁷, “arte relacional”⁸ e “arte participativa”⁹, aferindo sobre a sua adequação ou não aos mesmos.

Por fim, no terceiro e último capítulo abre-se o debate do que poderá ser um projeto de integração e um projeto de intervenção, tentando responder-se à questão colocada no título do capítulo: Projeto de Integração ou de Intervenção. Neste âmbito, tem como nota introdutória o que pode ser considerado como projeto de integração e o que pode ser um projeto de intervenção. À luz destas duas definições, num primeiro momento, começa-se por traçar paralelos com discursos e debates que iniciativas de pintura urbana têm levantado. Percorrendo-se vários exemplos de iniciativas com vários contornos diferentes mas que têm também pontos comuns ao do já referido projeto da Galeria de Arte Pública da Quinta do Mocho.

Na segunda parte deste capítulo a atenção é voltada novamente para o bairro da Quinta do Mocho, nomeadamente ao já referido projeto de Galeria de Arte Pública pretendendo-se auscultar quais os resultados obtidos até ao momento, fazer um balanço do que já

⁷ KWON, Miwon, *One place after another: site-specific art and location identity*. Massachusetts/Londres: The MIT Press, 2002

⁸ BOURRIAUD, Nicolas, *Estética Relacional*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora S. A., 2008

⁹ BISHOP, Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and Politics of spectatorship*. London/New York: Verso, 2012

se alcançou mas também do que ainda se pode fazer por este mesmo projeto, bem como apurar em que categoria este pode ser incluído: integração ou intervenção.

Relativamente às opções de redação desta dissertação de mestrado, decidiu-se manter as citações nas línguas originais, salvo em raras exceções em que a não existia tradução em língua portuguesa.

Capítulo I – A pintura urbana e os seus contextos

O *graffiti* tem uma história de desenvolvimento recente. Embora a pintura parietal exista desde tempos ancestrais, o ato de pintar paredes foi ao longo dos séculos apelidado de pintura mural ou pintura parietal. Contudo, no século XX, ganhou este outro significado e denominação, tendo em conta as especificidades técnicas empregues.

Quanto à origem dessa nova denominação, isto é, do termo *graffiti*, não é unânime. Geralmente é-lhe associada uma de duas proveniências: do latim, *graphium*, significando *escrever*¹⁰; do termo italiano (*s*)*graffiare*, que é relativo a *riscar*, como uma forma de inscrição feita em parede ou muro.¹¹

Certo é que se caracteriza por uma prática de rua, não autorizada, que tem como núcleo a letra e que procura ligar-se apenas com os demais praticantes, numa linguagem hermética e standardizada,¹² compreendida apenas por quem dela faz parte, visando sobretudo deixar a sua marca. O indivíduo comum, alheio ao cenário e à comunidade do *graffiti*, não consegue entender esta atividade, o que ela representa e a mensagem que pretende comunicar.

Destaca-se, no entender do investigador Ulrich Blanché, por se desligar do circuito de consumo e por ser uma forma de expressão pessoal mais comprometida com as suas mensagens individuais.¹³ Esta prática desenvolve-se em torno da escrita, executada espontaneamente, para marcar território e comunicar com a restante comunidade desta atividade, para se distinguir, onde pode considerar-se que o gesto é tão ou mais importante que o resultado final.

A pintura urbana traduz uma vertente do *graffiti* que conservou algumas das suas características, entre elas a atividade na rua. É uma prática que combina símbolos visuais, muito focada na imagem, utilizando a iconografia para comunicar com as massas.¹⁴ Procura uma linguagem perceptível por quem a observa, para maior facilidade de comunicar com as grandes massas e alcançar um maior leque de pessoas, o seu principal intuito.

¹⁰ DANYSZ, Magda *From style writing to art: A street art anthology*, Roma: Drago Arts & Communications, 2011, p.16

¹¹ CURRY, Glen & DECKER, Scott, *Graffiti*. Encyclopædia Britannica. 2006

¹² LEWISHON, Cedar, *Street Art*. Londres: Tate Publishing, 2007, p.26

¹³ BLANCHÉ, Ulrich, *Street Art and related terms – discussion and working definition*, in *Street Art & Urban Creativity*, 2015 p.34

¹⁴ CONKLIN, Tiffany, *Street Art, Ideology and Public Space*, Portland, 2012. Dissertação (Mestrado em Estudos Urbanos) – Portland State University, p. 49

Esta prática será explorada ao longo desta dissertação, mas, previamente, proceder-se-á a uma contextualização do *graffiti*, afim de melhor se entender o desenvolvimento da pintura urbana.

A origem do *graffiti* é ainda pouco clara e indefinida, mas pode considerar-se tão antigo como a própria humanidade.¹⁵ Este é um percurso que terá tido início no ato de inscrever uma figura ou nome numa parede sendo que, de acordo com a socióloga Ágata Sequeira, é possível recuar ao Paleolítico Superior, cerca de 10 000 a 45 000 anos atrás, já que desde então há representação pictórica das caçadas e do quotidiano. É conferido um significado à parede, numa interação estreita que aparece ainda no *graffiti* e em manifestações semelhantes.¹⁶

No entanto, segundo o artista e curador Cedar Lewishon, as formas mais antigas de *graffiti* podem encontrar-se no antigo Egipto, apesar dos poucos exemplos, onde não se incluem os hieróglifos.¹⁷ E porque não considerar a arte rupestre como as suas primeiras representações? De acordo com o mesmo autor, é uma atribuição algo questionável, já que não se sabe até que ponto poderia ser considerada uma arte não oficial, sabendo-se apenas que poderia ser parte de um ritual, sendo assim praticada em comunidade. E, como reforça o investigador Miguel Noronha, é um erro confundir a arte rupestre com uma manifestação de *graffiti*, já que a primeira se deu num quadro de celebração religiosa e com anuência de grupo, distanciando-se, por isso mesmo, do último.¹⁸ Deste modo parece haver proximidades com a prática do *graffiti* atual, no entanto, esta atribuição é questionável devido às diferenças apresentadas. Esta ambiguidade permite entender o quão indefinida pode ser considerada a origem do *graffiti*.

Apenas, séculos mais tarde, mais especificamente em Pompeia, é possível considerar um maior número de exemplares, que só viriam a receber atenção em finais do século XVIII e início do século XIX. Estes exemplares de *graffiti* em Pompeia consistiam em palavras e poesia de caráter obsceno ou poemas de amor escritos nas paredes, sem grandes imagens, sendo possível identificar dois tipos de *graffiti* na cidade: os que eram pintados nas paredes e

¹⁵ CONKLIN, Tiffany, *Street Art, Ideology and Public Space*, Portland, 2012. Dissertação (Mestrado em Estudos Urbanos) – Portland State University, p.41

¹⁶ SEQUEIRA, Ágata, *A cidade é o habitat da arte: Street art e a construção de espaço público em Lisboa*, Lisboa, 2015. Tese (Doutoramento Sociologia) – Escola de Sociologia e Políticas Públicas, Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL), pp.34/35

¹⁷ LEWISHON, Cedar, *Street Art*. Londres: Tate Publishing, 2007,p.26

¹⁸ NORONHA Miguel, *Graffiti e Street Art. Verdade lúcida e dogma conveniente*, Lisboa,2017. Dissertação (Mestrado em Desenho) – Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa,p.14

os que eram gravados nas paredes.¹⁹ Do mesmo modo, como refere a investigadora Marta Simões, nestas paredes era também muito comum encontrar o nome próprio de quem executou estas pinturas, como forma de deixar a sua marca no local. Sobretudo nesta época, o *graffiti* era associado à política, sendo uma forma popular de, nas paredes, ridicularizar ou protestar contra as autoridades.²⁰

Esta prática terá cessado a partir do império de Nero, só vindo a reencontrar visibilidade na Idade Média, no exterior de igrejas. Da revolução francesa e do período imperial são reconhecidos também exemplos de escritos, muitas vezes políticos ou ato de deixar o seu nome, e caricaturas nas paredes²¹, algo transversal à prática do *graffiti* contemporâneo. Tal revela que a necessidade de deixar o nome na parede é uma prática corrente em vários contextos históricos.

Contudo no século XIX há uma mudança de atitude, de acordo com Marta Simões, quando se começa a observar uma condenação comportamental para com esta forma de pintar as paredes: a sua execução passa a ser associada às classes operárias,²² afastando-se da elite que dominava a produção cultural da época e que perde o interesse pela arte que era produzida nas ruas. Admite-se que a associação de marginalidade e vandalismo ao *graffiti* provenha desta mudança de atitude do século XIX, rejeitando-o como prática artística durante décadas e que só veio a encontrar a sua legitimação e aceitação social quando houve uma mudança de paradigma e o *graffiti* começou a entrar no espaço interior de galeria, como será desenvolvido na segunda parte deste capítulo.

Ágata Sequeira, menciona também outros episódios associados à contextualização histórica do *graffiti* ao longo da primeira metade do século XX, como seja o muralismo mexicano, no qual se pintavam temas de teor político em murais de grandes dimensões, em diversas estruturas públicas. Por outro lado dá também destaque ao muralismo fascista italiano, uma pintura mural de propaganda política sob o aval do poder político vigente. E ainda durante a II Guerra Mundial, em que era comum os soldados americanos espalharem um

¹⁹ LEWISHON, Cedar, *Street Art*. Londres: Tate Publishing, 2007,p.26

²⁰ SIMÕES, Marta Correia, *Graffiti e Street Art em Portugal*, Lisboa, 2013. Dissertação (Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro) - Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, p.12

²¹ SEQUEIRA, Ágata, *A cidade é o habitat da arte: Street art e a construção de espaço público em Lisboa*, Lisboa, 2015. Tese (Doutoramento Sociologia) – Escola de Sociologia e Políticas Públicas, Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL), p.35

²² SIMÕES, Marta Correia, *Graffiti e Street Art em Portugal*, Lisboa, 2013. Dissertação (Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro) - Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, p.13

pouco por toda a Europa a inscrição *Kilroy was here*, juntamente com o desenho de uma personagem [Figura 1].²³

Verifica-se que a prática de deixar as paredes marcadas com o nome próprio, ou mesmo pintar a parede, parece ser comum por entre as diferentes épocas, como uma forma de marcar a presença que *imortaliza* a pessoa, estando ligada à cultura popular e à história do quotidiano da humanidade. Pois, como refere o sociólogo Ricardo Campos, é uma forma de comunicar visualmente e de expressar identidade,²⁴ começando estas inscrições a fazer parte do lugar, e da memória coletiva. E, como menciona o investigador Mário Caeiro, essa memória coletiva inscreve-se em todos, reapropriando-se do território, num espaço que a sociedade se encontra.²⁵

O *graffiti* constitui pois uma forma de expressão visual usada para marcar o território num espaço que é visível a todos que se cruzem com ele, quer o entendam ou não. No entanto, para Ricardo Campos, as manifestações contemporâneas do *graffiti* distinguem-se de manifestações anteriores devido à sua extensão, por apresentarem uma linguagem global, que se inscreve numa “matriz cultural com regras, vocabulário, hierarquias, práticas e ferramentas”.²⁶ Esta linguagem, para o investigador Jeff Ferrel e historiador Ivor Miller, é uma forma de resistência inspirada numa diversidade de contradições sociais,²⁷ e em resposta a essas mesmas oposições e tensões.²⁸ O *graffiti*, na sua manifestação mais contemporânea, adquire uma linguagem que procura ter uma presença crítica, que ao ser colocada no espaço público torna-o acessível para quem com ele se cruza, e começa a fazer parte das vivências diárias desses indivíduos.

Assim, o *graffiti* atual tornou-se reconhecível por todos, devido a um vocabulário comum que é compreensível pela população em geral. Ao encontrar-se um pouco por todas as cidades, localidades do mundo, facilita a assimilação da sua linguagem que, cada vez, está mais presente no imaginário das pessoas. A cidade é a tela em branco para quem executa o

²³ SEQUEIRA, Ágata, *A cidade é o habitat da arte: Street art e a construção de espaço público em Lisboa*, Lisboa, 2015. Tese (Doutoramento Sociologia) – Escola de Sociologia e Políticas Públicas, Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL), p.38-41

²⁴ CAMPOS, Ricardo. *Youth, Graffiti, street art and the aestheticization of transgression*, in *Social Analysis* 59- n.º.3, 2015,p.19

²⁵ CAEIRO, Mário, *Arte na Cidade*, Lisboa: Círculo de Leitores, 2014, p.303

²⁶ CAMPOS, Ricardo, *Porque pintamos a cidade?: uma abordagem etnográfica do graffiti urbano*, Lisboa: Fim de Século, 2010,p.22

²⁷ FERRELL Jeff, *Crimes of Style: Urban Graffiti and the Politics of Criminality*. Boston: Northeastern University Press1993, p. 197

²⁸ MILLER, Ivor, *Aerosol Kingdom: Subway Painters of NewYork City*. Jackson: University Press of Mississippi, 2002, p. 33

graffiti, explorando o significado de espaço público. Neste espaço, para a historiadora de arte Rosalyn Deutsche, a forma física é inseparável da sociedade que nele se desenvolve.²⁹ O local físico está intrinsecamente ligado à sociedade que nele habita e circula, é um reflexo da sua população, da sua organização e estruturação, é um local que tem em si as vivências diárias de quem por ali habita e/ou circula, e cuja estruturação não pode ser desligada destas ações quotidianas.

E como acrescenta a investigadora Patrícia Alomá, o espaço público para além de ser um espaço físico é também um espaço das “(...) histórias pessoais, feitos históricos, lendas urbanas e movimentos populares (...)”,³⁰ que para o geógrafo David Harvey é também um local de deliberação e participação.³¹ Liga lugares e pessoas em qualquer momento, facilitando o intercâmbio heterogéneo de diálogo e colaboração. Pode-se considerá-lo como um espaço vivido e partilhado por quem por ele passa, não sendo apenas um limite físico. É um espaço social, cívico, ideológico e/ou político. Para a investigadora Marta Traquino, possui histórias e memórias, lógicas de funcionamento e organização, e onde a arte tem lugar indo ao encontro das pessoas, como parte da vida urbana.³² O espaço público não é apenas um lugar físico preconcebido, é um lugar complexo cujo uso as pessoas experienciam em diferentes momentos e de formas diversas, permitindo ser um local de passagem e encontro com as diferentes dinâmicas.

Por outro lado há uma noção de apropriação inerente ao espaço público, pois cada indivíduo interfere e transforma-o, havendo uma interação entre este e o indivíduo. Passa, então, de acordo com Mariana Silva, a fazer parte do consciente coletivo, consolidando a identidade desse coletivo, tornando-se um espaço recetivo³³

O espaço público, para além das suas características físicas, é um espaço de interação social, onde há diálogo e comunicação. Nele, a arte também tem lugar surpreendendo as pessoas no seu dia-a-dia, como forma específica de comunicação e interpelação, como uma parte da vivência urbana que, como refere o geógrafo David Harvey, muito do que os indiví-

²⁹ DEUTSCHE, Rosalyn *Eviction: Art and Spatial Politics.*, Massachusetts/Londres: The MIT Press, 1996, p.14

³⁰ ALOMÁ, Patrícia Rodriguez, *O espaço público, esse protagonista da cidade*, Archdaily, 2013

³¹ HARVEY, David *The political economy of public space*, in David Harvey, 2013

³² TRAQUINO, Marta, *A construção do lugar pela arte contemporânea*. Ribeirão: Edições Húmues, 2010, p.125

³³ SILVA, Mariana, *Espaço público na relação com os equipamentos culturais – Os casos de Lisboa e de Barcelona*, Lisboa, 2012. Dissertação (Mestrado em Arquitetura): Instituto Superior Técnico da Universidade de Lisboa, p.33

duos absorvem da sua experiência diária tem alguma influência na forma como se situa no mundo, como pensa.³⁴

Neste sentido o *graffiti*, estando presente num espaço que é comum, onde as pessoas passam, vivem, partilham histórias e memórias, e usam esse mesmo espaço público como meio de comunicação, faz parte da dimensão da cidade, entrando na paisagem urbana e passando a fazer parte da sua identidade, e também do imaginário visual de quem o percebe.

No entanto, o *graffiti* nem sempre teve esta vertente de pertença ao imaginário global da população, começou como uma ação marginal que consistia em escrever um nome ou pseudónimo de um indivíduo seguido do número da rua em que habitava, como forma de marcar a cidade.

Este é o ponto de partida para este capítulo, a contextualização das manifestações do considerado *graffiti* contemporâneo, e de como encontrou o seu caminho no círculo das artes até atingir a denominação de *street art* ou *post-graffiti*.³⁵ Mas, nesta investigação em particular, devido à extensão destes termos, a denominação utilizada será pintura urbana. Os referidos termos podem englobar diversas manifestações, daí que se considera mais exato, no contexto em que esta investigação se desenvolve, precisar a tipologia de arte urbana tratada: a pintura urbana.

Neste capítulo é também explorado o modo como a pintura urbana começa a ser associada a projetos de carácter de inclusão social, que por meio de uma intervenção direta procuram alterar a realidade de um local. Estas iniciativas voltam-se para o que as historiadoras de arte Claire Bishop,³⁶ Miwon Kwon³⁷, Nina Felshin³⁸, consideram uma arte cujo uso do espaço público procura tratar problemas sociopolíticos e culturais, encorajando a participação da comunidade e/ou do público como forma de realizar mudanças sociais. A interação entre público, artista e contexto é mais estreita, numa lógica colaborativa e cujo trabalho é sensível a questões, necessidades e interesses da comunidade.

³⁴ HARVEY, David, *The political economy of public space*, in David Harvey, 2013

³⁵ O termo *post* assume que o *graffiti*, na galeria, sofreu uma transformação e a partir desta o *graffiti* ilegal é convertido em forma de arte legal, com trabalhos executados em tela.

³⁶ BISHOP, Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and Politics of spectatorship*. London/New York: Verso, 2012, pp 1/2

³⁷ KWON, Miwon, *One place after another: site-specific art and location identity*. Massachusetts/Londres: The MIT Press, 2002, p.6

³⁸ FELSHIN Nina, *Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo in Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, p.64

1.1-A emergência do *graffiti* e as suas primeiras reações

O *graffiti*, é visto como uma prática que se desenvolveu em duas conjunturas diferentes, reportadas por diferentes autores (Marta Simões, 2013; Nicholas Ganz, 2004; Ricardo Campos, 2010): nas cidades norte-americanas de Filadélfia e Nova Iorque, e na Europa a partir das manifestações estudantis. No entanto, são diversas as fontes (Tiffany Conklin, 2012; Anna Waclawek, 2011; Demitri Ehrlich, Gregor Ehrlich, 2007; Nicholas Ganz, 2004; Ricardo Campos, 2010) que convergem para os Estados Unidos da América como sendo o local de nascimento oficial deste movimento.

Inicialmente, como refere a investigadora Joana Ferreira, era uma prática fortemente associada a gangues e ao vandalismo³⁹, e servia como forma de marcar o respetivo território, a inscrição na parede representava a sua presença mas também o controlo sobre um território em particular. Mas, segundo Frank Cooffield, estas marcações territoriais desenvolveram uma caligrafia altamente sofisticada, surgindo os primeiros *tags*.⁴⁰

O primeiro *tag*⁴¹ terá surgido entre a década de 1950 e 1960, em Filadélfia, através de um grupo de jovens não pertencentes a estes gangues, com nomes como Combread, Cool Earl e Top Cat,⁴² [Figura 2]. Este grupo de jovens, proveniente de zonas discriminadas e com carências sociais, em muito contribuiu para o que viria a ser considerado um *writer*⁴³ bem como para os momentos iniciais do *graffiti*, através da assinatura como elemento pictórico. Criavam mensagens distorcidas, ilegíveis, que representavam o seu individualismo, tinham vontade de espalhar os seus nomes pela cidade, como forma de expressão pessoal e como resposta face à realidade social em que viviam.

No final da década de 1960, em Filadélfia, havia já uma subcultura com um estilo próprio, com vários *writers* a destacarem-se como Kad, Razz, Rakan ou Curve e com a criação de diversas *crews*,⁴⁴ ou seja, estes jovens já não pintavam apenas de forma individual, começaram também a pintar em grupos organizados e com regras próprias. Filadélfia teve

³⁹ FERREIRA, Joana Pamarés, *Os vários contextos expositivos da street art – Entre a rua e a galeria*, Lisboa, 2018. Dissertação (Mestrado em Museologia e Museografia), Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, p.17

⁴⁰ COFFIELD, Frank, *Vandalism & graffiti: the state of the art*. Londres: Fundação Calouste Gulbekian, 1991, p.65

⁴¹ *Tag*: Considerada a primeira forma de manifestação de *graffiti*. É o pseudónimo utilizado por um *writer*, funciona como a sua assinatura, era como uma representação de si próprio.

⁴² EHRLICH, Demitri; EHRLICH, Gregor, *Graffiti in Its Own Words: Old-timers remember the golden age of the art movement that actually moved*, Nova Iorque: New York Magazine, 2007.

⁴³ *Writer*: Aquele que faz *graffiti* ou pinta com lata de spray, seguindo um conjunto de regras estabelecidas pela comunidade.

⁴⁴ *Crew*: Um grupo de *writers* que pinta em conjunto, sendo identificados por uma sigla.

uma grande importância para as origens *do graffiti*. Nela começaram a surgir formas de expressão com estilo próprio, inseridas numa subcultura bem estruturada, que são identificadas como sendo o *graffiti*, mesmo que de forma indireta. Este grupo de jovens deu início a um movimento que viria a ter vários milhares de seguidores um pouco por todo o mundo.

Começam a surgir mais nomes pelos edifícios e transportes públicos da cidade de Filadélfia, podendo falar-se numa proliferação do *graffiti* pela cidade. Já que, como menciona Miguel Noronha, esta cultura marginal de deixarem as suas identidades “rabiscadas” nas paredes do percurso que ligava a casa à escola e vice-versa, era uma prática cada vez mais recorrente entre pré-adolescentes.⁴⁵

O *graffiti* foi uma prática que surgiu pelas mãos de pré-adolescentes e adolescentes oriundos de um contexto de marginalidade e discriminação, que eram vítimas de exclusão social, sentindo que não pertenciam a lugar algum. Estes achavam divertido e sentiam necessidade de pintar a parede com um *tag*, com o intuito de marcarem as suas presenças num local por meio de mensagens distorcidas, utilizando como inspiração as mais diversas linguagens visuais presentes no seu dia-a-dia. Viam neste ato uma forma de se tornarem *alguém* dentro de uma sociedade que constantemente os ignorava, representando, assim, uma forma de resistência.

Num curto período de tempo o *graffiti* atingiu a cidade de Nova Iorque e também, no final dos anos de 1960, muito provavelmente a zona de Washington Heights, Manhattan [Figura 3], não sendo claro se o *graffiti* encontrou o seu caminho em Nova Iorque por meio de influências vindas de Filadélfia ou se foi algo que ocorreu de modo espontâneo. É muito provável que fosse uma prática que já estivesse também a desenvolver-se em Nova Iorque, que pode ter sido consolidada com intercâmbios com jovens de Filadélfia.

A realidade é que Nova Iorque era uma cidade de contrastes: por um lado era possível viver uma vida com boas condições, estabilidade social e de oportunidades, por outro era um local onde também havia pobreza, crime e desigualdades.⁴⁶ Acresce que a autoafirmação e rebeldia perante as instituições estatais fizeram surgir novas formas culturais, favoráveis às minorias.⁴⁷ Era uma realidade tão acentuada que contribuiu para o surgir de novas formas de

⁴⁵ NORONHA Miguel, *Graffiti e Street Art. Verdade lúcida e dogma conveniente*, Lisboa, 2017. Dissertação (Mestrado em Desenho) – Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, p.20

⁴⁶ GANZ, Nicholas, *Graffiti world: street art from five continents*. Londres: Thames & Hudson, 2004, p.10

⁴⁷ SIMÕES, Marta Correia, *Graffiti e Street Art em Portugal*, Lisboa, 2013. Dissertação (Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro) - Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, p.17

expressão cultural que as minorais, na zona mais desfavorecida da cidade, pudessem usar a seu favor para se manifestarem.

Uma delas foi o *hip hop*. Como forma de orientar a libertação de tensões juvenis para atividades criativas, a figura de *Africa Bambaata* fundou uma organização informal, *The Zulu Nation*, lançando assim as bases para os principais eixos do *hip hop*: a música *rap*, o *breakdancing* e o *graffiti*. Este último, segundo Ricardo Campos, é a vertente visual do *hip hop*, e os *writers* seriam “os artífices encarregados desta missão, exibindo pelas ruas os símbolos de uma identidade visual urbana em construção”.⁴⁸ Porém é de salientar que o *graffiti* associado ao *hip hop* é apenas um dos géneros do *graffiti* desenvolvido em território norte-americano, mas foi o que se afirmou com maior relevância devido à sua globalização, do qual se desvinculou mais tarde.

Um dos primeiros *writers* nova-iorquinos a destacar-se foi Taki 183, por volta de 1969, um jovem de origem grega, Demetrius ou Taki que vivia em 183rd street em Washington Heigts, trabalhava como mensageiro e ia deixando o seu nome por Manhattan, por vezes acompanhado de outros *writers*. Este foi o primeiro *writer* a ser reconhecido pela imprensa de Nova Iorque. A 21 de Julho de 1971, o jornal *New York Times* publica *Taki 183' Spawn pen pals* [Figura 4] que dá conta deste fenómeno de escrever o nome pelas ruas da cidade.⁴⁹

A partir deste momento Taki passa a ser visto como uma figura popular que influenciava diversos jovens a intervir também no seu bairro e por toda a cidade, surgindo, assim, diversos *tags* por vários edifícios e carruagens de metro [Figura 5]. O *graffiti* começa a tornar-se uma realidade feita por vários jovens na procura por uma fama que os afastasse da pobreza.

Assim, o que começou por ser um simples ato de deixar o nome em qualquer local, depressa se tornou numa necessidade de escrever o nome em locais de grande visibilidade como forma de garantir que atingia um público mais alargado, não se tratando apenas de uma questão de fama, mas também de o *writer* deixar a sua marca pessoal. O *writer* acaba por transformar o ambiente, transmitindo a sua existência e identidade para o mundo, através do *tag*. Este foi aumentando de tamanho de tal forma que evoluiu para o *throw-up*⁵⁰ [Figura

⁴⁸ CAMPOS, Ricardo, *Porque pintamos a cidade?: uma abordagem etnográfica do graffiti urbano*, Lisboa: Fim de Século, 2010, p. 91

⁴⁹ DANYSZ, Magda *From style writing to art: A street art anthology*, Roma: Drago Arts & Communications, 2011, p.37

⁵⁰ *Throw-up*: *Tags* de grande dimensão e rápida execução. Dão a sensação de que a peça foi atirada contra a parede de uma forma rápida

6] e atingiu a dimensão de um *masterpiece*⁵¹, ocupando assim a primeira carruagem do metropolitano de Nova Iorque.

No intervalo de poucos anos a expansão do *graffiti* na cidade de Nova Iorque foi tal, que as autoridades locais o apontaram como sendo um dos principais problemas urbanos a combater. Os *writers* eram encarados como a causa dos problemas vividos na época, considerava-se que eles contribuíam para o aumento da criminalidade na cidade e para a falta de ordem cívica. Por isso, desde meados de 1972 as autoridades de Nova Iorque declararam “guerra” ao *graffiti*, com depoimentos feitos à imprensa com esse intuito.⁵² A par disto, foram promovidas campanhas publicitárias em televisão, colocados *posters* nas carruagens do metropolitano e ainda reforçada a limpeza das mesmas para as deixar sem *graffiti* [Figura 7]. O *graffiti* expandiu-se e evoluiu de tal forma que começou a chamar à atenção, não só da imprensa mas também das autoridades, que tomaram sérias medidas contra esta prática, o que viria a dar ainda mais visibilidade ao movimento.

As letras passam, então, a ser acompanhadas por uma “crescente parafernália iconográfica”⁵³, a ação de pintar *graffiti* altera-se e surge uma segunda geração de *writers* em Nova Iorque, com nomes como Seen, Blade ou Dondi [Figura 8]. Surge também a competição entre *writers* que apostam na qualidade dos trabalhos, e a cidade fica repleta de novos *writers* pelos seus diversos bairros.

A competição entre *writers* elevou a qualidade do *graffiti* e contribuiu ainda para a rápida expansão do movimento. Num período de poucos anos o movimento inicialmente constituído apenas por simples *tags* passa para um movimento completamente formado e organizado onde a visibilidade dos trabalhos assumia um papel de destaque, quanto mais visível e próximo do público melhor. Por isso mesmo o preenchimento das carruagens do metropolitano tinha uma grande importância na reputação de um *writer*. As carruagens, devido à quantidade de pessoas que nelas circulavam diariamente, possibilitavam uma maior visibilidade para o trabalho de um *writer*.

O grupo de jovens utilizou como inspiração o que estava presente no seu quotidiano, desde personagens de banda desenhada, a filmes ou séries, formando uma subcultura que representa a sua individualidade, a sua identidade, pelas ruas da cidade.

⁵¹ *Masterpiece*: Obra de elevada qualidade técnica, e de grandes dimensões. Um mural com uma mensagem e combina caracteres e as personagens

⁵² CAMPOS, Ricardo, *Porque pintamos a cidade?: uma abordagem etnográfica do graffiti urbano*, Lisboa: Fim de Século, 2010, p.97

⁵³ *Ibidem*

Do outro lado do Atlântico, a realidade europeia do surgimento do *graffiti* é um pouco diferente relativamente à dos Estados Unidos da América. Em França, na década de 1960, já existiam pelas paredes experiências de expressão gráfica e política. No entanto, em Maio de 1968, com a saída à rua de cerca de vinte mil estudantes em protesto, em Paris, acabaram por preencher os muros da cidade com inscrições de protesto, frases irónicas [Figura 9]. E foi este momento que, segundo Sílvia Souza, citando Célia Ramos, se pode mencionar como o impulsionador da emergência do *graffiti* na Europa:

“(....) em Paris, em maio de 1968, a partir de um movimento de opressão política que resultou em rebeliões de ruas (...). A partir desse despertar parisiense, logo outros lembraram dessa antiga possibilidade de registar mensagens, extremamente livres, (...) anónimas, gratuitas.”⁵⁴

Os estudantes exigiram liberdade de expressão e pensamento, enchendo as paredes com palavras de tal forma que este ato pode ser comparado ao *graffiti* de Nova Iorque. Da mesma maneira que nos Estados Unidos da América, o *graffiti* em França era visto como algo marginal, não era, como refere M. Danysz, artisticamente reconhecido, e foi rapidamente estigmatizado⁵⁵ e encarado como violação do espaço urbano. Os *writers* não eram considerados como artistas, apesar de lutarem para tal desde o seu aparecimento. Este era um fenómeno sociocultural marginalizado e afastado do reconhecimento como expressão artística, verificando-se que o cenário artístico em França não estava ainda pronto para receber o *graffiti*.

Contudo despertou, como mencionam Marta Simões⁵⁶ e as investigadoras Fran Haks e Froukje Hoekstra⁵⁷, com o auxílio de Harald Naegeli, originário de Zurique e uma figura chave do *graffiti* europeu. Este *writer*, sob o anonimato da noite, desenhava nos muros de Zurique. Deste modo, os protestos estudantis podem ser encarados como um momento importante para a história do *graffiti* europeu, como despertar da vontade/necessidade de escrever ou pintar as paredes da cidade. Para além disso, a figura de Harald Naegeli teve um

⁵⁴ RAMOS, Célia cit. SOUZA, Sílvia, *O graffiti em Lisboa: interpelando a imagem e seus olhares*, Lisboa, 2016. Trabalho de Projecto (Mestrado em Antropologia/Culturas Visuais) - Faculdade das Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, p.21

⁵⁵ DANYSZ, Magda *From style writing to art: A street art anthology*, Roma: Drago Arts & Communications, 2011, p.167

⁵⁶ SIMÕES, Marta Correia, *Graffiti e Street Art em Portugal*, Lisboa, 2013. Dissertação (Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro) - Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa p.25

⁵⁷ HAKS, Fran, e HOEKSTRA, Froukje, *Coming from the subway: New York graffiti art - histoire et développement d'un mouvement controversé*. Weert: VBI, 1992, p.27

papel fundamental no *graffiti* europeu ao direcioná-lo como meio de expressão artística, semelhante ao que aconteceu nas cidades de Filadélfia e Nova Iorque, em que os jovens encontraram nas paredes das ruas o melhor local para os seus trabalhos.

O *graffiti* vai então surgindo por toda a Europa, havia uma certa atração pelo que se fazia pelas ruas de Nova Iorque, levando a que, na década de 1970, vários europeus viajassem até esta cidade e regressassem à Europa com novidades sobre a prática do *graffiti*. Para além de França, também a Holanda foi um dos cenários mais importantes na história do *graffiti* europeu. Amesterdão tornou-se mesmo um dos primeiros locais onde se desenvolveu, logo desde a década de 1970.

A Holanda tinha uma política liberal para com o *graffiti*, havendo já por Amesterdão *writers* ligados ao *punk* que entraram em contacto com *writers* americanos, pois, como refere o fotógrafo Nicolas Granz, o país realizou as primeiras exposições de *graffiti* fora dos Estados Unidos da América,⁵⁸ guiadas pela figura de Yaki Kornblit, um curador de galeria holandês. Este pretendia introduzir o *graffiti* no mercado europeu, ao selecionar um conjunto de *writers* que já haviam exposto trabalhos seus em Nova Iorque⁵⁹, lançando, assim, exposições individuais dos *writers* escolhidos.

Este país pode ser visto como um local fértil para a prática do *graffiti*, que muito influenciou a sua expansão pela Europa, seguindo as pisadas de Nova Iorque. Pois, neste país, ao contrário de França, havia espaço para várias exposições de *graffiti* e estas eram aceites.

O caso alemão é outro de grande destaque na história do *graffiti* europeu, se bem que surge em circunstâncias muito particulares. Em 1961 é erguido um muro, todo pintado de branco, que durante três décadas separou o Oriente do Ocidente. Com uma extensão de 155 quilómetros e uma altura de 4,5 metros, o Muro de Berlim, separava a República democrática Alemã, a Alemanha Oriental, governada por um sistema socialista na órbita da URSS, e a República Federal Alemã, a Alemanha Ocidental, com um regime capitalista sob influência dos Estados Unidos da América.

No lado ocidental, ocupado pelos americanos, diversos artistas começaram a pintar o muro com imagens, frases ou letras que exprimiam de uma forma espontânea e simbólica o

⁵⁸ GANZ, Nicholas, *Graffiti world: street art from five continents*. Londres: Thames & Hudson, 2004, p.125

⁵⁹ FERREIRA, Joana Pamarés, *Os vários contextos expositivos da street art – Entre a rua e a galeria*, Lisboa, 2018. Dissertação (Mestrado em Museologia e Museografia), Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, pp.38-40

contexto político, tornando-o acessível e permitindo que a cultura do *graffiti* aqui se desenvolvesse [Figura 10]. A influência direta dos Estados Unidos da América neste local permitiu que o *graffiti* desenvolvido seguisse, em muito, as linhas do *graffiti* de Nova Iorque.⁶⁰

No lado oriental houve também uma tentativa de pintar a *spray* mas, segundo Nicolas Ganz, o muro oriental era inacessível à população e o governo acabou por banir as latas de *spray* e removê-las das lojas.⁶¹ Acabando rapidamente com a possibilidade do *graffiti* se desenvolver no lado oriental do muro. Entende-se deste modo que a Alemanha, devido ao seu contexto singular, no lado ocidental foi um caso de grande impacto para o *graffiti* europeu, motivado pelo contacto direto com o *graffiti* americano, tendo sido uma manifestação espontânea e simbólica perante os acontecimentos deste lugar, nesta época em específico. Algo que já não aconteceu no bloco oriental, ali, o *graffiti* pouco ou nada se desenvolveu.

Apesar de, na maioria dos países europeus, o *graffiti* começar a surgir quase ao mesmo tempo que o *graffiti* nos Estados Unidos, houve países europeus em que a situação foi diferente, sobretudo no Bloco de Leste. Em países como a Rússia, a Bulgária, a Bielorrússia ou Estónia o *graffiti* só se começou a desenvolver em meados dos anos de 1990, após o fim da URSS,⁶² sendo que isto se deveu ao grande controlo exercido pelo governo, não havendo material para pintar *graffiti*, nem sequer contacto com este. Assim, quando a URSS colapsou, o *graffiti* encontrou o seu caminho também nestes países, eclodindo a grande velocidade e com uma rápida expansão e disseminação.

Para além de pintura das paredes das cidades europeias, também a pintura de carruagens dos metropolitanos se desenvolveu em vários países europeus, como França, Reino Unido, Holanda, Suíça, Espanha, Portugal, entre muitos outros. Tal levou a que diversos *writers* circulassem entre os vários países europeus para pintar metropolitanos, uma vez que estes ofereciam inúmeras possibilidades, levando inclusive os *writers* de Nova Iorque a deslocarem-se pela Europa para pintar carruagens.

Assim, o *graffiti* desenvolveu-se na grande maioria dos países da Europa a par e passo com o *graffiti* norte-americano mas, não obstante uma enorme vontade de absorver esta novidade, os *writers* europeus seguiram caminhos algo diferentes dos seguidos pelos *writers* norte-americanos, nomeadamente a nível estilístico. No entanto, apesar das diferenças entre

⁶⁰ SIMÕES, Marta Correia, *Graffiti e Street Art em Portugal*, Lisboa, 2013. Dissertação (Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro) - Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa p.29

⁶¹ GANZ, Nicholas, *Graffiti world: street art from five continents*. Londres: Thames & Hudson, 2004, p.126

⁶² *Ibidem*, pp.127/128

ambos, o *graffiti* dos Estados Unidos e o *graffiti* na Europa têm uma grande qualidade e perícia e atualmente encontram-se disseminados pelos vários países e com um maior grau de aceitação do que nos momentos iniciais do seu surgimento.

Deste modo, é possível entender que o *graffiti*, em termos mundiais, é um movimento com maior amplitude e disseminação nos Estados Unidos da América e no continente europeu. Surgiu e desenvolveu-se por volta da década de 1960, tendo encontrado diversos desafios no seu caminho como a sua legitimação nos contextos artísticos.

1.2- Legitimação do *graffiti* e da pintura urbana nos contextos artísticos e no espaço público

Durante as décadas de 1970 e 1980, assiste-se a uma tentativa de descriminalização do *graffiti* por parte da comunidade artística de Nova Iorque. De acordo com a historiadora de arte Anna Waclawek, esta ação envolveu colaborações entre *writes*, curadores, comerciantes de arte e donos de galerias, procurando assim validar o *graffiti* como forma de arte.⁶³ Havia um grande combate ao *graffiti* por parte das autoridades, por ser considerado ilegal, com campanhas de limpeza e remoção das paredes, dos comboios e de diversos outros locais da cidade de Nova Iorque. A necessidade de encontrar locais onde a criatividade dos *writers* fosse respeitada, fosse mais bem aceite na sociedade e no mundo da arte, e os seus trabalhos perdurassem, conduziu à entrada do *graffiti* nas galerias de arte.

Assim, o *graffiti* começou por surgir em galerias de menores dimensões durante a década de 1970, com a criação de algumas organizações - com o enfoque no artista, segundo o investigador Craig Castlemann - com o intuito de ajudá-lo a desenvolver a sua capacidade artística e investir a sua criatividade em outras áreas que pudessem ser rentáveis.⁶⁴ Já que, como refere Joana Ferreira, estes artistas tinham de começar a ser reconhecidos como “(...)«artistas de galeria» e pôr a render o seu trabalho, (...)”⁶⁵ ou o *graffiti* nunca alcançaria o estatuto de arte.

Tendia-se assim para a integração desta atividade como prática sustentável e, tornando-a objeto de consumo, proporcionar aos artistas uma carreira, uma forma rentável de vida.

⁶³ WACLAWEK, Anna, *Graffiti and street art*. Londres: Thames & Hudson, 2011,p.58

⁶⁴ CASTLEMAN, Craig, *Los graffiti*. Madrid: Hermann Blume, 1982, p.117

⁶⁵ FERREIRA, Joana Pamarés, *Os vários contextos expositivos da street art – Entre a rua e a galeria*, Lisboa, 2018. Dissertação (Mestrado em Museologia e Museografia), Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, p.27

Pois o que poderia elevar o *graffiti* a este estatuto, como menciona, aliás, a investigadora Evelyn Frederick, seria o poder de compra do público que se sentia atraído pelo caráter ilegal e místico desta prática⁶⁶.

Estas organizações não encontraram outra forma senão a de convencer os artistas a produzir os seus *graffiti* em tela, com intenção de serem vendidas a colecionadores, a galeristas ou ao público interessado. Surgem assim os primeiros locais interiores a expor *graffiti*, sendo estes espaços uma forma de chamar um novo tipo de público que não considerava esta prática como arte, mas que, ao vê-la neste outro contexto, poderia vir a mudar a sua perspectiva perante o *graffiti*.

Um dos exemplos mais paradigmáticos é a organização *United Graffiti Artists* (UGA) fundada por um estudante de sociologia, Hugo Martinez, em 1972, e composta por Snake I, Stitch I, Cat 87, Co-Co, Lee 163, Flint707, Mico, Phase II, Wicked Gary, SJK 171, T-Rex 131 e Bama [Figura 11]. Este coletivo começou como uma alternativa ao mundo da arte e tinha o intuito de apoiar *writers* para que estes pudessem desenvolver a sua criatividade num panorama descriminalizado, bem como exporem o seu trabalho de forma legal.⁶⁷ Sendo uma alternativa para encararem o respetivo trabalho como uma forma de arte, mas também como uma atividade legal e lucrativa. Era também de grande importância para os *writers* colaborarem, começarem a considerar-se artistas.

A intenção de Hugo Martinez com este projeto, ao tentar encorajar os *writers* a pintar em telas como forma de facilitar a entrada do *graffiti* em galerias, segundo Anna Waclawek, era convencer os *media* de que ele podia ser reinterpretado como arte⁶⁸. Tal ação poderia estar a pôr em causa a essência do *graffiti*, e a forçá-lo a ser apenas mais uma pintura em suporte de tela, como tantas outras que já existiam, contudo não deixou de ter um forte impacto e desenvolvimento.

Após uma amostra inicial de alguns membros de UGA na *Razor Gallery* em 1973, começam a surgir algumas exposições de *graffiti*, em simultâneo com o aumento dos trabalhos em carruagens do metropolitano. Em 1974 é criado por Jack Pelsinger, um projeto semelhante ao de Hugo Martinez, *The Nation of Graffiti Artists* (NOGA). Um coletivo que

⁶⁶ FREDERICK, Evelyn cit. FERREIRA, Joana Pamarés, *Os vários contextos expositivos da street art – Entre a rua e a galeria*, Lisboa, 2018. Dissertação (Mestrado em Museologia e Museografia), Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, p.28

⁶⁷ EHRLICH, Demitri; EHRLICH, Gregor, *Graffiti in Its Own Words: Old-timers remember the golden age of the art movement that actually moved*, Nova Iorque: New York Magazine, 2007

⁶⁸ WACLAWEK, Anna, *Graffiti and street art*. Londres: Thames & Hudson, 2011, p.58

estava aberto a todos e não apenas aos membros selecionados pelo fundador, como acontecia com UGA de Hugo Martinez.

A organização NOGA tinha o objetivo principal de permitir que os *writers* criassem os seus trabalhos num atelier de forma livre, e só posteriormente Jack Pelsinger os levaria a exposições, nomeadamente em galerias, tendo este coletivo a sua primeira exposição em Dezembro de 1974 no Corredor do *Central Savings Bank*, na Broadway. No ano seguinte realizaram-se pequenas mostras de trabalhos dos seus membros, e em 1976 realizou a sua maior exposição no *Bank Street College of Education*.⁶⁹ No entanto a organização foi desalojada do local que era usado como atelier e continuou a sua atividade numa igreja no sul de Bronx.

Apesar do esforço destes projetos, não se verificaram alterações em grande escala. No entanto, logrou direcionar as atividades dos *writers* para as vias mais convencionais do discurso das artes, permitindo assim aos *writers* o desbravar de novos caminhos neste meio, bem como a sua aceitação. Estes locais ofereceram aos *writers* a oportunidade de colaborar entre si e perceberem o potencial dos seus trabalhos, permitindo-lhes também verem-se como artistas.

Na década de 1980, o cenário começou a mudar havendo mais, e mais frequentes exposições de *graffiti*, com a *Fun Gallery* e a *Fashion Moda* a desempenharem um importante papel, tanto por abrirem as suas portas ao *graffiti* como por virem a contribuir para a carreira de alguns artistas que nelas expuseram.

Fashion Moda surgiu em 1978/79 em South Bronx, não tendo como objetivo ser uma simples galeria de arte, mas rapidamente se tornou bastante conhecida e um local de reunião para os *writers*, sobretudo os de South Bronx [Figura 12]. Eles eram encorajados a pintar as paredes da galeria e a experimentar em telas, sendo este espaço o primeiro local a especializar-se na exposição e venda de *graffiti*. Em Junho de 1980, cooperou com o coletivo *Colab* dando origem a *Time Square Show*, apresentada em Manhattan que incluía arte *punk*, *graffiti* e erótica [Figura 13]. Não se tratando de uma exposição exclusiva de *graffiti*, mas considerada como a sua introdução oficial ao mundo da arte⁷⁰, foi uma exposição de consciência política e social que permitiu mostrar alguns trabalhos de *writers*, podendo mesmo ser encarada

⁶⁹ FERREIRA, Joana Pamarés, *Os vários contextos expositivos da street art – Entre a rua e a galeria*, Lisboa, 2018. Dissertação (Mestrado em Museologia e Museografia), Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, p.33

⁷⁰ WACLAWEK, Anna, *Graffiti and street art*. Londres: Thames & Hudson, 2011,p.59

como mais uma abertura e aceitação do *graffiti*, e como mais um elo de ligação deste ao mundo da arte.

Para além desta galeria, também a *Fun Gallery* abriu espaço, em East Village, para os *writers* exporem os seus trabalhos. A partir de 1981, ao aproximar a arte contemporânea e o *graffiti* de Nova Iorque, foi a primeira galeria a permitir exposições de muitos *writers*, a solo, apresentando trabalhos de nomes como Lady Pink, Dondi, Keith Haring ou Jean-Michel Basquiat.⁷¹ A galeria viria a fechar em 1985, devido à forte concorrência causada pelo crescente número de galerias dedicadas ao *graffiti*, demonstrando o quanto esta galeria e a *Fashion Moda* foram pioneiras e muito contribuíram para a aceitação do *graffiti* como forma de arte, e para a sua entrada no discurso das artes.

A *neutralização* política do *graffiti*, derivada da sua entrada no discurso artístico e da sua aceitação como forma de arte, agora autorizada, em muito se deve ao entusiasmo pela descoberta da estética do *graffiti* por parte do mundo da arte. A ideia de contexto ilegal, místico e de rebeldia, associada a esta prática de rua acabaria por atrair as galerias a divulgarem os trabalhos dos *writers*. Paralelamente, em contexto de galeria, dava-se a conhecer o trabalho dos *writers*, bem como o alargar das possibilidades de mercado para as suas peças, alcançando, então, a cultura de massas (publicidade, cinema, linguagem quotidiana), tornando-se um fenómeno de visibilidade global,⁷² e assinalando uma transformação no *graffiti*. Passava, assim, de uma prática urbana ilegal para se converter numa arte de galeria, legalizada e legitimada pelo mundo da arte

Com este discurso de neutralização da prática da rua para um espaço interior oficial, suscitando e chegando ao interesse do público, passava a imagem de uma expressão artística legítima e possibilitava uma maior aceitação entre os círculos artísticos. Estes espaços interiores chamavam um novo tipo de público que não considerava o *graffiti* como arte mas, ao vê-lo exposto nesta perspetiva, mudava a sua visão.

Por outro lado, a abordagem que as galerias seguiram para a entrada da prática de rua no mundo das artes tornou possível aos *writers* sentirem maior à vontade e abertura em apresentar os seus trabalhos em contexto de galeria, e de forma mais permanente. As galerias

⁷¹DANYSZ, Magda *From style writing to art: A street art anthology*, Roma: Drago Arts & Communications, 2011, p.157

⁷² SEQUEIRA, Ágata, *A cidade é o habitat da arte»: Street art e a construção de espaço público em Lisboa*, Lisboa, 2015. Tese (Doutoramento Sociologia) – Escola de Sociologia e Políticas Públicas, Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL),p.50

funcionaram como ponte entre o *graffiti* de rua e o mundo da arte, permitindo aos *writers* explorar e experimentar sem restrições.

É de realçar o projeto *New York/New Wave* [Figura 14]. Foi apresentado em Fevereiro de 1981 na galeria P.S.1 – um afiliado de *Museum of Modern Art* desde 2000, é conhecido atualmente como *MoMA PS1*, em Queens, Long Island, Nova Iorque – por Diogo Cortez, onde eram incluídos trabalhos de *graffiti* em telas e artistas de galeria como Andy Warhol ou Robert Mapplethorpe.⁷³ Pode ser vista como uma exposição de grande relevância, ao preparar as bases para a consolidação do *graffiti* como arte, por associar trabalhos de *writers* e trabalhos de artistas já reconhecidos no circuito artístico, como os já referidos. Em 1983 foi realizada outra exposição de grande importância intitulada *Post-Graffiti* em *Sidney Janis Gallery* [Figura 15 e Figura 16]. Em exposições como esta, os *writers* passam a assinar as suas telas com as suas *tags*, mas também incluíam o seu nome real, o nome do *writer* deixa de ser o objeto central de contemplação.

O *graffiti* em telas diferencia-se do *graffiti* de rua pela atitude manifestada pelo artista e pelo contexto de apresentação. O *graffiti* de rua é realizado em meio urbano de forma espontânea, centrando-se muito mais sobre a ação, o ato de pintar do que na obra final. A transgressão e o prazer da pressão e da rapidez que acompanha a atividade ilícita são fundamentais.⁷⁴ O risco de ser apanhado pelas autoridades aumenta a emoção da experiência, bem como o facto de executar o trabalho em locais de difícil acesso, aumentando não só o prazer mas também o estatuto dentro da coletividade do *graffiti*, quanto mais difícil fosse o local maior o grau de dificuldade e execução. É um ato de rebeldia e resistência face às contradições sociais⁷⁵ em que o mais importante é marcar o seu território e passar uma mensagem à restante coletividade do *graffiti*, como forma de estabelecer a sua identidade.

O *graffiti* em telas, apesar de manter a mesma atitude de rebeldia, contém um ambiente mais aberto para o artista e para o seu trabalho,⁷⁶ escolhendo os seus praticantes esta via, por vezes em detrimento da vertente ilegal. Este é executado em espaço fechado, fora do meio urbano e sem a pressão ou a necessidade de rapidez de realização da obra como no *graffiti* de rua, podendo até levar mais tempo a ser concluída, perdendo um pouco de

⁷³ SIMÕES, Marta Correia, *Graffiti e Street Art em Portugal*, Lisboa, 2013. Dissertação (Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro) - Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, p.58

⁷⁴ HALSEY, Mark, YOUNG Alison, *Our Desires are Ungovernable: Writing Graffiti in Urban Space*, *Theoretical Criminology*: Vol. 10: Iss.3, 2006

⁷⁵ FERRELL Jeff, *Crimes of Style: Urban Graffiti and the Politics of Criminality*. Boston: Northeastern University Press 1993, p. 197

⁷⁶ WACLAWEK, Anna, *Graffiti and street art*. Londres: Thames & Hudson, 2011, p.29

espontaneidade e fluidez. O importante passa a ser a obra, não tanto a ideia de marcar um território, e apresentá-la a um público mais alargado, com a intenção de cativar potenciais compradores. Pode mesmo falar-se num carácter mais comercial desta prática.

Tal levou à discussão de que o *graffiti* em tela perdia todo o seu significado original, deixava de ser desenvolvido no meio urbano, não tendo, na opinião de A. Waclawek, o mesmo peso social e cultural.⁷⁷ Em tela, como refere Marta Simões, o *graffiti* perdia o movimento, o imediato e a energia do *graffiti* ilegal.⁷⁸

A sensação singular que atraía o cenário artístico para o *graffiti* dificilmente se transferiria para o contexto de galeria. Toda a essência do *graffiti*, a energia, o movimento e a urgência que o mantinha nas ruas, parece perdida pela descontextualização necessária e associada a esta passagem para a galeria. Não obstante, abriu-se um debate acerca da validade da passagem do *graffiti* da rua para as galerias, com relevante contributo, ainda, para uma troca de técnicas e modos de fazer entre os *writers*.

Efetivamente, os artistas que trabalhavam apenas na rua eram ignorados pelo mundo da arte. Entrar nas galerias podia permitir aos *writers* alcançar reconhecimento, porém, com um custo: a perda simbólica e literal do *graffiti*, toda a sua essência é perdida pela descontextualização, limitando o ponto até ao qual os *writers* se podem expressar.

Assim, a institucionalização da prática do *graffiti* teve vários efeitos, desde as já mencionadas trocas de ideias, técnicas e experiências entre os praticantes do *graffiti*, que por outro lado se sentiam limitados na sua expressão, manipulados.

Os *writers* entravam numa experiência de domesticação, retirando-lhes a sua principal arma: o poder de usar livremente a sua voz e imagens. O *graffiti* vive da total liberdade, e a transgressão é parte fundamental da prática, elemento que é anulado com a tentativa de dominá-la por parte das instâncias oficiais.⁷⁹ Algum do impacto e poder do *graffiti* perdeu-se neste processo de institucionalização, mas manteve-se a capacidade de confronto, mistério e rebeldia inerentes na sua produção.

A experiência em que consistiu a entrada no circuito artístico trouxe divulgação e aceitação ao *graffiti*, bem como intercâmbio e interação entre *writers*, mas também limitou a

⁷⁷ WACLAWEK, Anna, *Graffiti and street art*. Londres: Thames & Hudson, 2011, p.60

⁷⁸ SIMÕES, Marta Correia, *Graffiti e Street Art em Portugal*, Lisboa, 2013. Dissertação (Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro) - Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, p.59

⁷⁹ CAMPOS, Ricardo, *Porque pintamos a cidade?: uma abordagem etnográfica do graffiti urbano*, Lisboa: Fim de Século, 2010, p.140

essência de produção desta prática e dos seus intervenientes. Apesar de não perder totalmente toda as suas características, defrontou-se com a perda da sua liberdade artística.

Não obstante, como menciona Ágata Sequeira, a sua institucionalização, também trouxe aos *writers* outras perspetivas de carreira, começando estes a desenvolver atividade noutras áreas, nomeadamente design, publicidade ou *media*⁸⁰, alinhando a sua prática no *graffiti* com outras possibilidades criativas.

Do mesmo modo, a passagem da imagem de liberdade do *graffiti* da rua, para telas imóveis num espaço interior, continuou a dividir a opinião pública, acentuando-se os debates sobre a validade do *graffiti* em galerias: os que acreditam no *graffiti* mais “ortodoxo” com uma entidade sólida de gramática estacionada; e os que questionam esta ortodoxia, ambicionando novas estruturas expressivas.⁸¹

Assim, questionou-se a sua permanência na rua, o seu local original, ainda visto como um ato ilegal e vândalo, ou a possibilidade de se aceitarem novas formas de expressão ao entrar na galeria, como uma expressão legítima. A realidade é que continuou a sua prática na rua e, em simultâneo, se abriu caminho nas galerias e no mundo das artes. Estando cada vez mais presente, pode afirmar-se que se encontrava representado em dois mundos, dois mundos diferentes com discursos desiguais, e que resultaram em caminhos diversos para a prática.

No entanto, tal não impediu que os *writers* continuassem a expor os seus trabalhos em galerias, mantendo em simultâneo uma carreira estável. Mas alguns eram ofuscados pelo trabalho de Jean-Michel Basquiat (1960-1988) e Keith Haring (1958-1990), figuras, que segundo Marta Simões, foram tidas como as mais bem-sucedidas a fazer a transição do *graffiti* para o mundo da arte.⁸²

Keith Haring, artista vindo de Pittsburgh, e Jean-Michel Basquiat, artista de origem hispano-americana, começaram a pintar de forma ilegal, escrevendo frases sem sentido, integrando referências da linguagem do *graffiti* nas paredes da zona de galerias de Nova Iorque, com o intuito de mostrar o seu trabalho às massas. Os seus trabalhos de *graffiti*, eram de fácil

⁸⁰ SEQUEIRA, Ágata, *A cidade é o habitat da arte»: Street art e a construção de espaço público em Lisboa*, Lisboa, 2015. Tese (Doutoramento Sociologia) – Escola de Sociologia e Políticas Públicas, Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL), p.52

⁸¹ CAMPOS, Ricardo, *Porque pintamos a cidade?: uma abordagem etnográfica do graffiti urbano*, Lisboa: Fim de Século, 2010, p.101

⁸² SIMÕES, Marta Correia, *Graffiti e Street Art em Portugal*, Lisboa, 2013. Dissertação (Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro) - Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, p.60

leitura, não funcionavam como uma *tag*, mas chamaram à atenção dos *media*, de donos de galeria e negociantes de arte ⁸³ [Figura 17 e Figura 18].

Estes dois artistas diferenciavam-se dos outros *writers*, revelando-se problemático classificá-los como *graffiti writers*. Apesar de criarem trabalhos de forma ilegal não seguiam o estilo e vocabulário criado pelo *graffiti*, pois Basquiat focou-se em paredes que captassem a atenção de curadores ou negociantes de arte, e Haring criou uma linguagem que pudesse ser entendida pela população em geral, levando a que o *graffiti* lhes fosse associado por críticos de arte. ⁸⁴ Por outro lado, embora vistos como percursos do *graffiti*, não eram considerados como parte da comunidade. Pode admitir-se que os seus trabalhos de rua foram apenas uma fase de transição nas suas carreiras, mas com relevância e impacto para uma maior abertura da discussão do *graffiti* no discurso das artes.

Na Europa, o *graffiti* começa a entrar em exposições quase ao mesmo tempo que se dissemina por todo o continente, tendo as primeiras exposições acontecido na Holanda e em Itália, as quais eram acompanhadas por fotografias de *graffiti* nos comboios ou por pinturas murais realizadas no local. ⁸⁵ As exposições de *graffiti* em tela contribuíram para um intercâmbio de técnicas e experiências entre os *writers* do continente americano e do continente europeu, conseguindo introduzi-lo no mercado de arte e dando a conhecer o seu trabalho a um público que poderia tornar-se um potencial comprador destas obras.

A primeira iniciativa foi realizada em Roma, na Galeria Medusa, em 1984, seguida de uma mostra itinerante, *Arte di Frontiera* [Figura 19], que mostrou ao público uma seleção do *graffiti* americano, bem como uma série de galerias privadas que introduziram alguns dos mais conhecidos *writers*.

Na Holanda, outro marco importante foi organizado pelo já mencionado Yaki Kornblit, em Roterdão no Museu Boymans van Beunigen, com trabalhos de *writers* reconhecidos em Nova Iorque, tais como Dondi, Futurama 2000 ou Pink Blade.

Outro exemplo são as exposições que tiveram lugar em Paris, como no Musée National des Monuments Français. Em 1991 realiza-se a exposição *Graffiti Art: Artistes Américains et Français*, bem como uma outra exposição de *graffiti* no Centre Georges Pompidou,

⁸³ LEWISHON, Cedar, *Street Art*. Londres: Tate Publishing, 2007, p.94

⁸⁴ WACLAWEK, Anna, *Graffiti and street art*. Londres: Thames & Hudson, 2011, p.63

⁸⁵ SANCHÍS, Javier Abarca, *El postgraffiti, su escenario y sus raíces: graffiti, punk, skate y contrapublicidad*, Madrid, 2010. Tese (Doutoramento em Desenho e Imagem) Faculdade de Belas Artes, Universidad Complutense de Madrid, pp.288/289

em 1992.⁸⁶ Estas exposições acabaram por abrir portas para a inclusão do *graffiti* no mercado da arte, tornando possível a transição de uma prática ilegal para uma prática permitida em contextos legais.

O *graffiti* começa então a ser inaugurado, de forma modesta nos círculos oficiais das artes, sendo que, segundo Ricardo Campos, os anos de 1990 parecem ser de crise e regeneração para o *graffiti*, que entra numa época de “crescente heterodoxia”,⁸⁷ abrindo portas para novas vias: a pintura urbana. Esta escolha destina-se a estabelecer uma maior especificidade desta prática que compreende processos de comunicação não-institucionais, elaborada em grupo ou individualmente com ou sem intuito artístico, com ligação às massas.⁸⁸

A pintura urbana pode assim considerar-se uma outra via do *graffiti*, que mantém algumas características dele, como já foi explicado no início deste capítulo. Como referem Anna Waclawek⁸⁹ e C. Lewishon⁹⁰, esta nova via do *graffiti* pode caracterizar-se como um seguimento do *graffiti*, não significando o desaparecimento deste mas sim uma “evolução” que coexiste com o mesmo.

Em simultâneo com esta entrada nos círculos oficiais das artes, há também, entre meados dos anos de 1980 e a década de 1990, uma abertura do *graffiti* para projetos sociais que contam com os cidadãos como participantes, sendo um dos primeiros exemplos o *Philadelphia Anti Graffiti Network* (PAGN). Um programa criado em 1984, na cidade de Filadélfia, de acordo com a investigadora Ana Castro, com o intuito de combater o *graffiti* relacionado com gangues, bem como uma componente de apoio a artistas chamada *Mural Arts Program* [Figura 20].⁹¹ Com a ajuda da artista Jane Golden, procurou incentivar *writers* para criar uma arte que transformasse os espaços públicos e a vida dos cidadãos.⁹²

Esta iniciativa criou oportunidades para estes artistas desenvolverem a sua arte de forma legal, numa colaboração artística que estimulava o diálogo sobre questões críticas. Foi um programa pioneiro que levou os cidadãos a valorizarem mais a cidade e o seu espaço, e,

⁸⁶ FERREIRA, Joana Pamarés, *Os vários contextos expositivos da street art – Entre a rua e a galeria*, Lisboa, 2018. Dissertação (Mestrado em Museologia e Museografia), Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, pp.39-41

⁸⁷ CAMPOS, Ricardo, *Porque pintamos a cidade?: uma abordagem etnográfica do graffiti urbano*, Lisboa: Fim de Século, 2010, p.101

⁸⁸ *Ibidem*

⁸⁹ WACLAWEK, Anna, *Graffiti and street art*. Londres: Thames & Hudson, 2011, p.29

⁹⁰ LEWISHON, Cedar, *Street Art*. Londres: Tate Publishing, 2007, p.15

⁹¹ CASTRO, Ana, *Arte Urbana. Estudo exploratório da sua relação com as cidades e proposta de projeto prático para o Porto*, Porto, 2014. Dissertação (mestrado em Multimédia – Vertente Cultura e Artes) – Faculdade de Engenharia, Universidade do Porto, p.26

⁹² <https://www.muralarts.org>

concomitantemente, estabeleceu pontes de comunicação e conhecimento ao criar uma arte com os outros, que transforma lugares, indivíduos e comunidades.⁹³

Por outro lado, como atesta Claire Bishop⁹⁴ e Nina Felshin,⁹⁵ desde a década de 1990 a população começou a ter um papel maior nos projetos de arte, surgindo interesse na participação e colaboração com as comunidades locais. Passou a haver maior e mais estreita interação entre público e contexto – a realidade social - numa lógica colaborativa e contextual. Sendo a referida iniciativa pioneira e um reflexo destas colaborações artísticas, já que é uma ferramenta de diálogo, de construção de relações e de contribuições para a revitalização de espaços.⁹⁶

Do mesmo modo, de acordo com a investigadora Andreia Ribeiro, começa a existir interesse na recuperação de espaços desqualificados através da arte, como forma de recuperação e incentivo ao não abandono desses espaços, no qual a pintura urbana pode ser um meio da participação na dinâmica das cidades.⁹⁷

Tal como aconteceu em Gray Ferry, um bairro com várias tensões que, com o apoio da iniciativa *Mural Arts Program*, em 1998, foi pintado *Peace Wall* [Figura 21]. Este mural ajudou os residentes a encontrar um terreno comum através da arte, tornando-se um símbolo de esperança e unidade.⁹⁸ Já que, de acordo com a investigadora Andreia Ribeiro, a cultura, sobretudo por meio da pintura urbana, tem vindo a ser utilizada como estratégia para áreas em declínio, sendo um instrumento importante no fomento da reabilitação urbana.⁹⁹

A pintura urbana pode ser usada como uma ferramenta importante na inclusão social, bem como para atenuar as tensões sociais e culturais, o diálogo e a participação entre cidadãos. Por outro lado, este tipo de projetos oferecem um olhar criativo perante a cidade, e como refere R. Deutsche, também uma forma de crítica e declaração sobre os problemas e

⁹³ <https://www.muralarts.org>

⁹⁴ BISHOP, Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and Politics of spectatorship*. London/New York: Verso, 2012, pp.1/2

⁹⁵ FELSHIN Nina, *Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo in Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, p.63

⁹⁶ <https://www.muralarts.org>

⁹⁷ RIBEIRO, Andreia, *Possibilidade de reabilitação urbana em bairros sociais. Estudo de caso: Bairro Social de Santa Tecla, Braga*, 2015. Dissertação (Mestrado em Engenharia Civil) – Escola de Engenharia, Universidade do Minho, p. 35

⁹⁸ <https://www.muralarts.org>

⁹⁹ RIBEIRO, Andreia, *Possibilidade de reabilitação urbana em bairros sociais. Estudo de caso: Bairro Social de Santa Tecla, Braga*, 2015. Dissertação (Mestrado em Engenharia Civil) – Escola de Engenharia, Universidade do Minho, p.34

soluções do local em que estes atuam.¹⁰⁰ A pintura urbana associada a projetos de revitalização do espaço público exerce um importante papel na requalificação e recuperação dos locais degradados, dando uma melhoria nas qualidades de vida e na incorporação de novos espaços inexistentes e que seriam da necessidade das comunidades. Através destas iniciativas em espaços degradados faz também uma reflexão e análise dos problemas do local, e, muitas vezes, denúncia de questões sociais, implicando a coordenação de várias ações. Trata-se de um processo de resolução dos problemas existentes, em articulação com a promoção de uma melhoria da imagem urbana.

Neste sentido, as operações artísticas de pintura urbana no espaço público começaram a acontecer em lugares de constantes confrontos e oposições sociais, participando na dinâmica destes espaços, e transformando lugares degradados em espaços com uma nova imagem e uso. Em simultâneo, a atuação no espaço público através da pintura urbana, passou a contribuir para a construção de laços entre as populações, onde é valorizado o diálogo de diferentes grupos da sociedade e aberto caminho para a ação na partilha de experiências.

Deste modo, pode verificar-se uma estetização da vida quotidiana cada vez mais presente no meio urbano em que, segundo o investigador Francisco Santos, é dada uma maior importância à perceção estética de uma cidade por parte de cada cidadão.¹⁰¹ E isso é revelado por elementos como a pintura urbana, já que ela redefine a pertença a uma cidade e, na conceção de Mário Caeiro, torna-se um rito social, um espaço em que a sociedade se encontra.¹⁰² A melhoria dos espaços urbanos por via da arte, nomeadamente através da pintura urbana, tem tido cada vez mais impacto como forma de requalificação destes espaços mas também na maneira como estes são encarados pela população. A melhoria e requalificação urbana permitem dar nova vida e definição a locais que, de outro modo, acabariam postos à margem pela sociedade, possibilitando-lhes serem de novo aceites por ela, numa cerimónia marcada pela mudança na forma como estes espaços são encarados.

O processo que leva à transformação do local permite que este seja vivenciado de uma maneira diferente, não passa só pela sua recuperação ou embelezamento, é também uma forma de os cidadãos contribuírem para este espaço comum, ampliando a sensação de per-

¹⁰⁰ DEUSTCHE, Rosalyn, *Eviction: Art and Spatial Politics*, Massachusetts / Londres: The MIT Press, 1996, p.7

¹⁰¹ SANTOS, Francisco, *Graffiti e arquitectura: intervenções no espaço e na memória da cidade*, Lisboa, 2016. Dissertação (Mestrado Integrado em Arquitetura), Faculdade Arquitetura e Artes da Universidade Lusíada de Lisboa, p. 60

¹⁰² CAEIRO, Mário, *Arte na Cidade*, Lisboa: Círculo de Leitores, 2014, p.303

tença ao local através destes projetos. Estes são projetos em que Claire Bishop¹⁰³ e Nina Felshin¹⁰⁴ consideram o diálogo, a interação e a troca de experiências como fundamentais para o seu desenvolvimento. Procura-se tratar não só o espaço mas também os problemas do local com a participação ativa de quem usufrui dele, algo que será mais explorado no capítulo seguinte desta dissertação.

Assim, a visão do *graffiti* tida pelo mundo das artes como algo rebelde, negativo, sem valor, tem vindo a alterar-se, havendo cada vez mais uma maior abertura ao mesmo no discurso das artes, sobretudo pela via da pintura urbana, existindo já um grande número de curadores, galerias e museus interessados em expor e vender esta prática. Pode afirmar-se atualmente que esta tem uma maior visibilidade e aceitação.

E por isso mesmo, é possível entender que já não é surpresa encontrar este género exposto em galerias ou museus, como aconteceu com a exposição de Banksy, patente no Moco Museum em Amesterdão, Holanda, entre Abril de 2018 e Janeiro de 2019 [Figura 22], ou mesmo em projetos sociais que visam uma revitalização do espaço público. Resulta, então, numa prática artística com uma grande aceitação pública, que contribui para o enriquecimento do meio urbano e dos espaços públicos.

1.3 - O panorama português: das primeiras manifestações de *graffiti* aos projetos atuais de pintura urbana

Em Portugal o cenário do *graffiti* desenvolveu-se de forma um pouco particular em relação a outros locais, devido ao contexto político nacional. Enquanto o *graffiti* se desenvolvia e disseminava pelo mundo, Portugal vivia sob uma ditadura, embora durante o Estado Novo a oposição política e os estudantes também utilizassem as paredes para se expressarem.

Com a revolução de 25 de Abril de 1974 as ruas foram o local escolhido pelos partidos políticos, associações, movimentos e cidadãos se expressarem e fazerem passar as suas mensagens. Faziam-no através de grandes murais que, segundo Marta Simões, tinham bastantes semelhanças aos murais mexicanos, albaneses ou soviéticos, acompanhados de frases

¹⁰³ BISHOP, Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and Politics of spectatorship*. London/New York: Verso, 2012, pp 1/2

¹⁰⁴ FELSHIN Nina, *Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo in Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, p.64

soltas, *slogans*,¹⁰⁵ etc, e utilizando vários meios tais como o pincel, *stencil*, lata de *spray* ou cartazes. Foi assim que em Portugal se iniciaram as primeiras manifestações do que se pode chamar de *graffiti*, com propósitos políticos, propagandísticos e muitas vezes de teor popular. Ainda assim, muitos dos murais espalhados pelo país, continham manifestações estéticas e artísticas claras e contaram, em alguns casos, com a colaboração de artistas plásticos e visuais na sua realização.

Mas é no início da década de 1980 que se pode considerar a chegada dos primeiros *tags* a Portugal, quando os *writers* começaram a ter um maior contacto com o *graffiti*, através de filmes, livros, discos, meios de comunicação e principalmente pela música, o *hip hop* americano. Segundo um dos primeiros *writers* a pintar em Portugal, foi o filme *Break Dance* que influenciou o surgir do movimento por toda a Europa e em Portugal:

“Começa em 1984 o “Big Bang” pelo filme *Break Dance* nas salas de cinema. Foi uma euforia entre os jovens e assim uns começam a rapar (fazer músicas de rap), outros a dançar e outros a fazer *graffiti*. Dois anos mais tarde, em 1986, aconteceu o primeiro concurso oficial de *graffiti* realizado pela Câmara Municipal de Oeiras em Portugal.” (*Writer Exas*, português)¹⁰⁶

Começavam, deste modo, a surgir nas paredes de alguns centros urbanos frases e *tags* que replicavam o que era visto no cinema, revistas e capas de discos, embora ainda com falta de consistência para se manterem.¹⁰⁷ Nestes anos iniciais, pós-revolução dos Cravos, o *graffiti* não parece ter experimentado a mesma força que encontrou em países vizinhos europeus, apesar da presença destas influências e breves manifestações.

É sobretudo a partir dos finais dos anos de 1980 que o *graffiti* se torna mais consistente, a partir do contacto entre jovens que se moviam no estrangeiro, com especial destaque, de acordo com a investigadora Joana Ferreira, para o papel dos descendentes de emigrantes portugueses que traziam consigo revistas de *graffiti* para as suas férias em Portugal, que circulavam entre os jovens portugueses.¹⁰⁸ Em 1988 dá-se mesmo a passagem de *writers* inter-

¹⁰⁵ SIMÕES, Marta Correia, *Graffiti e Street Art em Portugal*, Lisboa, 2013. Dissertação (Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro) - Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, p.66

¹⁰⁶ *Writer Exas* cit. SOUZA, Sílvia, *O graffiti em Lisboa: interpelando a imagem e seus olhares*, Lisboa, 2016. Trabalho de Projecto (Mestrado em Antropologia/Culturas Visuais) - Faculdade das Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, p.29

¹⁰⁷ SIMÕES, Marta Correia, *Graffiti e Street Art em Portugal*, Lisboa, 2013. Dissertação (Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro) - Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, p.67

¹⁰⁸ FERREIRA, Joana Pamarés, *Os vários contextos expositivos da street art – Entre a rua e a galeria*, Lisboa, 2018. Dissertação (Mestrado em Museologia e Museografia), Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, p.32

nacionais que deixaram alguns *tags* e *throw-ups* nas zonas de São Pedro do Estoril [Figura 23], Cascais, e em Lisboa. O intercâmbio e influências vindas do exterior trouxeram melhor conhecimento. A presença física e a marca deixada pelos artistas determinou uma maior consistência da prática. O *graffiti* tornou-se mais organizado e surgiram os primeiros grupos, *crew*, de jovens que faziam *graffiti* a nível nacional.

Em Carcavelos um pequeno grupo de jovens aprende com um *writer* francês, Kazar, a técnica do *graffiti*, surgindo a *Criminal Assasins Crew* (CAC). Apoiados por uma escola secundária local que, após o interesse de alguns professores de artes, autoriza o grupo de jovens a pintar paredes interiores na escola, representando uma grande oportunidade para o aperfeiçoar da técnica deste grupo, a primeira *crew* nacional.¹⁰⁹ Em seu torno, surgem cada vez mais interessados, podendo observar-se que a estética e técnica dos *writers* desta primeira *crew* estavam a um nível muito próximo de outros *writers* da Europa. Assim, pode falar-se num ganho de força e consistência do *graffiti* nacional a partir do contacto com *writers* internacionais e, como ponto de viragem, a criação de uma primeira *crew*, um forte impulso para que o *graffiti* tivesse uma maior presença nacional.

Paralelamente, também na década de 1980, as autarquias da região metropolitana de Lisboa começaram a incentivar a pintura de murais e eventos relacionados com a atividade. Em simultâneo, o *graffiti* ilegal era apagado e visto como ato de vandalismo. Existindo assim uma dualidade no contexto do *graffiti* nacional: por um lado o início da sua consolidação e alguma aceitação social desta prática em ambiente autorizado, o que contribuiu para o seu desenvolvimento e expansão, e por outro lado o combate ao mesmo quando produzido em locais não autorizados, considerado ato de vandalismo e encarado como agente de poluição da paisagem urbana. A mesma prática é realizada em dois locais diferentes, num espaço em que foi cedido o direito de pintar e noutro em que não houve consentimento prévio, não foi autorizado. Tal implica uma aceitação diferenciada, visto que o que é socialmente aceite corresponde aos espaços autorizados, enquanto o que está fora do âmbito desse contexto é visto como ilegal e recriminado. Não obstante, esta dualidade não terá constituído entrave ao seu desenvolvimento e divulgação.

Na década de 1990 ocorre uma maior circulação de *writers* estrangeiros por Portugal, como Noser e Line, que passaram pela zona de Paço de Arcos [Figura 24], e surgem ainda

¹⁰⁹ LUSA, *O graffiti de Carcavelos fez 30 anos e tem direito a visitas guiadas*, Observador, 2018.

mais *writers* nacionais.¹¹⁰ Do mesmo modo, como afirma Pedro Neves, formam-se mais *crews* nacionais, que se espalham da periferia para o centro de Lisboa, multiplicando-se os *tags*, sobretudo nas linhas de comboio e autoestradas [Figura 25].¹¹¹

Outros nomes como Exas e Youth formam PRM (Paint Rackin' Mafia), que iniciam o *bombing* na linha de Cascais e em Lisboa, tornando algumas paredes públicas das Amoreiras, Campolide e Belém em *Hall of Fame* [Figura 26].¹¹² Pode mesmo afirmar-se que este grupo tinha uma atividade muito intensa, regular, e com uma certa consistência, que se espalhou por várias zonas. Hoje é possível referir que o grupo acabou por moldar um pouco o *graffiti* português.

Nos anos que se seguiram assistiu-se ao aparecimento de cada vez mais *writers* nos subúrbios de Lisboa, e ao *graffiti* a tornar-se numa prática mais dominante, sobretudo na região de Lisboa, com focos em Cascais, Sintra e Margem Sul (do Tejo), e também na zona de Carnaxide e Linda-a-Velha.

A par disto, em 1993, Portugal é visitado pelo *writer* André, um artista parisiense de ascendência portuguesa, que pintava murais nas Amoreiras e em Alcântara, para promover o trabalho da Associação Abraço.¹¹³ A prática não era só relativa a um conjunto de indivíduos que pintava as paredes mas começava também, aos poucos, a associar-se a algumas iniciativas, demonstrando a sua proliferação e reconhecimento, que aos poucos ia ganhando destaque.

O distrito de Lisboa era assim o local onde predominava o desenvolvimento do *graffiti*, com o surgimento de cada vez mais *writers* nacionais e a criação de várias *crews* um pouco por todo o distrito, permitindo também o enraizamento deste movimento. Contudo, estes novos *writers* e *crews* que surgiam mantinham sempre uma ligação entre si, como uma comunidade. Mas eram também intensos os contactos com alguns *writers* estrangeiros, havia grande abertura do *graffiti* em território nacional ao que se passava noutros países.

O *graffiti* chegou ao Algarve, através do contacto de uma *crew* da zona de Benfica criada em 1995, a GVS *crew* [Figura 27], com o *writer* Komer, que já havia iniciado a sua

¹¹⁰ SIMÕES, Marta Correia, *Graffiti e Street Art em Portugal*, Lisboa, 2013. Dissertação (Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro) - Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, p.68

¹¹¹ NEVES, Pedro, *Significado de Arte Urbana, Lisboa 2008-2014 in Revista de Ciências da Arte - Lisboa - N.º 1* (Dezembro 2015), p.126

¹¹² SIMÕES, Marta Correia, *Graffiti e Street Art em Portugal*, Lisboa, 2013. Dissertação (Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro) - Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, pp.68/69

¹¹³ MANAIA, Tiago, *Crime e ornamento in L+arte*. - Lisboa.-N.º. 46 (Março 2008), p.46

atividade em 1989.¹¹⁴ Por outro lado, foi também na década de 1990 que esta prática se começou a manifestar no Porto [Figura 28], através da partilha de conhecimentos entre *writers* que se juntavam no *Commix Bar* para conviverem.¹¹⁵ Por esta altura, o *graffiti* parece começar a sair da zona de Lisboa e a difundir-se pelo país, onde possivelmente haveria já pequenos trabalhos de alguns *writers*, mas ainda sem a força que existia na região de Lisboa. O *graffiti* nacional começou a ganhar identidade própria e a soltar-se da influência internacional e da cultura do *hip hop*. É exemplo disso a Linha de Carcavelos/Estoril, onde surgiram os primeiros *writers* sem ligações ao *hip hop*.

Há uma nova *revolução* no *graffiti* com a abertura da loja *Big Punch*, de *streetwear*, no Chiado, em Lisboa no final da década de 1990, por esta comercializar a marca *Montana Hard-Core*, e ainda revistas, vídeos e acessórios, possibilitando aos *writers* nacionais o acesso a materiais adequados para a produção do *graffiti*, já que anteriormente recorriam a materiais produzidos por eles próprios. A comercialização de produtos especializados num só local alterou a dinâmica do *graffiti* a nível nacional, disseminando-o ainda mais. Tal circunstância levou ao incremento do número de novos *writers* com vontade de criar e inovar nos seus trabalhos. Foi nesta altura que o *graffiti* realmente se firmou em Portugal, não se tratando apenas de um conjunto de *writers* dispersos, que pintam algumas paredes, mas sim de um movimento organizado, uma comunidade própria, com ligações entre si e de estilo definido.

O impacto e a projeção do *graffiti* em território nacional coincidiu com uma maior repressão por parte das autoridades policiais e com a abertura de processos judiciais aos seus autores. A título de exemplo, ao pintarem um comboio em Cascais, os membros da PRM *crew* foram detidos pela polícia e alvo de processo em tribunal.¹¹⁶

Havendo cada vez mais concursos e eventos, o *graffiti* propaga-se de forma legal e ilegal pelos vários distritos portugueses. Enquanto isso, os *writers* lisboetas ganham uma força e impacto maiores, e começam a viajar pelo país, deixando trabalhos seus como forma de maior expansão do movimento do *graffiti* e para que surjam novos centros e grupos.

Para além disso, a Câmara Municipal de Oeiras, em 1999 organizou o *1º Encontro Internacional de Graffiti*, trazendo com este evento diversos nomes do *graffiti* internacional,

¹¹⁴ SIMÕES, Marta Correia, *Graffiti e Street Art em Portugal*, Lisboa, 2013. Dissertação (Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro) - Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, p.70

¹¹⁵ CASTRO, Ana, *Arte Urbana. Estudo exploratório da sua relação com as cidades e proposta de projeto prático para o Porto*, Porto, 2014. Dissertação (mestrado em Multimédia – Vertente Cultura e Artes) – Faculdade de Engenharia, Universidade do Porto, p.49

¹¹⁶ SIMÕES, Marta Correia, *Graffiti e Street Art em Portugal*, Lisboa, 2013. Dissertação (Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro) - Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, p.71

tais como Loomit, Os Gémeos ou Moritz.¹¹⁷ Assim, vão surgindo novos nomes, tendências, estilos, mais visitas de *writers* internacionais, traduzindo-se num maior fluxo de divulgação do *graffiti* e levando a que ilustradores e artistas gráficos se interessem também pela atividade, não havendo limites para a criação artística em torno desta.

Com o advento do novo século, multiplica-se o número de *crews*, *writers*, e eventos que permitem que o *graffiti* tenha mais impacto e força em Portugal, sendo que, de acordo com Ana Castro, este “boom do *graffiti* em Portugal”, deveu-se ao aumento de informação, nomeadamente o aparecimento da internet.¹¹⁸ A divulgação do *graffiti* já não se limita a revistas, filmes e discos que chegavam a Portugal, e a diferentes trocas de técnicas e experiências entre *writers* nacionais e internacionais e/ou eventos, a internet disponibiliza acesso a toda esta informação muito mais rapidamente, e até em tempo real. Os próprios *writers* passam a divulgar os seus trabalhos através da internet, dos quais publicam fotografias. Como em outras áreas, a grande facilidade, diversidade e velocidade de visualização, desvanecem os condicionalismos, disponibilizam maior densidade de escolhas, inovação e técnicas, bem como uma visão mais abrangente sobre o *graffiti*, preservando a sua história e possibilitando o acesso aos trabalhos iniciais por parte das modernas gerações e de um maior número de pessoas.

Em paralelo com este boom de informação e divulgação virtual, é de referir a criação de LEG *crew* que conta com membros como os MAR (2001), os RAM (2003) ou o Vhils (2005).¹¹⁹ Estes nomes adquirem bastante “sonoridade” a nível nacional e internacional e levam o *graffiti* português além-fronteiras, num momento que há uma melhoria crescente ao nível da técnica e do uso de novos materiais.

É, também a partir do ano 2000 que começam a surgir iniciativas legais ligadas ao *graffiti* e por consequência um interesse mais positivo de instituições por estas práticas. É neste mesmo contexto que se inicia também a organização de exposições por *writers* que pretendem mostrar os seus trabalhos a um público mais alargado, que vá para lá dos praticantes ou conhecedores do *graffiti*.

¹¹⁷ SIMÕES, Marta Correia, *Graffiti e Street Art em Portugal*, Lisboa, 2013. Dissertação (Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro) - Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, p.72

¹¹⁸ CASTRO, Ana, *Arte Urbana. Estudo exploratório da sua relação com as cidades e proposta de projeto prático para o Porto*, Porto, 2014. Dissertação (mestrado em Multimédia – Vertente Cultura e Artes) – Faculdade de Engenharia, Universidade do Porto, p. 50

¹¹⁹ SEQUEIRA, Ágata, *A cidade é o habitat da arte: Street art e a construção de espaço público em Lisboa*, Lisboa, 2015. Tese (Doutoramento Sociologia) – Escola de Sociologia e Políticas Públicas, Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL), p.93

É de referir, como exemplos, *¼ de Gaf*, no Seixal, em 2003, e *Arte Urbana*, em Vila Franca de Xira, em 2004.

Em 2005 é organizada a considerada primeira grande exposição de *graffiti* feita em Portugal, devido à sua dimensão e grande afluência, intitulada de *Visual Street Performance*. Reuniu em Lisboa, um conjunto de *writers* para dar a conhecer uma outra visão do *graffiti*, num sentido mais artístico e estético, tendo tido várias outras edições.¹²⁰

Por outro lado, algumas autarquias também se disponibilizaram a apoiar este tipo de eventos relacionados com o *graffiti*, ainda que dependentes da iniciativa dos próprios *writers* de cada *crew* que entravam em contacto direto com as entidades.¹²¹ A maior abertura e apoio não se traduzem ainda em organização de eventos, é aos próprios *writers* que cabe ainda a tarefa de divulgar os seu trabalhos perante um leque maior de apreciadores.

Verifica-se assim um cada vez maior número de seguidores e mais *writers* nacionais bem preparados, havendo também mais adeptos. Tal é visível pela grande popularidade que esta prática atingiu a nível nacional e internacional, que aparenta também uma maior aceitação do *graffiti* por parte da população em geral. Por isso mesmo, entende-se que o *graffiti* e outras intervenções similares não se circunscrevem à zona de Lisboa, como nos anos iniciais.

Há cada vez mais *writers* a reclamarem o seu espaço urbano, e que nele querem intervir, daí que é possível entender que o *graffiti* e outras intervenções semelhantes no espaço urbano ou arquitetónico estão cada vez mais enraizadas tornando-se numa forma de expressão comum, com maior ou menor aceitação, que começa a estar presente nos mais diversos lugares.

A vontade de chegar a um público mais vasto é um dos propósitos essenciais da pintura urbana, como já foi referido, e é observável pela organização das mais diversas exposições por parte de *writers* neste começo de século, está assim criado o caldo de cultura necessário ao aparecimento da pintura urbana em Portugal.

O *graffiti* começa a ser encarado já como uma forma de arte com bastantes apoiantes, uma forma de pintura urbana que, apesar de ainda ter opositores, é um movimento já enraizado no cenário nacional onde surgem constantemente novas práticas e praticantes.

¹²⁰ SEQUEIRA, Ágata, *A cidade é o habitat da arte: Street art e a construção de espaço público em Lisboa*, Lisboa, 2015. Tese (Doutoramento Sociologia) – Escola de Sociologia e Políticas Públicas, Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL), p.93

¹²¹ FERREIRA, Joana Pamarés, *Os vários contextos expositivos da street art – Entre a rua e a galeria*, Lisboa, 2018. Dissertação (Mestrado em Museologia e Museografia), Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, p.49

O crescente interesse pela pintura urbana tem levado à multiplicação de eventos e projetos, tanto a nível nacional como a nível internacional, que procuram dinamizar e disseminar esta prática, mas também informar o público sobre a pintura urbana.

Estes eventos e projetos levam ao afastamento entre o *graffiti* e a pintura urbana, assumindo esta última um sentido legalizado e mais institucional. Daí que a partir deste momento, tal como refere Ágata Sequeira¹²² e Joana Ferreira¹²³, se comece a utilizar o termo pintura urbana para referir o *graffiti* ou intervenções similares, numa perspetiva legal e com ligação a instituições, desenvolvidos em projetos ou eventos.

Assim, criam-se oportunidades para dar a conhecer o país a artistas internacionais, para o público interagir com estes, e mesmo com artistas nacionais, e com os seus trabalhos. Além disso, estes eventos e projetos são ainda locais de convergência entre *writers* e público, e permitem e incentivam também trocas de experiências, ideias e técnicas. Muitas vezes funcionam como plataforma de lançamento para artistas menos conhecidos, mas também para a melhoria das técnicas e qualidade das intervenções em meio urbano ou arquitetónico.

Eventos deste tipo têm demonstrado boa aceitação, permitindo o entendimento de que a pintura urbana não se limita a pintar paredes, constitui também uma forma de interação que aproxima pessoas, artistas e localidades. E o sucesso de algumas iniciativas, motiva a organização de outras, sendo visível que o público que as acompanha é bastante heterogéneo e tem interesse no que se está a desenvolver.

Por outro lado, como já foi mencionado no subcapítulo anterior, deparamo-nos atualmente, também, com várias iniciativas de pintura urbana de apoio e combate à degradação de espaços públicos, seja como projetos de inclusão social, projetos de requalificação urbana, ou os dois em simultâneo, e que em alguns casos contam com os cidadãos como participantes. Sendo que esta prática de reabilitação associada à pintura urbana, no início do século XXI, alastrou aos bairros sociais para atenuar efeitos da estigmatização social, de degradações várias, requalificar os espaços públicos e aumentar a qualidade de vida da população residente, muitas vezes numa lógica colaborativa com os moradores locais. Como refere Andreia Ribeiro, a pintura urbana tem sido vista como uma forma de recuperar estes espa-

¹²² SEQUEIRA, Ágata, *A cidade é o habitat da arte: Street art e a construção de espaço público em Lisboa*, Lisboa, 2015. Tese (Doutoramento Sociologia) – Escola de Sociologia e Políticas Públicas, Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL), p.52

¹²³ FERREIRA, Joana Pamarés, *Os vários contextos expositivos da street art – Entre a rua e a galeria*, Lisboa, 2018. Dissertação (Mestrado em Museologia e Museografia), Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, p.21

ços com a incorporação de atividades culturais em projetos de reabilitação, fomentando a renovação física, ambiental e social das áreas estagnadas.¹²⁴

A revitalização/ requalificação de um espaço, para a investigadora Isabel Guerra¹²⁵ e para Andreia Ribeiro,¹²⁶ deve consistir em restituir a qualidade de um local a partir da melhoria das condições físicas dos edifícios e/ou espaços urbanos, articulando as diferentes dimensões do território urbano, reforçando a dinâmica e desenvolvimento de integração social e cultural, num processo que, como R. Deutsche refere, deve ser sempre o de considerar os interesses da população no trabalho a realizar.¹²⁷

As operações de revitalização e/ou requalificação devem procurar preservar ou recuperar as estruturas físicas, mas também os mecanismos de desenvolvimento social e económico, num processo que, se pretende, devolva a qualidade de vida urbana, averiguando com precisão quais as necessidades que regulam a reestruturação do espaço urbano, tendo como ponto central a população que habita o local.

Um local recuperado apenas para o uso de uma população externa a este, não permite considerar a forma como a população local o utiliza, levando a que haja um retorno ao ponto inicial e este pode voltar a degradar-se devido à falta de sentimento de pertença da sua população, acabando por se deteriorar. E, como refere Patrícia Alomá, a deterioração de um espaço cria uma imagem de abandono e marginalidade que provoca uma rejeição social e física.¹²⁸ É por isso importante que estes processos de requalificação tenham sempre em conta os interesses da população que habita o local e procurem que esta colabore e participe na recuperação do mesmo, promovendo-se um investimento pessoal da população residente e o aumento do sentimento de pertença e responsabilidade para com o cuidar das estruturas locais.

Desta forma, a cultura urbana, nomeadamente a pintura urbana, contribui não só para uma estética do local, mas, tal como atesta Andreia Ribeiro, deve atuar, também, como

¹²⁴ RIBEIRO, Andreia, *Possibilidade de reabilitação urbana em bairros sociais. Estudo de caso: Bairro Social de Santa Tecla, Braga*, 2015. Dissertação (Mestrado em Engenharia Civil) – Escola de Engenharia, Universidade do Minho, p.34

¹²⁵ GUERRA, Isabel, Políticas Públicas de Revitalização Urbana. Reflexão para a formulação estratégica e operacional das atuações a concretiza no QREN – Relatório final, Lisboa:ISCTE/CET, 2005, p.11

¹²⁶ RIBEIRO, Andreia, *Possibilidade de reabilitação urbana em bairros sociais. Estudo de caso: Bairro Social de Santa Tecla, Braga*, 2015. Dissertação (Mestrado em Engenharia Civil) – Escola de Engenharia, Universidade do Minho, p.25

¹²⁷ DEUTSCHE, Rosalyn *Eviction: ART AND SPATIAL POLITICS.*, MASSACHUSETTS/Londres: THE MIT PRESS, 1996, p.12

¹²⁸ ALOMÁ, Patrícia Rodriguez, *O espaço público, esse protagonista da cidade*, Archdaily, 2013

mediadora das relações socioculturais, de forma “(...) a proporcionar interação e formação intelectual entre a população, criando dinâmica,(...)” qualidade de vida e prosperidade económica.¹²⁹ Esta prática, quando aplicada em projetos de revitalização/requalificação urbana ou social, desenvolve uma relação com as rotinas do local, fortalece o diálogo entre cidadãos e estimula o pensamento.

A associação da pintura urbana a iniciativas de intervenção urbana começa a surgir a nível nacional muito timidamente com a formação da Galeria de Arte Urbana (GAU) em Lisboa, em 2008, num contexto ligado ao património e não tanto a contextos sociais, sendo este caso analisado no último capítulo desta investigação.

O primeiro exemplo deste tipo de iniciativas de pintura urbana com cariz social foi a estrutura cultural *Circus*, cujo principal objetivo é promover e divulgar a arte nacional, dando destaque à pintura urbana. A primeira atividade desta estrutura foi realizada a 1 de Junho de 2012 com a exposição “Maus Hábitos”, no Porto.¹³⁰

Com o apoio desta iniciativa, foi realizado em 2013, na cidade de Guimarães, um mural numa das paredes do pavilhão desportivo Francisco de Holanda, junto a dois bairros sociais [Figura 29]. De acordo com Andreia Ribeiro, o local escolhido para o mural era muitas vezes alvo de vandalismo por parte da população, no entanto durante a sua realização os jovens dos bairros sociais juntaram-se para ajudar na pintura do mural. Um ano depois, em 2014, a obra continuava exatamente igual, sem ter sofrido nenhum tipo de vandalismo.¹³¹

A pintura urbana começou assim, aos poucos, a ganhar um propósito, funcionando como instrumento de desenvolvimento urbano que melhora a identidade dos espaços. Algo fundamental em zonas mais desfavorecidas ou problemáticas, podendo trazer uma nova imagem e aumentando a autoestima dos locais, gerando melhor qualidade de vida, desempenhando um papel estruturante e podendo estimular e trazer alterações de carácter social, económico, político e cultural.

A nível nacional foram desenvolvidos alguns outros projetos numa variedade que demonstra o crescimento e interesse de mercado pela pintura urbana. Como é o caso da

¹²⁹ RIBEIRO, Andreia, *Possibilidade de reabilitação urbana em bairros sociais. Estudo de caso: Bairro Social de Santa Tecla, Braga*, 2015. Dissertação (Mestrado em Engenharia Civil) – Escola de Engenharia, Universidade do Minho, p.40

¹³⁰ CASTRO, Ana, *Arte Urbana. Estudo exploratório da sua relação com as cidades e proposta de projeto prático para o Porto*, Porto, 2014. Dissertação (mestrado em Multimédia – Vertente Cultura e Artes) – Faculdade de Engenharia, Universidade do Porto, p.57

¹³¹ RIBEIRO, Andreia, *Possibilidade de reabilitação urbana em bairros sociais. Estudo de caso: Bairro Social de Santa Tecla, Braga*, 2015. Dissertação (Mestrado em Engenharia Civil) – Escola de Engenharia, Universidade do Minho, p.38

Galeria *Underdogs* que se diferencia por ser uma iniciativa comercial, com estrutura galerística e de agenciamento. Os seus fins são comerciais e procura levar para o terreno da pintura urbana o modo de funcionamento tradicional da galeria, embora anuncie também outros objetivos. Uma plataforma cultural que surgiu em 2010 por iniciativa do artista Alexandre Farto e da sua agência de arte Vera Cortes com o objetivo de criar um espaço para os artistas de pintura urbana, visando estimular a partilha e o intercâmbio de experiências e ideias [Figura 30]. Para além disso, pretende fomentar parcerias e colaborações entre criadores, galerista, curadores, espaços de exposição e a cidade, numa estreita relação com o público, tal como refere na apresentação do seu *website*:

“Underdogs is a cultural platform (...) that aims at creating space within the contemporary art scene for artists (...) fostering the establishment of partnerships and collaborative efforts between creators, cultural agents, exhibition venues and the city, contributing to establish a close relationship between these and the public.”¹³²

É ainda uma plataforma que possibilita a criação de um mercado para os artistas de pintura urbana em Portugal, bem como dar a conhecer e/ou comprar trabalhos elaborados por artistas nacionais e internacionais, para contextos interiores.

Segue três linhas de atuação que passam pela organização de exposições individuais e coletivas, a venda de peças através do seu *website* e a produção de arte nas ruas da cidade por artistas nacionais e internacionais, em painéis de grande escala [Figura 31].¹³³ Esta última é a forma de atividade mais visível, existente um pouco por toda a cidade de Lisboa, como complemento às exposições organizadas pela galeria, podendo assumir-se como um espaço de contacto das manifestações de pintura urbana e intercâmbio entre os artistas.

No entanto, só consolidou a sua presença com a abertura da Galeria em 2013, criando oportunidades para os artistas desenvolverem trabalhos em Lisboa, na cidade, com a população, para a melhoria do espaço urbano e para o usufruto de quem o frequenta, promovendo o seu trabalho.¹³⁴

A atividade deste local, com o auxílio de uma plataforma própria, procura um modo de interação com o espaço público, a população e os artistas, através da pintura urbana. Con-

¹³² <http://www.under-dogs.net>

¹³³ SEQUEIRA, Ágata, *A cidade é o habitat da arte»: Street art e a construção de espaço público em Lisboa*, Lisboa, 2015. Tese (Doutoramento Sociologia) – Escola de Sociologia e Políticas Públicas, Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL), p.153

¹³⁴ <http://www.under-dogs.net>

tudo, apesar de recorrer à pintura urbana como forma de intercâmbio, apoiando a pesquisa, a experimentação e a produção de trabalhos inovadores, transforma a paisagem urbana numa experiência artística diária, mas introduz-se num espaço onde as pessoas podem aceder, embora não como atores participantes, só como espetadores.

Para complementar a galeria, existe ainda uma loja, *Underdogs Art Store* [Figura 32], onde se vendem materiais artísticos, artigos e peças de pintura urbana, bem como um espaço com cafetaria e residência artística, realizando ainda pequenas exposições e *workshops*. É um espaço de interação, podendo haver lugar para o público socializar e entrar em contacto direto com os próprios artistas. É um espaço inovador e com oportunidades de divulgação, sendo ainda o ponto de partida das visitas guiadas ao local.¹³⁵

Assim, pode-se olhar para este local como um espaço que fomenta diversas oportunidades para o mundo da pintura urbana, quer para quem está dentro dele ou para quem esta é uma prática desconhecida. Pretende criar e divulgar obras e artistas nacionais e internacionais de pintura urbana, sempre numa vertente aberta ao diálogo, à aprendizagem e discussão de temas a ela ligados, tendo ainda uma vertente sustentável para os artistas, com a mostra, promoção e venda das peças destes. A Galeria *Underdogs* não procura mostrar só pintura urbana, é voltada para o mercado de arte, pretendendo também a comercialização de peças e materiais afins.

Esta galeria, para além de se centrar na pintura urbana, na sua ação e divulgação, bem como na interação com o público, trabalha sobretudo a pensar nos artistas, nos seus interesses, em diálogo com locais onde possam residir, trabalhar e expor, bem como em dar oportunidade de conhecê-los na área, para o público em geral ou para o mercado de arte.

Existem ainda outros tipos de projetos, mais de pendor social, de entre os quais assume particular relevo aquele que constitui o objeto desta investigação: O Projeto da Galeria de Arte Pública da Quinta do Mocho, desenvolvido pela Câmara Municipal de Loures desde 2014. Além da conexão às questões da pintura urbana, está também intimamente ligado a questões sociais e de urbanização que serão abordadas no capítulo seguinte.

¹³⁵ <http://www.under-dogs.net>

Capítulo II – A experiência de Loures pelas paisagens de arte urbana

O capítulo anterior focou-se na contextualização do *graffiti*, na sua passagem de ato marginal e de vandalismo para o mundo artístico, sendo incorporado em projetos ou eventos como pintura urbana, legalizada e aceite. Este capítulo dedica-se ao caso de estudo específico da pintura urbana do bairro Quinta do Mocho, realizada em diálogo com a população residente local, e ainda em articulação com alguns conceitos que têm marcado a produção artística contemporânea.

A pintura urbana é cada vez mais uma realidade presente por entre as ruas das cidades, como já foi possível constatar no capítulo anterior. Encontra-se pelas cidades formando autênticas exposições pelas ruas, em diálogo com quem por elas passa.

Por isso mesmo é possível afirmar que o público comunica com estas obras de pintura urbana. Segundo o filósofo Jacques Rancière, na estética dominante o espetador é percebido como um sujeito passivo perante um objeto artístico a consumir. O autor defende que o espetador deve assumir um papel mais ativo na obra,¹³⁶ que também há lugar para o espetador na obra, como alguém que pode intervir nela.

Rancière acredita que o espetador é alguém que provoca e questiona tudo, que sai da sua zona de conforto, inquire e experimenta o que observa, interpretando e relacionando o que vê com outras experiências que possa ter tido.¹³⁷ Esta é a emancipação do espetador: a afirmação da sua capacidade de ver e de saber pensar sobre a sua perceção, que surge quando questiona e reflete sobre o ato de olhar.

Assim, a emancipação, contraria o papel de observador passivo, e o espetador assume um papel ativo, crítico e reflexivo, de forma a realizar uma verdadeira experiência artística, com a afirmação da sua capacidade de ver e de saber o que pensar e fazer sobre o que observa.

Por outro lado, para Claire Bishop, o público, anteriormente concebido como um “espetador”, pode ser reposicionado como alguém que colabora.¹³⁸ Representa, por sua vez, melhores possibilidades de comunicação e intercâmbio entre artistas e público, resultando numa relação de diálogo entre a obra e o público. O público observa, interpreta e questiona a obra com que se cruza ao deambular pelas ruas da cidade, apropriando-se dela e interpretan-

¹³⁶ RANCIÈRE, Jacques, *O espectador emancipado*, Lisboa: Orfeu Negro, 2010, p.17

¹³⁷ *Ibidem*, p.22

¹³⁸ BISHOP, Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and Politics of spectatorship*. London/New York: Verso, 2012, pp.1/2

do-a segundo as suas experiências passadas atingindo um novo saber.

Assim, há um caráter de interação entre os transeuntes e a obra que se traduz numa mensagem, desenvolvendo a pintura urbana uma ligação com o quotidiano e com quem passa nestas ruas. Incorporando, por este meio, uma relação com as rotinas de quem a observa, não sendo restrita a um grupo específico, abrange um grande número de pessoas, podendo considerar-se que é física e intelectualmente mais próxima de todos, construindo laços entre as populações, valorizando o diálogo, e abrindo caminho para a partilha por meio da experiência artística.

Esta experiência artística desenvolve-se num contexto tão específico como a rua, que tanto pode estar num meio rural ou urbano. Neste caso em particular, serão abordadas as ruas de um bairro urbano: o bairro da Quinta do Mocho, no concelho de Loures. Este tipo de ações artísticas incentiva a um processo de interação e relação entre os artistas, as pessoas que circulam pelas ruas onde se encontram as obras, e a própria comunidade residente. Ao transformar o espaço, a experiência artística também participa na forma como o habitante percebe o espaço e atua nele, numa influência recíproca que cria novos espaços ou modifica os já existentes.¹³⁹

Tudo isto é o resultado de um processo espontâneo e de considerável expressividade, no qual os artistas são os primeiros atores que marcam uma presença nas paredes ou estruturas de um bairro, localidade ou cidade, e reclamam para si um espaço de comunicação, mas também dando espaço a que quem por ali vive ou passa se sinta como um dos intervenientes nas obras que ocupam o espaço comum. E, como afirma Francisco Santos, a arte na rua é um jogo de comunicação e interação entre a cidade e os seus habitantes, convidando os cidadãos à participação ativa em todo o processo criativo.¹⁴⁰ Mas implica também, segundo M. Caeiro, uma tensão entre regeneração e “entropia do/no ambiente urbano”, dependendo ela da comunicação e empatia das obras face ao quotidiano dos cidadãos.¹⁴¹

As pinturas urbanas utilizam os espaços públicos para comunicar com quem por ali circula numa relação de interatividade entre artista, obra e público, mas também numa regeneração do ambiente urbano.

¹³⁹ SANTOS, Francisco, *Graffiti e arquitectura: intervenções no espaço e na memória da cidade*, Lisboa, 2016. Dissertação (Mestrado Integrado em Arquitetura), Faculdade Arquitetura e Artes da Universidade Lusíada de Lisboa, pp.73/74

¹⁴⁰ *Ibidem*, p.80

¹⁴¹ CAEIRO, Mário, *Arte na Cidade*, Lisboa: Círculo de Leitores, 2014, p.572

Nos últimos anos, esta forma de *comunicação* por entre as ruas e estruturas de um local têm sido também aproveitadas pelas autarquias como forma de intervirem, integrarem ou reabilitarem espaços degradados, abandonados. Aproveitam-na com frequência para intervirem em urbanizações marginalizadas e estigmatizadas que são uma realidade nos centros urbanos ou nos subúrbios das grandes cidades, e onde habitualmente não existem muitas intervenções artísticas que proporcionem uma “mais-valia à paisagem urbana” animando-a visualmente.¹⁴²

Há uma série de espaços que se encontram degradados e a necessitarem de reabilitação, cujo processo de regeneração é feito por meio de intervenções artísticas, nomeadamente através de pintura urbana. Tal pode dever-se em muito à atratividade que a pintura urbana possui, já que, como foi referido no capítulo anterior, tem vindo a ganhar mais adeptos e interessados.

Assim, a pintura urbana pode assumir um papel importante na reabilitação/requalificação de espaços e/ou edifícios degradados, pressupondo um processo no qual os autores da obra tenham um forte entendimento das necessidades de quem utiliza/usufrui do espaço a ser revitalizado, o que é um fator que influencia a qualidade do espaço. Esta operação da pintura urbana vem tentar tratar da resolução de problemas existentes, em diálogo com a melhoria da imagem urbana, tirando, muitas vezes, proveito do que já existe, como a cultura e/ou práticas artísticas que fazem parte do espaço a ser reabilitado.

Segundo Francisco Santos, a intervenção utiliza o que se passa nestes espaços a serem reabilitados, quer sejam acontecimentos do próprio espaço ou dos seus habitantes.¹⁴³ Na opinião de Mário Caeiro, alguns artistas procuram estabelecer uma ligação com os espaços em que trabalham, ou mesmo com a população desse local, otimizando o seu discurso no sentido de uma lógica de criação, debate e intervenção,¹⁴⁴ ou procurando também, como refere R. Deutsche uma forma de crítica e declaração relativamente às dificuldades e problemas do local.¹⁴⁵

¹⁴² LUSA, *Galeria de Arte Urbana leva “street art” a bairros municipais*, Público, 2015

¹⁴³ SANTOS, Francisco, *Graffiti e arquitectura: intervenções no espaço e na memória da cidade*, Lisboa, 2016. Dissertação (Mestrado Integrado em Arquitetura), Faculdade Arquitetura e Artes da Universidade Lusíada de Lisboa, p.86

¹⁴⁴ CAEIRO, Mário, *Arte na Cidade*, Lisboa: Círculo de Leitores, 2014, p.104

¹⁴⁵ DEUSTCHE, Rosalyn, *Eviction: Art and Spatial Politics*, Massachusetts / Londres: The MIT Press, 1996, p.7

São operações que aproveitam a dinâmica local destes espaços e a circulação e vivência dos habitantes, estabelecendo um diálogo com estes através da arte e da reabilitação dos espaços. Dão lugar ao desenvolvimento artístico e urbano do local, numa melhoria do quotidiano e qualidade de vida mas também permitem abrir espaço para a discussão, para a criação e experimentação. Os espaços, para além de locais de passagem ou de habitação, são locais de comunicação que integram as vivências, as histórias e memórias dos mesmos.

Em Portugal, o número de obras ligadas a iniciativas de pintura urbana tem vindo a crescer, sobretudo nos últimos anos, dando espaço a um aumento da proximidade para com estas iniciativas. Estas práticas têm vindo não só a requalificar os espaços degradados, como também têm exercido funções de desenvolvimento urbano que acabam por melhorar a identidade e vivência desses locais. Assim, pode observar-se que a cultura e a arte têm dado lugar a uma nova imagem dos espaços e ao incremento da autoestima da população que reside nos locais reabilitados.

A par disto, tais requalificações por meio da pintura urbana, permitem também valorizar, ainda mais, esta prática como uma expressão de arte e valorizar o espaço público, existindo na atualidade, uma tendência de apoio a estas iniciativas de pintura urbana, seja com projetos de inclusão social, de reabilitação urbana ou de ambos em simultâneo.

Nesta perspetiva, este capítulo abordará um caso de estudo de um bairro no qual, através de uma iniciativa autárquica de pintura urbana, se pretendeu envolver a participação ativa da população residente, visando aumentar o sentimento de pertença deste lugar aos seus moradores, criando uma melhor relação entre eles, e transformando o espaço, tornando-o mais apelativo ao exterior.

2.1 – O bairro da Quinta do Mocho em Loures e a sua caracterização

Para um melhor entendimento do caso de estudo que será abordado, é necessário fazer um enquadramento do bairro. Para tal será feita uma caracterização do mesmo, associada a uma contextualização histórica onde se referirá a origem da sua edificação e desenvolvimento.

Quinta do Mocho é o nome de um bairro municipal localizado na União de Freguesias de Sacavém e Prior Velho, pertencente ao concelho de Loures, distrito de Lisboa [Figura

33]. O bairro faz parte da Urbanização Terraços da Ponte desde 2008.¹⁴⁶ Anteriormente era designado por Urbanização da Quinta do Mocho, e circundado por uma zona de armazéns industriais.

O bairro da Quinta do Mocho encontra-se numa localização periférica, sendo as suas fronteiras definidas sobretudo pelas localidades envolventes. A norte é limitado pela localidade da Apelação e a sul pela localidade do Prior Velho, com ligação viária ao centro de Sacavém e às entradas para a autoestrada A1. A este, localiza-se o centro de Sacavém que faz a transição para a zona do Parque das Nações, enquanto a oeste se situa a localidade de Camarate [Figura 34].

O bairro da Quinta do Mocho é organizado numa malha ortogonal [Figura 35], sendo que o conjunto de edifícios presentes é composto por 4 pisos. O edificado do bairro é maioritariamente habitacional pontuado por pouco comércio não havendo edifícios que alberguem, na sua totalidade, uma infraestrutura pública/coletiva preponderante, à exceção da igreja.

A nível de espaços públicos e coletivos o bairro conta com algumas associações que operam sobretudo em espaços adaptados para o uso pretendido, alguns cabeleireiros, cafés e restaurantes. Muitos dos cafés transformam-se em locais de encontro entre vizinhos. Em torno do bairro, encontram-se mais ofertas, como o Centro Cultural de Sacavém, o Centro de Saúde e um hipermercado.

Verifica-se que a construção dos edifícios, por ter sido realizada num curto espaço de tempo e usando o isolamento exterior rematado por reboco, não tem a melhor qualidade. Com o passar dos anos, operou-se a sua degradação, havendo em alguns casos isolamentos com buracos e com as paredes estruturantes visíveis do exterior.

Para entender o aparecimento do bairro Quinta do Mocho é necessário recuar um pouco no tempo. Na sequência do desenvolvimento industrial durante o século XIX e início do século XX, começaram a surgir os designados primeiros subúrbios de Lisboa, bem como no Porto, com o crescimento de alguns núcleos habitacionais nas imediações destas cidades. Na década de 1960, observa-se em Lisboa, de acordo com a investigadora Diana Bica, uma grande migração suburbana da população vinda do interior à procura de melhores condições de vida na cidade mas, em simultâneo, há uma significativa falta de capacidade de resposta

¹⁴⁶ RAMALHO, Sónia, Reportórios femininos em construção num contexto migratório pós-colonial, Lisboa: (Estudos OI; 42) 2ºv.: Modalidades de participação cívica, 2010, p.43

ao problema da habitação para a grande afluência populacional, levando à expansão dos concelhos suburbanos.¹⁴⁷

Por outro lado, este movimento da população, segundo a investigadora Teresa Salgueiro, é acompanhado pela fuga dos promotores imobiliários ao controlo do Estado na implementação de loteamentos, originando uma cidade sem planeamento.¹⁴⁸ Intensifica-se a urbanização ilegal nas zonas suburbanas, de forma espontânea e intensiva ou seja, como refere o filósofo e sociólogo Henri Lefebvre, todo este processo “ (...) é o superpovoamento, a construção de bairros e «secções» residenciais cujo relacionamento com a vida urbana nem sempre é bem discernido.”¹⁴⁹ Daqui derivam muitos bairros sociais ou clandestinos marcados pela exclusão social.

É neste enquadramento que surge o bairro Quinta do Mocho. Na década de 1960, era um território desabitado, que tal como outros terrenos semelhantes servia para uso exclusivamente agrícola, dominados até então por quintas privadas. Mas, como já foi referido, com o aumento da população desencadeia-se um processo de loteamento clandestino, que implicou a compra destes grandes terrenos vazios, no qual estava incluído o território do bairro da Quinta do Mocho, para construir novas habitações mais económicas. Para a Quinta do Mocho estava prevista a construção de 1900 fogos dos quais 400 seriam para habitação social.¹⁵⁰

Nos terrenos vazios surgem assim construções de edifícios novos, embora projetados sem grande estrutura ou plano rigoroso. Esta situação aproxima-se ao que H. Lefebvre refere como consequência do processo de industrialização, o motor de transformações na sociedade, como o indutor “(...) se pode contar entre os induzidos os problema relativos ao crescimento e planificação, às questões referentes à cidade e ao desenvolvimento da realidade urbana (...).”¹⁵¹ Sendo exatamente este o ponto de situação em que a Quinta do Mocho se desenvolve, um “induzido” numa linha de pensamento sem qualquer estrutura urbana definida, cujo único fator em consideração era ter o maior número possível de habitações, dentro dos limites do terreno.

¹⁴⁷ BICA, Diana, *A eternização das áreas urbanas de génese ilegal*, Lisboa, 2017. Dissertação (Mestrado em Urbanismo e Ordenamento de Território) – Instituto Superior Técnico da Universidade de Lisboa, p.18

¹⁴⁸ SALGUEIRO, Teresa *Lisboa, Periferia e Centralidades*, Lisboa: Celta, 2001, p.203

¹⁴⁹ LEFEBVRE, Henri, *O Direito à Cidade*, São Paulo: Centauro Editora, 2011, p.81

¹⁵⁰ RAMALHO, Sónia, *Repertórios femininos em construção num contexto migratório pós-colonial*, Lisboa: (Estudos OI; 42) 2º v.: Modalidades de participação cívica, 2010, p.42

¹⁵¹ LEFEBVRE, Henri, *O Direito à Cidade*, São Paulo: Centauro Editora, 2011,p.11

Neste âmbito, inicia-se a construção de um conjunto de torres habitacionais para uma urbanização da construtora Jota Pimenta, sendo que, segundo Helena Tomás, o primeiro plano de urbanização data de 1960.¹⁵² No entanto, como refere Sónia Ramalho, devido a alterações ao projeto de construção aprovado pela autarquia de Loures em 1969, despoletaram-se divergências entre a construtora Jota Pimenta e a Câmara Municipal de Loures, que conduziram ao retardar das obras.¹⁵³

Após a revolução de Abril de 1974, a construtora Jota Pimenta viria a falir, e os edifícios ficaram ao abandono antes de terminados. Na mesma altura, devido ao fim da guerra colonial, houve uma grande vaga de migração com o retorno de muitos portugueses que habitavam nas antigas colónias em África e, simultaneamente, de imigração de pessoas de origem africana.¹⁵⁴ Muitos dos imigrantes, pessoas sem grandes posses ou alternativas de habitação, começaram a ocupar de forma clandestina os edifícios inacabados da construtora Jota Pimenta, enquanto outros construíram as suas próprias barracas no mesmo território.

A par deste movimento de imigração, de acordo com o investigador David Costa, as necessidades de alojamento voltaram a subir, motivando a construção ou ampliação de milhares de fogos de baixo custo e muitas vezes de má qualidade.¹⁵⁵ O bairro cresceu sem grande envolvência urbana, havendo apenas nas proximidades uma zona de armazéns, podendo mesmo falar-se num cenário de exclusão urbana.

A população mais carenciada viu-se forçada a procurar alternativas mais acessíveis para viver de acordo com os seus rendimentos, criando-se assim zonas abarracadas que acabaram por constituir um bairro ilegal. O local que era para ser uma Urbanização Jota Pimenta tornou-se num local degradado sem as mínimas condições necessárias, um “bairro de lata”, em que um pequeno espaço teria de servir para diversos lotes:

“em lotes de nove e dez andares, esgotos a escorrer pelas paredes ao lado das parabólicas e da roupa estendida, lixo lançado das janelas para os carros estacionados. Um bairro de lata como os outros, onde abundam as

¹⁵² TOMÁS, Helena, *A Gestão Pública como instrumento de combate à estigmatização e sentimentos de (in) segurança nos Bairros Sociais*, Lisboa, 2015. Dissertação (Mestrado em Gestão Pública) – Instituto Superior de Gestão, p. 58

¹⁵³ RAMALHO, Sónia, Reportórios femininos em construção num contexto migratório pós-colonial, Lisboa: (Estudos OI; 42) 2^ov.: Modalidades de participação cívica, 2010, p.42

¹⁵⁴ BICA, Diana, *A eternização das áreas urbanas de génese ilegal*, Lisboa, 2017. Dissertação (Mestrado em Urbanismo e Ordenamento de Território) – Instituto Superior Técnico da Universidade de Lisboa, p.22

¹⁵⁵ COSTA, David, *As áreas urbanas de génese ilegal. Contributos para um modelo de avaliação de desempenho urbanístico*, Lisboa, 2008. Dissertação (Mestrado em Engenharia Civil) – Instituto Superior Técnico da Universidade de Lisboa, p.8

"minorias" e os taxistas nunca querem ir, donde as pessoas não admitem ser e a polícia só vai de G3"¹⁵⁶

Deste modo, o território transformou-se num espaço degradado onde a população vivia de modo precário, passando necessidades básicas já que não havia ligações oficiais aos serviços de eletricidade, água e esgotos. A população sujeitava-se às péssimas condições de habitabilidade que eram insalubres, mas inventando sempre soluções através do que existia. Para além disso, o bairro não tinha os serviços de abastecimento, manutenção e policiamento urbanos, vivendo a população rodeada de lixo, inúmeras poças de água e lama [Figura 36].

A par desta falta de condições presentes neste espaço, havia ainda a presença de diferentes nacionalidades e culturas que, segundo Helena Tomás, levou muitas vezes a conflitos sociais e, conseqüentemente, a atos de extrema violência e criminalidade dentro do bairro,¹⁵⁷ gerando um sentimento maior de insegurança entre os seus habitantes.

Em 1975, os terrenos e imóveis são declarados de utilidade pública e passam para a posse de outra empresa construtora. Contudo, o processo prolongou-se pelas duas décadas seguintes e só "(...) ganhou impulso quando a instituição financeira adquire parte do capital, pondo fim às dívidas acumuladas" pela construtora Jota Pimenta.¹⁵⁸

Em 1989 foram contabilizadas 63 famílias que ali residiam clandestinamente, número esse que veio a aumentar. O censo de 1991 regista já 296 famílias (1093 indivíduos) e, em 1993, com o recenseamento ao abrigo do Plano Especial de Realojamento (PER), as famílias recenseadas eram já 447 (cerca de 1495 indivíduos).¹⁵⁹

Em 1993, começam então a surgir as primeiras tentativas municipais de organizar o bairro, quando a Câmara Municipal de Loures iniciou o processo de demolição das barracas nas redondezas. Nesse mesmo ano surgiu o Programa Especial de Realojamento, apresentado pelo Ministério das Obras Públicas, inserindo-se no Programa Nacional de Luta contra a Pobreza, que pretendia dar respostas rápidas de realojamento e extinguir a construção de

¹⁵⁶ Reportagem de Notícias Magazine realizada na década de 1990 - <https://jugular.blogs.sapo.pt/2008/04/09/>

¹⁵⁷ TOMÁS, Helena, *A Gestão Pública como instrumento de combate à estigmatização e sentimentos de (in)segurança nos Bairros Sociais*, Lisboa, 2015. Dissertação (Mestrado em Gestão Pública) – Instituto Superior de Gestão, p.69

¹⁵⁸ RAMALHO, Sónia, *Reportórios femininos em construção num contexto migratório pós-colonial*, Lisboa: (Estudos OI; 42) 2ºv.: Modalidades de participação cívica, 2010, p.42

¹⁵⁹ *Ibidem*, p.43

barracas sem controlo.¹⁶⁰ O bairro Quinta do Mocho viria a ser incluído neste plano, todavia sem que a situação em que se encontrava fosse integralmente resolvida.

Por outro lado, segundo o testemunho de uma enfermeira¹⁶¹ que participou num projeto para melhoria do bairro, em 1996, a Fundação Habitação e Sociedade começou a desenvolver atividade no bairro Quinta do Mocho, com o objetivo de fazer frente à situação de degradação e exclusão em que o mesmo se encontrava. Esta Fundação, juntamente com a Câmara Municipal de Loures e a Junta de Freguesia de Sacavém, desenvolveram ações de apoio social e de melhoria das infraestruturas, como operações de eliminação de resíduos, criação de condições mínimas de higiene, saúde e inserção social para a população residente.

No entanto, o número de pessoas no bairro continuava a aumentar, contabilizando a Divisão Municipal de Habitação da Câmara Municipal de Loures, 3500 pessoas em 1997.¹⁶² Neste mesmo ano iniciaram-se as primeiras obras para a nova urbanização da Quinta do Mocho. Estas primeiras obras trouxeram uma pequena esperança para a melhoria das condições de vida das pessoas, de tal forma que, quando se aperceberam que aqueles que ocupavam as torres e as barracas iriam ser realojados, muitos indivíduos residentes noutros bairros degradados da área de Lisboa mudaram-se para a Quinta do Mocho, na expectativa que lhes fosse atribuída uma habitação social.¹⁶³

Por consequência, o número de pessoas a realojar aumentou para cerca de 3842, sendo ainda maior o número de barracas que se encontravam no local degradado e, consequentemente, em risco de derrocada. Como tal, a Câmara Municipal de Loures viu-se obrigada a antecipar o processo de realojamento das populações, dando-se início à sua primeira fase, concluída em Abril de 2000, e a segunda fase em Março de 2002.¹⁶⁴

Assim, o conjunto de torres inacabadas e as barracas desapareceram da paisagem, dando lugar a um conjunto habitacional de baixo rendimento, constituído por 91 edifícios e cerca de 680 habitações, muitas delas construídas pelas mãos dos próprios habitantes, tendo sido, no total, realojadas cerca de 2800 pessoas no Bairro de Habitação Social Quinta do

¹⁶⁰ COSTA, Isabel e SUBTIL, Manuel (2018, 2 de Novembro) *Programa de Realojamento PER e PIMP – Relatório de Finalização*, Maio 2013, p.15

¹⁶¹ Conversa informal com participante na visita guiada ao bairro Quinta do Mocho de 29 de Setembro de 2018

¹⁶² RAMALHO, Sónia, Reportórios femininos em construção num contexto migratório pós-colonial, Lisboa: (Estudos OI; 42) 2^ov.: Modalidades de participação cívica, 2010, p.43

¹⁶³ TOMÁS, Helena, *A Gestão Pública como instrumento de combate à estigmatização e sentimentos de (in) segurança nos Bairros Sociais*, Lisboa, 2015. Dissertação (Mestrado em Gestão Pública) – Instituto Superior de Gestão, p. 59

¹⁶⁴ RAMALHO, Sónia, Reportórios femininos em construção num contexto migratório pós-colonial, Lisboa: (Estudos OI; 42) 2^ov.: Modalidades de participação cívica, 2010, p.43

Mocho.¹⁶⁵ Assim, esta realidade assemelha-se ao que segundo Henri Lefebvre, é “(...) o direito à cidade, isto é, à vida urbana” é uma “(...) condição de um humanismo e de uma democracia renovadas.”¹⁶⁶

A forma como a população vivia nas torres inacabadas com a falta de condições revela a denegação do acesso à vida urbana e, por consequência, sentindo-se à margem, podendo tal situação ser considerada como uma falha no direito à humanidade. Esta população viu o seu direito à vida urbana ser-lhe devolvido com o novo conjunto residencial, em melhores condições de habitabilidade e de vida, algo que deveria ser um direito primário. No entanto a melhoria das condições não significou que tenham deixado de viver à margem e passado a ser integrados na sociedade, como será possível verificar mais à frente nesta dissertação.

Paralelamente a este processo, a uma curta distância da Quinta do Mocho, no mesmo local onde haviam estado as torres da Jota Pimenta, iniciar-se-ia, em 2005, a construção de uma nova Urbanização. Um condomínio de luxo, designado por Urbanização Terraços da Ponte [Figura 37]. Esta urbanização resulta num empreendimento imponente, destinado à classe média/alta, propriedade da Construtora Somague, a construtora que havia comprado os terrenos onde se encontravam as torres inacabadas.¹⁶⁷ Este empreendimento veio a trazer nova procura e oferta, originando um supermercado e um centro de saúde nas imediações.

A designação Urbanização Terraços da Ponte é também, de acordo com Sónia Ramalho, extensível ao bairro social Quinta do Mocho, tendo tal toponímia sido aprovada em Julho/Agosto de 2008, antes disso o bairro social era denominado como Urbanização Quinta do Mocho.¹⁶⁸

A mudança de designação, na opinião do jornalista Luís Garcia, pretendia ultrapassar o estigma associado ao bairro Quinta do Mocho, que, segundo os habitantes, os impedia de ser bem atendidos em repartições públicas ou aceder a novos empregos.¹⁶⁹ No entanto, essa designação não é consensual, só é referida nos documentos oficiais, uma vez que a população residente, bem como as pessoas no exterior, continuam a referir-se ao bairro como Quinta do Mocho, como forma de diferenciação dos dois espaços, podendo por isso falar-se no

¹⁶⁵ http://app.cm-loures.pt/redesocial/dados_quantitativos_estrutura_concelho.pdf

¹⁶⁶ LEFEBVRE, Henri, *O Direito à Cidade*, São Paulo: Centauro Editora, 2011, p.7

¹⁶⁷ TOMÁS, Helena, *A Gestão Pública como instrumento de combate à estigmatização e sentimentos de (in)segurança nos Bairros Sociais*, Lisboa, 2015. Dissertação (Mestrado em Gestão Pública) – Instituto Superior de Gestão, p.60

¹⁶⁸ RAMALHO, Sónia, Reportórios femininos em construção num contexto migratório pós-colonial, Lisboa: (Estudos OI; 42) 2ºv.: Modalidades de participação cívica, 2010, p.43

¹⁶⁹ GARCIA, Luís, *Quinta do Mocho combate estigma*, Lisboa: Jornal Notícias, 2008

predomínio de um preconceito. As duas Urbanizações estão separadas apenas por uma avenida/rua [Figura 38], manifesta-se assim um panorama de grande dualidade e incoerência sociais.

Esta é uma prática comum entre as classes médias/altas, de disporem de casas maiores, com melhores condições e mais baratas, a qual surge associada ao crescimento da construção clandestina, sobretudo de bairros sociais, nos subúrbios de Lisboa, conforme refere Diana Bica.¹⁷⁰ O que leva à construção de condomínios fechados de grandes dimensões, individualizados em relação à realidade que os rodeia, verificando-se uma maior polarização social que, segundo Teresa Salgueiro, é uma “fragmentação do espaço”, onde se encontram “verdadeiros enclaves de luxo no seio de alojamentos populares, ou pelo contrário, barracas ao lado de conjuntos de luxo.”¹⁷¹ Neste contexto, o espaço cresce sem uniformidade e, segundo R. Deutsche, conduzido pela diferenciação hierárquica dos grupos sociais.¹⁷²

Esta é uma realidade claramente observável entre o bairro Quinta do Mocho e o condomínio de classe média/alta, a Urbanização Terraços da Ponte. A ocupação deste condomínio agravou, de certo modo, a situação de marginalização social já existente, havendo grandes diferenças de habitabilidade. Estas desigualdades sociais conduziram a um clima de forte estigmatização, e criaram, para o exterior, uma identidade negativa associando a degradação e os seus habitantes à criminalidade.

Assim, é legítimo pensar-se que o objetivo patente com o realojamento do bairro Quinta do Mocho, de criar uma situação de melhor habitabilidade e condições de vida, na realidade manteve um o estigma associado de pobreza e à marginalidade, em parte devido à construção do condomínio da classe média/alta, ou seja a já referida polarização social.

Não obstante, é verdade que o plano de urbanização da Quinta do Mocho melhorou consideravelmente o aspeto físico daquele local que, inclusivamente, contém pequenos espaços verdes nos vazios centrais, entre os edifícios, e que, na opinião da investigadora Sónia Ramalho, motivou durante alguns anos a organização conjunta dos seus moradores.¹⁷³ No entanto, com o decorrer dos anos, os edifícios já começavam a apresentar alguns sinais de

¹⁷⁰ BICA, Diana, *A eternização das áreas urbanas de génese ilegal*, Lisboa, 2017. Dissertação (Mestrado em Urbanismo e Ordenamento de Território) – Instituto Superior Técnico da Universidade de Lisboa, p.23

¹⁷¹ SALGUEIRO, Teresa *Lisboa, Periferia e Centralidades*, Lisboa: Celta, 2001, p.119

¹⁷² DEUTSCHE, Rosalyn *Eviction: Art and Spatial Politics.*, Massachusetts/Londres: The MIT Press, 1996, p.50

¹⁷³ RAMALHO, Sónia, *Reportórios femininos em construção num contexto migratório pós-colonial*, Lisboa: (Estudos OI; 42) 2^ov.: Modalidades de participação cívica, 2010, p.43

degradação, devido à falta de manutenção e a algum descuido e comportamentos inapropriados por parte dos habitantes do bairro.

O projeto de urbanização para a nova Quinta do Mocho proporcionou um espaço novo e uma melhoria significativa nas condições de vida dos moradores, mas os hábitos antigos mantiveram-se e os conflitos predominaram. As divergências entre os habitantes permaneceram, verificou-se um grande número de disputas entre grupos rivais de diferentes nacionalidades africanas, que procuraram dominar a zona, transformando o bairro num local impenetrável.

A par disto, surgiram, também, confrontos entre estes grupos e as autoridades policiais que, de alguma forma, segundo o testemunho de alguns jovens,¹⁷⁴ muitas vezes intervinham desadequadamente, motivando queixas por parte de alguns jovens de excessos por parte dos agentes da autoridade. Apesar de haver moradores que afirmam que a “polícia nunca anda atrás de um inocente. Eles têm de proteger o bairro e não fazem nada a quem não fez mal”.¹⁷⁵

O bairro continuava a manter a imagem negativa que era transmitida para o exterior, desvalorizando-se os aspetos positivos que o mesmo encerra, como sejam as associações, as atividades lúdicas, a cultura e as boas relações entre a vizinhança.¹⁷⁶ Os moradores do bairro foram quem sofreu mais diretamente com os comportamentos destes conflitos entre grupos, mantinha-se um sentimento de medo e vergonha, levando muitas vezes os moradores à permanência no interior das habitações.

Para além disso, os moradores sentiam falta de comércio acessível, os transportes públicos não circulavam dentro do bairro, a criminalidade e o vandalismo persistiam. A população do bairro sentia-se injustiçada, marginalizada pelo olhar exterior, pois nem todos os moradores estavam envolvidos nos conflitos,¹⁷⁷ a maioria contribuía para a construção, integração e desenvolvimento de associações e planos para lidar com os acontecimentos negativos do bairro. A realidade deste bairro aproxima-se da realidade observada por H.

¹⁷⁴ GARCIA, Luís, *Quinta do Mocho combate estigma*, Lisboa: Jornal Notícias, 2008

¹⁷⁵ *Ibidem*

¹⁷⁶ TOMÁS, Helena, *A Gestão Pública como instrumento de combate à estigmatização e sentimentos de (in)segurança nos Bairros Sociais*, Lisboa, 2015. Dissertação (Mestrado em Gestão Pública) – Instituto Superior de Gestão, p. 69

¹⁷⁷ SILVA, Cláudia Carvalho, *Como um bairro problemático se transformou numa galeria de arte pública*, Público, 2015

Lefebvre que afirmou que “(...) a cidade foi ao mesmo tempo o local e o meio, o teatro e a arena dessas interações complexas.”¹⁷⁸

A vida no bairro, tal como em outros locais, é resultado de interações complexas entre os diferentes indivíduos, conseqüentemente, não se pautava apenas por conflitos entre grupos rivais ou mesmo intervenções policiais constantes, também era feita de ações de voluntariado realizadas por muitos moradores daquele local, cujo objetivo era a melhoria da vivência no bairro.

Contudo, a imprensa nem sempre contribuía para a melhoria da visão negativa do bairro Quinta do Mocho. O bairro era sistematicamente associado, pelos *media*, à degradação, à pobreza, à criminalidade e, sobretudo, às lutas entre grupos rivais e aos conflitos com as autoridades.¹⁷⁹ Uma situação que só piorou a sua realidade, podendo mesmo considerar-se que desencadeou um preconceito social por parte de quem não habitava e frequentava o bairro. Neste cenário, como já foi referido, os transportes públicos e as empresas de entregas não circulavam dentro do bairro, e mesmo os próprios moradores, segundo a jornalista Cláudia Silva, para lograrem aceder a empregos, ocultavam as suas verdadeiras moradas nas entrevistas de recrutamento, dando moradas falsas, de conhecidos ou amigos, residentes noutros locais.¹⁸⁰

A comunicação social ao referir-se ao bairro Quinta do Mocho relatava sobretudo, e de forma sensacionalista, casos de violência, mantendo e reforçando o estigma de delinquência e os episódios de criminalidade associados ao bairro, confluindo na permanência de um sentimento de isolamento. Disso são exemplos títulos como: *Lutas de “gangs” rivais encham de medo a Quinta do Mocho* (Público, 2005); *Medo e tensão na Quinta do Mocho* (Jornal de Notícias, 2008); *PSP busca armas na Quinta do Mocho* (Visão, 2008); *Jovem de 20 anos esfaqueado nas costas na Quinta do Mocho* (Público, 2011); *Um morto e um ferido grave na Quinta do Mocho* (Diário de Notícias, 2014);

Assim se entende o porquê de a comunidade exterior ao bairro Quinta do Mocho, o percecionar apenas como um local de violência, crime, insegurança e medo. Esta visão pode ser explicada pelo já abordado contraste entre o bairro de habitação social Quinta do Mocho

¹⁷⁸ LEFEBVRE, Henri, *O Direito à Cidade*, São Paulo: Centauro Editora, 2011, p.58

¹⁷⁹ TOMÁS, Helena, *A Gestão Pública como instrumento de combate à estigmatização e sentimentos de (in) segurança nos Bairros Sociais*, Lisboa, 2015. Dissertação (Mestrado em Gestão Pública) – Instituto Superior de Gestão, p.69

¹⁸⁰ SILVA, Cláudia Carvalho, *Como um bairro problemático se transformou numa galeria de arte pública*, Público, 2015

e os condomínios da classe média/alta próximos, bem como as notícias e relatos da comunicação social.

Porém, os moradores, as associações e a Câmara Municipal de Loures não desistiram de tentar superar a imagem de degradação e insegurança normalmente associadas ao bairro. É exemplo disso a notícia no Jornal de Notícias, a 29 de Setembro de 2008, a qual dá conta de um evento sócio-cultural, com o tema da segurança, que a autarquia organizou no bairro, colaborando com as associações locais e a PSP.

Neste evento, houve a realização de ateliers para as crianças, simulacros de acidente, houve música e gastronomia. O evento teve uma grande adesão por parte das crianças, bem como da população mais velha, como é referido “Os mais novos foram os mais participativos, sobretudo na interacção com os cães e homens da brigada cinotécnica da PSP e nas rondas dentro dos carros da polícia (...)”, enquanto “Os mais velhos gostaram de ver a forma como as crianças se deram bem com os agentes da PSP.”¹⁸¹

A par disto, é relatado que “A polícia era vista como a força que entrava no bairro para vir buscar alguma coisa ou resolver um problema já existente. De há uns tempos para cá, o agente está mais próximo do cidadão e atua mais na prevenção”, segundo Lurdes Gonçalves, da Cooperativa Social Educativa para o Desenvolvimento Comunitário, referindo ainda um paradigma de segurança diferente.¹⁸²

Apesar da imagem maioritariamente negativa deste bairro perpassada para o exterior, a maioria dos moradores, juntamente com associações locais e por vezes com a ajuda da autarquia, tentaram sempre viver acima da violência, do crime, da insegurança e do medo.

Pode afirmar-se que este é um bairro que, sim, tinha os seus conflitos, criminalidade, predominando sentimentos de medo, isolamento, mas nem por isso deixou de ter outras pessoas que queriam realmente ter melhores condições de vida. Pois, esta realidade do bairro aproxima-se ao que enuncia Lefebvre, de que a cidade e o meio urbano refere-se às “ (...) relações dos indivíduos em grupos minimamente amplos, organizados e estruturados e as relações desses grupos entre eles”.

A cidade é um reflexo das histórias, identidades e alma, com “(...) sistemas de organismos vivos que se alteram e modificam dia a dia numa interacção com e entre os seus

¹⁸¹ GARCIA, Luís, *Quinta do Mocho combate estigma*, Lisboa: Jornal Notícias, 2008

¹⁸² *Ibidem*

intervenientes (...)” os cidadãos e a sua cidade.¹⁸³ O bairro pode então ser visto, como refere H. Lefebvre, como mais do que um “(...) simples produto material (...) é a obra de uma história, de pessoas e de grupos determinados que realizam essa obra (...)”¹⁸⁴ é um lugar de circulação e trocas gerido coletivamente. É um espaço não apenas marcado pela violência e pelo medo, como era maioritariamente relatado e visto, como também por interações positivas, lutando-se para que o bairro melhorasse. Esta interação entre a violência, o crime e as ações comunitárias refletem a vida no meio urbano, a relação entre indivíduos de diferentes grupos que vivem e passam pelo bairro e esse é constituído pelas dinâmicas criadas pelas várias pessoas que o frequentam.

Não obstante estes desenvolvimentos e esforços, o bairro continuava isolado do resto da população e a necessitar de reabilitação ao nível de vários edifícios. Com este conhecimento, a Câmara Municipal de Loures, em 2014, decidiu organizar um festival de artes como forma de abrir as portas do bairro e da comunidade para o resto do concelho de Loures.¹⁸⁵

O festival teve tamanho sucesso que a Câmara decidiu alargá-lo para um projeto de maiores dimensões, surgindo assim, o projeto da Galeria de Arte Pública da Quinta do Mocho, que será analisado na parte final deste capítulo. É que, antes de referir todo o movimento e ação em torno desta iniciativa, é necessário perceber qual a estrutura populacional do bairro Quinta do Mocho, tema a abordar no subcapítulo seguinte.

2.2 – A população residente e a discussão em torno do tema comunidade

No subcapítulo anterior foi abordado o contexto em que surgiu e foi construído o bairro, bem como a sua composição atual relativamente a fronteiras geográficas e constituição física do local. Este subcapítulo irá abordar a população residente no bairro Quinta do Mocho para melhor se entender o projeto de estudo desta investigação.

Pareceu pertinente dedicar um só subcapítulo à população residente, já que a mesma implica um grau de complexidade particular. Por outro lado, havia a necessidade de estabe-

¹⁸³ SANTOS, Francisco, *Graffiti e arquitectura: intervenções no espaço e na memória da cidade*, Lisboa, 2016. Dissertação (Mestrado Integrado em Arquitetura), Faculdade Arquitetura e Artes da Universidade Lusíada de Lisboa, p.44

¹⁸⁴ LEFEBVRE, Henri, *O Direito à Cidade*, São Paulo: Centauro Editora, 2011, p.52

¹⁸⁵ MONTEIRO, Rui, *A Intervenção Municipal na Quinta do Mocho – Da exclusão à Integração*, Revista Poder Local, 2015

lecer uma reflexão entre as características da população da Quinta do Mocho e o conceito de comunidade, sobretudo porque os moradores fizeram parte deste projeto artístico.

Desde os anos de 1990, a população tem desempenhado um papel de maior impacto nos projetos de arte, sobretudo nos de natureza de reabilitação e inclusão de um local. Como bem constata C. Bishop, foi na década de 1990 que surgiu um interesse artístico na participação e colaboração com as comunidades locais, visando uma interação mais estreita entre o público e o contexto - *a realidade social* - numa lógica colaborativa e contextual¹⁸⁶. Deste modo, far-se-á uma primeira referência à população residente do bairro Quinta do Mocho, para de seguida se iniciar uma reflexão sobre o conceito de comunidade.

O bairro Quinta do Mocho, de acordo com o censo de 2011 tem cerca de 2761 moradores¹⁸⁷ mas, de acordo com o referido no Encontro Impactos da Street Art, a 22 de Novembro de 2018, é possível que haja mais indivíduos a habitar no bairro, já que há residentes anónimos, que não estão registados. Deste modo, a população pode contar com cerca de 3000 habitantes ou mais.

Segundo um o estudo sociodemográfico realizado pelo Gabinete de Intervenção Local do Mocho, da Câmara Municipal de Loures, refere que 92% da população residente é natural dos PALOP (Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa).¹⁸⁸ Conforme já referido no subcapítulo anterior, com o fim da guerra colonial houve uma grande vaga de migratória, quer de portugueses que retornaram de África, quer de imigrantes de origem africana. Estes últimos, com menos posses ou alternativa de habitação, começaram a ocupar de forma clandestina os edifícios inacabados da construtora Jota Pimenta, e outros construíram as suas próprias barracas no mesmo território, permanecendo até à atualidade como constituintes da maioria da população residente.

Assim, é possível encontrar no bairro pessoas de origem ou descendência africana sobretudo de Angola, São Tomé e Príncipe, Cabo Verde e Guiné Bissau.¹⁸⁹ Os dois grupos maioritários são de origem angolana e são-tomense, representando em conjunto mais de metade da população do bairro, enquanto os de origem cabo-verdiana e guineense represen-

¹⁸⁶ BISHOP, Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and Politics of spectatorship*. London/New York: Verso, 2012, pp.1/2

¹⁸⁷ http://app.cm-loures.pt/redesocial/dados_quantitativos_estrutura_concelho.pdf

¹⁸⁸ RAMALHO, Sónia, Reportórios femininos em construção num contexto migratório pós-colonial, Lisboa: (Estudos OI; 42) 2ºv.: Modalidades de participação cívica, 2010, p.44

¹⁸⁹ TOMÁS, Helena, *A Gestão Pública como instrumento de combate à estigmatização e sentimentos de (in)segurança nos Bairros Sociais*, Lisboa, 2015. Dissertação (Mestrado de Gestão Pública) –Instituto Superior de Gestão, p.69

tam 15%, cada, da população presente no bairro.¹⁹⁰ O referido estudo demonstra, ainda, que a população é maioritariamente jovem/adulta, em idade ativa, entre os 31 e os 50 anos, sendo o grupo seguinte mais representado o que compreende as idades entre os 21 e os 30 anos, sendo que aproximadamente 700 moradores do bairro compreendem idades entre os 0 e os 18 anos.¹⁹¹

O bairro, de acordo com a informação retirada das visitas guiadas¹⁹², é constituído sobretudo por uma população de famílias alargadas, na sua maioria com um estatuto socioeconómico vulnerável, encontrando-se vários dos seus membros no desemprego ou em trabalhos precários, e profissões pouco classificadas.¹⁹³ A população exerce atividades sobretudo nas áreas de construção civil, hotelaria, restauração, comércio, eletricidade e canalização.

Acresce o facto que com a recente crise, parte significativa da população, sobretudo homens, que trabalhavam no ramo da construção civil, se tenham visto em situação de desemprego, deixando a cargo das mulheres o principal sustento da família.¹⁹⁴ Se estas já anteriormente, muitas vezes, tinham dois empregos, face a esta situação viram-se na necessidade de arranjar mais rendimentos, acumulando agora três ou quatro empregos.

No que respeita à escolarização a população mais velha, em muitos casos, não tem sequer o 9º ano de escolaridade, alguns são mesmo analfabetos.¹⁹⁵ Quanto à população mais jovem, a situação já difere, havendo muitos jovens que desistiram ou desistem da escola após o ensino de escolaridade obrigatório, contudo há outros que seguiram para o ensino superior.¹⁹⁶

É possível observar no bairro presença religiosa: a Igreja católica, a Igreja evangélica, ou a religião muçulmana. Convivendo todas no mesmo espaço e havendo diversas associações ligadas a estas.

¹⁹⁰ RAMALHO, Sónia, Reportórios femininos em construção num contexto migratório pós-colonial, Lisboa: (Estudos OI; 42) 2ºv.: Modalidades de participação cívica, 2010, p.44

¹⁹¹ *Ibidem*

¹⁹² Foram acompanhadas as visitas nas seguintes datas: 28/7/2018; 29/9/2018; 27/10/2018; 24/11/2018; 29/12/2018; 27/4/2019; 29/6/2019

¹⁹³ <https://jugular.blogs.sapo.pt/2008/04/09/>

¹⁹⁴ Informação retirada das visitas guiadas acompanhadas nas seguintes datas: 28/7/2018; 29/9/2018; 27/10/2018; 24/11/2018; 29/12/2018; 27/4/2019; 29/6/2019

¹⁹⁵ <https://jugular.blogs.sapo.pt/2008/04/09/>

¹⁹⁶ Informação recolhida nas visitas guiadas e referido no Debate *Imagens do bairro para dentro e para fora*, de 13 de Outubro de 2018

Ao longo das visitas feitas ao bairro¹⁹⁷ foi observável que a população residente tem como lugar de sociabilidade e de convívio, a praceta, o lote, a rua, a casa dos vizinhos. É muito comum as pracetas e ruas estarem preenchidas de homens, mulheres e crianças, que se juntam para conversar, para a partilha e confeção de alimentos, para a venda de alguns géneros alimentícios como vegetais, acompanhados, muitas vezes, de música e bebidas. Estas práticas demonstram que o espaço público é utilizado pela população residente no bairro como um prolongamento do espaço doméstico.

Após esta caracterização da população residente no bairro Quinta do Mocho, enquadrar-se-á o conceito de comunidade nesta análise. Primeiramente, é de referir que *comunidade* não é uma designação fechada, podendo variar. É isso mesmo que este enquadramento inicial tentará fazer, um diálogo com a perceção do que pode ser definido como comunidade. Deste modo, é possível interrogar: Como pode um grupo de indivíduos ser identificado como comunidade? Quem determina esses parâmetros?

No âmbito desta dissertação importa desenvolver o conceito de comunidade tal como alguns historiadores e críticos de arte a têm interpretado, relacionando-a ainda com a definição política e com a forma como, no contexto das práticas artísticas, a mesma tem sido entendida. A comunidade é, comumente, vista como uma entidade fixa. Segundo Miwon Kwon, a comunidade é geralmente entendida como um corpo coletivo que medeia sujeitos individuais e a sociedade, tornando-se um conceito de grande conotação política, no sentido de reunir o apoio público em torno de certas atividades sociais, programas, ou projetos.¹⁹⁸

Nestes termos, a designação comunidade pode ser associada a dois contextos diferentes. Um desses contextos é referente a questões sociais, como no caso de grupos excluídos do contexto político e cultural geral. Uma ligação de pessoas que procuram combater os processos de exclusão e repressão coletiva, exigindo direitos iguais, a nível social, bem como económico:

“On the one hand, the term “community” is associated with disenfranchised social groups that have been systematically excluded from the political and cultural processes that affect, if not determine, their lives. It defines coalitions of people seeking to counter such processes of exclusion and repression by

¹⁹⁷ Foram acompanhadas as visitas nas seguintes datas: 28/7/2018; 29/9/2018; 27/10/2018; 24/11/2018; 29/12/2018; 27/4/2019; 29/6/2019

¹⁹⁸ KWON, Miwon, *One place after another: site-specific art and location identity*. Massachusetts/Londres: The MIT Press, 2002, p.112

collectively demanding equal rights, greater social recognition, economic support, and political power.”¹⁹⁹

O outro contexto é invocado para descrever identidades de forças económicas, políticas e culturais, como a comunidade empresarial, a comunidade médica, a comunidade científica, etc.²⁰⁰

Pode por isso afirmar-se que, politicamente, são constituídas diversas comunidades, numa relação de poder, maioria/minorias. A população residente no bairro Quinta do Mocho poder ser identificável com o primeiro contexto, sugerido por M. Kwon, em que a comunidade é geralmente entendida como um grupo excluído do contexto político e cultural geral. Durante anos este foi um bairro excluído e reprimido por entre a restante população, esquecido nas condições em que vivia, e mesmo com novas habitações o estigma de bairro social, um local marginalizado em que a população, à sua maneira, tentava encontrar formas de fazer sobressair o melhor do bairro.

Contudo, é de salientar que a *comunidade*, cobiçada nos discursos políticos, económicos, sociais e culturais contemporâneos, não está vinculada a nenhuma classe, género, etnia, faixa etária, religião, localidade ou mesmo tipo de causa em particular:

“(…) the “community,” coveted in contemporary political, economic, social, and cultural discourses alike, is not bound to any particular class, gender, ethnicity, age group, religion, location, or even type of cause.”²⁰¹

Por isso mesmo, apesar de tais características presentes entre a população residente no bairro Quinta do Mocho, não seria correto referir esta população como comunidade tendo apenas em conta a questão da exclusão e repressão social, ou enquadrá-la em limites tão bem determinadas num conceito ainda por definir.

Chantal Mouffe considera que a comunidade é “um sistema fechado das diferenças”. Para esta teórica, a diferença é entendida não como um processo de identificação, alienação e subjetividade, mas sim como um processo relacional complexo, com uma série de categorias sociais distintas, que às vezes podem ser mantidas juntas num ideal unificador mais amplo:

“(…) this conception “a closed system of differences,” wherein difference is understood not as a process of continual identification/(mis)recognition and

¹⁹⁹ KWON, Miwon , *One place after another: site-specific art and location identity*. Massachusetts/Londres: The MIT Press, 2002, p.112

²⁰⁰ *Ibidem*

²⁰¹ *Ibidem*, p.147

alienation/(mis)recognition intrinsic to the (self-) construction of identity and subjectivity—that is, as a complex relational process—but as a series of distinct social categories that can sometimes be held together by a broader unifying ideal.”²⁰²

Por outro lado, para A. Waclawek, a comunidade deve ser reconhecida como algo fluido, e não como um corpo social idealizado e determinado.²⁰³ Para além disso, a comunidade, de acordo com a artista Suzanne Lacy, não deve ser encarada apenas como uma construção sempre presente da vida contemporânea, em virtude apenas da natureza humana, mas sim como uma assembleia autoconsciente, unida pela geografia, valores, objetivos ou condições sociais.²⁰⁴

A comunidade como corpo social deve, por isso, ser flexível, já que pode ter em si uma diversidade de naturezas que unem quem com ela se identifica ou a ela pertence. Podendo questionar-se até que ponto comunidade não é um conceito utópico. Para a teórica social feminista Iris Marion Young existe um ideal de comunidade. Tal ideal é um sonho que expressa um desejo de transparência, relacionamentos de identificação mútua, proximidade social e conforto. Está associado à promessa de uma “boa sociedade” que pode contrariar as experiências de alienação e desassociação que caracterizam a vida nas sociedades de massa urbana contemporâneas:

“(…) a dream that «express[es] a desire for selves that are transparent to one another, relationships of mutual identification, social closeness and comfort.» The strength and seductiveness of such a dream rests on its promise of a «good society» that can counter the experiences of alienation and disassociation (and the accompanying social problems) that characterize life in contemporary urban mass societies.”²⁰⁵

No entanto, este ideal de comunidade, para além, de utópico seria insustentável por privilegiar a unidade sobre a diferença, ou seja por acentuar uma ideia de uniformidade. Além disso, o desejo de totalidade de identificação social através da proximidade e da reciprocidade gera fronteiras, dicotomias e exclusões. Em suma, o ideal da comunidade encontra

²⁰² MOUFFE Chantal cit. KWON, Miwon, *One place after another: site-specific art and location identity*. Massachusetts/Londres: The MIT Press, 2002, p.148

²⁰³ WACLAWEK, Anna, *Graffiti and street art*. Londres: Thames & Hudson, 2011, p.79

²⁰⁴ LACY, Suzanne (ed.), *Mapping the terrain: new genre public art*. Washington: Bay Press, 1995, p.163

²⁰⁵ YOUNG, Iris Marion cit. KWON, Miwon, *One place after another: site-specific art and location identity*. Massachusetts/Londres: The MIT Press, 2002, p.149

conforto na sua própria homogeneidade. Assim, Young observa que pode ser politicamente conveniente deixar de lado o termo comunidade em favor de uma política de diferenças:

“(...) each subject’s unified coherence is presumed to be not only transparent to him/herself but identically transparent to others. Such fantasies of transparent, unmediated, and transcendent knowing participate in the “metaphysics of presence” or “logic of identity” that overlooks difference between subjects and denies difference as a constitutive element in the process of subject formation. (...) “the desire (...) as expressed in the ideal of community obscures the extent to which it “generates borders, dichotomies, and exclusions.”²⁰⁶

A sua proposta permanece simplesmente como um apelo a uma maior tolerância relativamente a grupos sociais identificados como sendo diferentes.

Deste modo, é grande a dificuldade em definir comunidade, tendo em conta as variantes que pode assumir. A ideia de comunidade é então algo instável, e é ainda mais complexo tentar identificar uma comunidade num local específico, que conta com pessoas de diferentes nacionalidades e culturas, tal como acontece no bairro Quinta do Mocho.

Daí que se torne pertinente especificar que a questão de dialogar em torno do conceito de comunidade com a população residente no bairro Quinta do Mocho, em muito se deve, neste caso, a uma melhor abordagem e entendimento do caso de estudo desta investigação: o projeto da Galeria de Arte Pública da Quinta do Mocho. Esta galeria interage com a população que habita o bairro e com a forma como esta se relacionou com toda a dinâmica envolvente do projeto artístico pensado pela autarquia, para uma melhoria do bairro, mas também da vivência deste entre a população residente. Um projeto artístico voltado para a população do bairro visto como um corpo social, uma comunidade.

Assim, como o objeto de estudo central se relaciona com um projeto artístico desenvolvido numa dinâmica de relações e sinergias entre população, técnicos de gestão local e artistas, parece necessário, neste ponto, centrar a questão da comunidade no campo da arte, ou seja, em projetos artísticos baseados na comunidade e para a comunidade.

A dificuldade em definir comunidade mantém-se, também, no contexto da arte atual. Entre artistas e profissionais do mundo artístico, pensa-se numa comunidade como sinónimo

²⁰⁶ YOUNG, Iris Marion cit. KWON, Miwon, *One place after another: site-specific art and location identity*. Massachusetts/Londres: The MIT Press, 2002, p.149

de grupos sociais de classes marginais ou desprivilegiadas, que se opõem às forças de uma cultura dominante opressiva que regula e desarma os esforços daqueles que procuram maior participação no sistema social:

“Additionally, the community is primarily defined in opposition to the forces of an oppressive dominant culture that would regulate and defuse the efforts of those who seek greater participation in the existing social system. This focus on the oppositional character of a community supports the habitual tendency among artists and art professionals to think of the «community» as a synonym for social groups of the marginal or underprivileged classes.”²⁰⁷

Nesta forma de encarar a designação de comunidade no discurso das artes, os considerados grupos sociais marginalizados têm um papel de destaque em projetos artísticos que contam com a colaboração dos cidadãos, numa tentativa de combater a sua falta de visibilidade social. Os referidos projetos envolvem estes grupos no processo de criação das suas próprias representações culturais, por meio de estratégias criativas e interativas que, para a artista Daphne Plessner²⁰⁸ e para D. Harvey,²⁰⁹ fornecem ferramentas necessárias para ajudar a entender o que significa ser igual, contribuir para a construção e fortificação das relações humanas, e desenvolver a identidade e sentido de pertença. Os projetos, ao envolverem os cidadãos, sobretudo de grupos marginalizados, devolvem-lhes a autoestima como sendo pertencentes à sociedade, promovendo um maior sentido de responsabilidade e participação cívica.

Além disso, para S. Lacy, a arte, neste tipo de projetos, pode ser um veículo para criar uma consciência que represente o corpo comum e a diferença numa autoconsciência de pluralismo, variedade e diversidade,²¹⁰ e que, como o sociologista Pascal Gielen sugere, deve tomar como ponto de partida a relação entre os pólos do comum e do individual, para compreender a complexidade da dinâmica envolvida.²¹¹ Este tipo de projetos artísticos tentam

²⁰⁷ KWON, Miwon, *One place after another: site-specific art and location identity*. Massachusetts/Londres: The MIT Press, 2002, p.147

²⁰⁸ PLESSNER, Daphne, *Political Activism and Art: A Consideration of the Implications of New Developments in Practice*, in *Art & Education*, 2013

²⁰⁹ HARVEY, David, *The political economy of public space*, in David Harvey, 2013

²¹⁰ LACY, Suzanne (ed.), *Mapping the terrain: new genre public art*. Washington: Bay Press, 1995, pp.163/164

²¹¹ DE BRUYNE, Paul e GIELEN, Pascal (eds.), *Community Art – The Politics of trespassing*, Amsterdão: Valiz, 2011, p.4

reunir um conjunto de indivíduos e participar com a sua audiência na definição e expressão de todo o coletivo físico e social, na sua unidade e na sua diversidade, por meio da arte numa relação colaborativa e de troca de ideias e diálogos, resultando numa variedade de colaborações entre indivíduos de contextos diferentes e gerando uma diversidade de discursos.

É assim possível pensar que se podem observar algumas formas diferentes de colaboração artística. Por um lado, a colaboração artística cuja figura de autoridade define a comunidade numa unidade coerente onde se reúne um conjunto particular de pessoas, onde a diversidade e a diferença são articuladas de forma a originarem uma visão comum, universal e objetiva.²¹² Procura-se desenhar uma comunidade desejada, como afirma R. Deutsche, baseada em valores coesos formados por influência moral,²¹³ onde é mais importante um ideal de comunidade, uma ideia utópica que se adapte ao projeto a desenvolver. As iniciativas de colaboração, nestes parâmetros, procuram criar um sentido de ordem e sentimento de comunidade através da organização espacial e embelezamento do local, para obter um espaço coeso física e socialmente.

Esta pode assim resultar numa falsificação e forjar o projeto artístico. Tal abordagem pode ser encarada como totalmente manipulada por meio da figura de autoridade e sem representar a verdadeira essência do lugar. Levando a que muitas vezes um projeto de colaboração artística possa falhar nos seus objetivos.

Por outro lado, se na colaboração artística, mesmo com a coordenação de uma figura de autoridade, for permitida uma relação de interação numa comunicação fluida entre artista e habitantes²¹⁴, sem uma definição forjada unitária de comunidade e com o estabelecimento de uma base de confiança, pode desfrutar de um maior sentimento de propriedade coletiva do projeto.

A realidade é que projetos deste tipo desempenham muitas vezes um papel importante na formação do próprio grupo, que em si mesmo, pode ser considerado uma comunidade. Mas cada caso desenvolve uma relação particular relacionada com a ligação do artista à área e à sua população. E tentar unificar uma comunidade como algo coerente, sem querer saber da realidade de um grupo de pessoas que habitam no local, no campo da arte, torna-se uma

²¹² KWON, Miwon, *One place after another: site-specific art and location identity*. Massachusetts/Londres: The MIT Press, 2002, p.118

²¹³ DEUTSCHE, Rosalyn *Eviction: ART AND SPATIAL POLITICS.*, MASSACHUSETTS/Londres: THE MIT PRESS, 1996, p.23

²¹⁴ KWON, Miwon, *One place after another: site-specific art and location identity*. Massachusetts/Londres: The MIT Press, 2002, pp.130/132

tarefa quase impossível, devido à existência de inúmeras inconsistências e contradições. Podem existir grupos de pessoas mais dependentes e que exijam um envolvimento mais extensivo do artista e/ou de uma instituição ou autarquia, ou outros coletivos que sejam autossuficientes na supervisão do desenvolvimento do seu próprio projeto.

Cada projeto de colaboração artística é pois um caso específico, apresentando, por sua vez, interpretações alternativas do relacionamento colaborativo. Estas variações, contradições ou inconsistências podem indicar até que ponto o próprio conceito de comunidade permanece altamente ambíguo e problemático ainda hoje.²¹⁵ Do mesmo modo, imaginar a comunidade como um fator mutável numa estrutura artística, é diferente de construir uma comunidade num local com indivíduos reais.²¹⁶

Assim, tendo em mente a descrição acima dada sobre o bairro Quinta do Mocho e da sua população, todos os discursos já mencionados em torno da noção de comunidade, e a sua ambiguidade, aplicando este termo especificamente ao campo das artes e tendo como ponto de partida o projeto artístico que será abordado de seguida, é possível refletir sobre a questão de comunidade em torno dos moradores do bairro.

Deste modo, entende-se que a autarquia sente necessidade de alterar o estigma e requalificar os edifícios no bairro, de uma forma que realmente o melhore, sendo que já o havia tentado antes com a construção de um novo edifício para a população. Uma das formas que a autarquia encontrou para fazer face a esta situação foi através da arte, e por isso, recorreu a um projeto de pintura urbana. Para tal poderá ter considerado a população residente como um grupo marginalizado pertencente a uma comunidade, não querendo dizer que tenha encaixado esse grupo numa definição rígida e fixa de comunidade ou mesmo que a própria população não se considerasse já uma comunidade.

A verdade é, que de acordo com A. Sequeira, a “(...) vontade de viver em comunidade nas cidades surge como um acto de resistência(...)” de viver em ambiente urbano que parece, muitas vezes, “ (...) promover a solidão e a negação do mundo comum.”²¹⁷ Assim, sendo, a própria população do bairro Quinta do Mocho poderia já encarar-se como uma comunidade, já que vivia marginalizada e isolada do mundo exterior devido à forma negativa

²¹⁵ KWON, Miwon, *One place after another: site-specific art and location identity*. Massachusetts/Londres: The MIT Press, 2002, p.7

²¹⁶ LACY, Suzanne (ed.), *Mapping the terrain: new genre public art*. Washington: Bay Press, 1995, p.165

²¹⁷ SEQUEIRA, Ágata, *A cidade é o habitat da arte: Street art e a construção de espaço público em Lisboa*, Lisboa, 2015. Tese (Doutoramento Sociologia) – Escola de Sociologia e Políticas Públicas, Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL), p.250

como era encarada, tendo esse sentimento de solidão em comum. E é nesse sentimento de promover e estimular a comunidade que a pintura urbana tem um papel ativo. Talvez por isso mesmo, o projeto de pintura urbana tenha promovido um sentido de comunidade entre a população que poderia já identificar-se como tal.

O que se pode entender face ao desenvolvimento deste subcapítulo e ao diálogo com a população residente do bairro Quinta do Mocho, à volta do conceito de comunidade, é que o conceito comunidade pode ser encarado de diversas formas, e que este pode ter muitos significados, devendo os mesmos ser examinados nos seus contextos únicos concretos.

Certamente, a questão da diferença é fundamental para qualquer compreensão da formação da identidade individual ou de um grupo, e é também um aspeto chave importante para entender as possibilidades e limitações no campo artístico, nomeadamente da arte baseada em projetos de colaboração com um dado grupo de pessoas de um bairro, cidade ou qualquer outro meio urbano.

2.3 – A Galeria de Arte Pública da Quinta do Mocho e a sua ação

Após a exposição e análise do bairro Quinta do Mocho e da sua população residente em diálogo com a noção de “comunidade”, aborda-se de seguida o caso de estudo desta investigação: a Galeria de Arte Pública da Quinta do Mocho.

Para combater a estigmatização e os processos de marginalização já aqui referidos, assim como para reabilitar edifícios que começavam já a ter sinais de degradação, em 2014, a Câmara Municipal de Loures decide organizar um festival, intitulado *O Bairro i o Mundo* [Figura 39], que permitisse a sua abertura ao resto do concelho e população “dando a conhecer o bairro, convidando-os a visitá-lo”, e eliminar o estigma do bairro social, visava “atenuar o preconceito” e desmistificar essa problemática, atenuando a carga negativa a ele associada.²¹⁸ No entanto, esta iniciativa não teve a sua primeira aparição no bairro Quinta do Mocho.

O festival *O Bairro i o Mundo* resulta de um projeto desenvolvido pela Câmara de Loures, nascido no seio de vários serviços camarários (Departamento de Coesão Social e Habitação, Divisão de Habitação e da Unidade de Igualdade e Cidadania, Departamento de Obras Municipais), e pela associação artística IBISCO, (Teatro Inter Bairros para a Inclusão

²¹⁸ Entrevista dada pela Câmara Municipal de Loures

Social e Cultura do Otimismo). Esta associação artística, mais especificamente de teatro, surge em 2009, promovendo um processo de inclusão através da arte que resulta do Programa Escolhas, e do trabalho em rede dos projetos Escolhas de Loures. Constituída pelos moradores, sobretudo por jovens, dos bairros mais sensíveis do concelho de Loures, tinha o objetivo de minimizar os conflitos através do Teatro, como forma de levar a compreender os valores da disciplina, do trabalho em equipa e da arte.²¹⁹

Assim, em resultado da parceria entre a autarquia e a associação IBISCO, em Abril de 2013, o projeto começou a ganhar forma, com o início de um processo de requalificação socio-urbanística na Quinta da Fonte, recorrendo a artistas de pintura urbana. No espaço de dois meses estes artistas pintaram as paredes do bairro e ajudaram a reabilitar alguns equipamentos públicos, com recurso a materiais recicláveis.²²⁰

E, em Junho de 2013, foi realizada a primeira edição na Quinta da Fonte, Apelação, com resultados visíveis ao nível da limpeza e transformação artística dos prédios do bairro, bem como com o desenvolvimento de um maior sentimento de pertença e menor preconceito por parte dos residentes.²²¹ Desta primeira edição, foram poucas as obras realizadas no bairro Quinta da Fonte, com algumas pinturas nos topos dos edifícios, cerca de nove murais de grandes dimensões, e a longo prazo não teve muito impacto, talvez devido à sua localização geográfica e urbanística isolada, num vale isolado.

Contudo, esta edição verificou-se crucial para perceber o funcionamento, a potencialidade da pintura urbana num local estigmatizado, já que um dos principais objetivos deste festival seria a criação de um projeto artístico e social,²²² que passasse entre os bairros, de um bairro para o outro, e para o exterior destes, na tentativa de superar barreiras sociais e estigmas. Esta foi uma primeira experiência que apesar de pequena possibilitou a preparação de território para futuras iniciativas do mesmo âmbito.

Na sequência da primeira, em 2014 surge uma segunda edição do festival, agora no bairro da Quinta do Mocho. O festival *O Bairro i o Mundo* na Quinta do Mocho decorreu entre os dias 2 e 4 de Outubro de 2014, convidando os primeiros artistas a intervirem nas paredes do bairro. A iniciativa que pretendia alterar comportamentos – a forma como os moradores tratavam o espaço público – e “procurando elevar a sua autoestima, procurando

²¹⁹ Teatro IBISCO, *Manual do recurso*, Programa Escolhas, s.d., pp.5/28

²²⁰ LUSA, “*O Bairro i o Mundo*” na *Quinta do Mocho*, Diário de Notícias, 2014

²²¹ CARVALHO, José Carlos, *Artistas urbanos invadem bairro a Quinta do Mocho*, Visão, 2014

²²² LUSA, “*O Bairro i o Mundo*” na *Quinta do Mocho*, Diário de Notícias, 2014

alterar a perceção que têm de si e do local onde residem”,²²³ bem como mudar a imagem de territórios marginalizados. Tal mostrava-se possível mediante a “qualificação artística dos edifícios” através da pintura urbana, bem como a reabilitação de equipamentos coletivos e espaço público.²²⁴

Este festival levou à mobilização e participação de diversos artistas, portugueses e estrangeiros, de variadas áreas artísticas, através do desenvolvimento de atividades no bairro, dirigidas aos diferentes públicos. As ruas foram animadas com teatro, música - desde o *hip hop* ao canto alentejano, passando pelo *reggae* e orquestras ligeiras, entre outros géneros musicais com a atuação de músicos locais e exteriores ao bairro – dança, *workshops* para crianças, e claro, a pintura urbana nas empenas dos prédios.²²⁵

Todo este processo assentou no envolvimento da população, na preparação e realização do festival, bem como de várias associações locais e municipais. Inicialmente, realizaram-se reuniões comunitárias para a organização e discussão de ideias e do programa do festival, resultando na distribuição de tarefas e na participação voluntária em diversas atividades, de modo a envolver e dinamizar os habitantes locais no acontecimento.

Verificaram-se algumas mudanças na relação entre o bairro e o exterior desde os primeiros dias, com uma enorme projeção positiva dos *media* sobre o bairro, algo que era raro antes do festival. Usado como fator de aproximação entre a população do bairro, o festival foi um impulso que permitiu ultrapassar as distâncias existentes,²²⁶ observando-se a partir desse ano diferenças no modo como as pessoas viam o bairro.²²⁷ Devido, talvez, à projeção que esta edição do festival teve entre os meios de comunicação social, ou mesmo pela frequência do mesmo por pessoas exteriores ao bairro, a realidade é que tais mudanças foram notórias desde um momento inicial.

Devido ao sucesso alcançado e ao impacto positivo que o festival teve, sobretudo a componente da pintura urbana, a Câmara Municipal de Loures decidiu alargá-lo para um projeto de maiores dimensões, reforçando os laços com a comunidade, e surgiu então o pro-

²²³ Informação obtida em entrevista dada pela Câmara Municipal de Loures (anexos)

²²⁴ TOMÁS, Helena, *A Gestão Pública como instrumento de combate à estigmatização e sentimentos de (in) segurança nos Bairros Sociais*, Lisboa, 2015. Dissertação (Mestrado em Gestão Pública) – Instituto Superior de Gestão, pp.70/71

²²⁵ MONTEIRO, Rui, *A Intervenção Municipal na Quinta do Mocho – Da exclusão à Integração*, Revista Poder Local, 2015

²²⁶ TOMÁS, Helena, *A Gestão Pública como instrumento de combate à estigmatização e sentimentos de (in) segurança nos Bairros Sociais*, Lisboa, 2015. Dissertação (Mestrado em Gestão Pública) – Instituto Superior de Gestão, pp.70/71

²²⁷ SILVA, Cláudia Carvalho, *Como um bairro problemático se transformou numa galeria de arte pública*, Público, 2015

jeto da Galeria de Arte Pública da Quinta do Mocho. E tal como aconteceu com o festival, este projeto começou por realizar assembleias comunitárias com o intuito de decidir qual o caminho a seguir, incluindo em todo este processo a população do bairro. Estas realizaram-se em espaço público, no interior do bairro, de modo a auscultar a população sobre os objetivos e resultados esperados.²²⁸

Pela forma de envolvimento da população na operação de melhoria do bairro, é já possível verificar a sua assunção como comunidade definida e, como foi referido no subcapítulo anterior, ao nível do cenário artístico, esta pode ser encarada como uma comunidade que não é inventada e tornada operacional só para este propósito, o desenvolvimento de um projeto de pintura urbana. A população já se identificava como uma comunidade que tinha em comum o mesmo espaço de habitação e a ambição de melhoria da vivência do bairro e supressão do estigma, algo que veio em muito contribuir para o sucesso do projeto criado em torno desta comunidade. O projeto veio fortificar o sentido de comunidade tido por esta população e não defini-la.

Perante a plateia de moradores decidiram-se propostas, discutiram-se ideias, idealizou-se o programa. Esta ação de envolvimento pessoal da população residente, desta comunidade, é um fator fundamental na manutenção de um espaço público usufruído por estes moradores. Pois, com a sua participação há um investimento de cada pessoa, o seu tempo e o seu trabalho, e também um investimento emocional. Tal leva esta população participante a estar mais consciente e atenta a situações futuras em que seja necessário um maior cuidado e manutenção, e mesmo uma maior perceção e responsabilidade para com a preservação do espaço que todos ajudaram a construir.

O envolver e motivar dos residentes a cuidar do seu bairro, promove a sua utilização mais adequada, aumentando o sentimento de pertença ao local e, do mesmo modo, promove um sentimento de valorização deste. A população envolvida na iniciativa sente-se como responsável pelo local e tal pode levar ao desenvolvimento de laços para com o bairro e as pessoas que habitam nele, conduzindo ao melhor uso dos espaços.

Assim, este estímulo da participação voluntária em projetos de melhoria e requalificação de uma localidade, sobretudo em projetos de pintura urbana, permite que as pessoas envolvidas vivam as estruturas públicas como sendo suas, cuidando delas e em simultâneo alertando para a necessidade de manutenção destas estruturas, seja para as entidades compe-

²²⁸ MONTEIRO, Rui, *A Intervenção Municipal na Quinta do Mocho – Da exclusão à Integração*, Revista Poder Local, 2015

tentes seja para a população residente. Pode assim afirmar-se que se estabelece uma relação de colaboração entre a população e o próprio projeto, feito de forma conjunta entre artistas e moradores do bairro.

Para além das assembleias, os habitantes também participaram na realização de algumas obras de requalificação do edificado, em que lhes foi oferecida tinta para que juntos repintassem as entradas dos próprios prédios.²²⁹ Numa ação conjunta e, mais uma vez, de envolvimento da população no cuidado e manutenção do seu local de vivência, e podendo aqui também falar-se em viver as estruturas como sendo suas.

Após as assembleias comunitárias e o desenvolvimento do projeto, começam a pintar-se cada vez mais obras de pintura urbana por todo o bairro. Os moradores aceitaram entusiasticamente as pinturas e a circulação de pessoas no bairro. Esta reação positiva contribuiu para alterar a imagem que o mundo exterior tinha do mesmo, bem como a forma como este via o mundo,²³⁰ cimentando uma maior abertura através da colaboração entre moradores do bairro, município e artistas. Para além disso, segundo o testemunho dos guias do projeto, há mais segurança, acabaram “com as guerras” e fizeram “tratados de paz com os outros bairros”, sendo que o índice de violência diminuiu.²³¹ O objetivo inicial – levar o bairro ao mundo e trazer o mundo ao bairro - ia-se concretizando aos poucos, com a ajuda de artistas e moradores, tendo estes últimos ajudado a pintar pormenores em diversas obras presentes no local. Apesar de serem maioritariamente concebidas pelo artista, as obras incorporam pequenos contributos de vários moradores mais ativos no projeto.

Desta forma, desde 2014, diversos artistas vêm pintar as paredes do bairro da Quinta do Mocho, com tintas oferecidas pela empresa *Robbialac*, ficando a cargo da Câmara Municipal de Loures o restante material (pincéis, guas, lápis), a alimentação e a estadia, na “residência artística”, a Casa da Cultura de Sacavém.²³² A vontade dos artistas em participar neste projeto não assenta em razões financeiras, uma vez que o modelo adotado é o de participação voluntária e não remunerada.

²²⁹ BORGES, Liliana, *O bairro onde ninguém queria entrar já “recebe mais visitas que os museus”*, Público, 2016

²³⁰ SILVA, Cláudia Carvalho, *Como um bairro problemático se transformou numa galeria de arte pública*, Público, 2015

²³¹ Entrevistas aos guias do projeto da Câmara Municipal de Loures

²³² Informação recolhida ao longo das visitas guiadas e conforme referido no Debate *Imagens do bairro para dentro e para fora* de 13 de Outubro de 2018 e no Encontro *Impactos da Street Art* a 22 de Novembro de 2018

O facto de um ser projeto de atuação na dimensão social, ligado à comunidade, não implica necessariamente o não pagamento aos artistas. Há projetos similares ao do bairro Quinta do Mocho em que é assegurado o pagamento dos serviços aos artistas, como é o caso da GAU²³³ e do bairro da Torre²³⁴, iniciativas em que os artistas participantes são remunerados pelas entidades promotoras. A falta de remuneração ou os casos em que não há relação entre a pintura urbana e a obtenção de rendimentos, de acordo com a A. Sequeira, sucede porque, por vezes, é uma prática associada com uma atividade lúdica ou expressiva, embora os artistas procurem estratégias de visibilidade de uma produção muitas vezes orientada para a obtenção de rendimento.²³⁵

Assim, a falta de remuneração nesta *iniciativa do Mocho* é uma realidade a justificar ser repensada. Embora o projeto permita alguma visibilidade ao artista, e a autarquia lhe disponibilize estadia e materiais, a necessidade de pagamento pelo trabalho realizado é pertinente, pois não se trata de atividade de carácter meramente lúdico, e muitos destes artistas fazem da prática da pintura urbana uma carreira, pela qual obtêm o respetivo sustento.

Com a realização anual de um festival semelhante ao ocorrido em Outubro de 2014, que associou a pintura de diversas empenas a outras atividades e espetáculos de música e teatro, entre outras, que incluíam a participação dos moradores, em 2016 este festival dá lugar ao *Loures Arte Pública*.²³⁶ Esta nova iniciativa, a partir da Galeria de Arte Pública da Quinta do Mocho, expande-se para outros locais do concelho, onde as obras de pintura urbana deixam de ser apenas executadas no bairro da Quinta do Mocho e começam a abranger outras localidades de Loures [Figura 40].

O projeto é alargado de tal forma que, na edição de 2017, há a novidade da exposição de fotografia na rua, com obras de fotógrafos portugueses como Eduardo Gageiro e Carlos Almeida, e de alguns nomes internacionais como o francês Alex Perret, expostas no espaço urbano.²³⁷ Aumentou ainda o número de paredes pintadas por várias freguesias do concelho de Loures [Figura 41], e também no bairro da Quinta do Mocho.

²³³ <http://gau.cm-lisboa.pt>

²³⁴ Conforme referido no Encontro *Impactos da Street Art*, Escola de Hotelaria e Turismo de Setúbal, Setúbal, Portugal, 22 de Novembro de 2018

²³⁵ SEQUEIRA, Ágata, *A cidade é o habitat da arte: Street art e a construção de espaço público em Lisboa*, Lisboa, 2015. Tese (Doutoramento Sociologia) – Escola de Sociologia e Políticas Públicas, Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL), p.177

²³⁶ PINCHA, João Pedro, *Foi-se o preconceito, venham os turistas*, Público, 2018

²³⁷ PETINGA, Tiago, *Festival de arte urbana de Loures arranca no sábado com meia centena de artistas*, Observador, 2017

Na edição de 2018 a Câmara decidiu apostar mais em artistas emergentes, pessoas que não conheciam a existência de Loures.²³⁸ Esta foi uma forma de apostar também em novos artistas de pintura urbana, dando-lhes visibilidade, algo que este bairro tem vindo a ganhar paulatinamente, desde a criação da Galeria de Arte Pública. Uma atenção positiva que contraria os anos de má reputação anterior. O que, em muito, se deve à mudança que este projeto trouxe consigo: por meio da arte, da pintura urbana, em cooperação com a própria população no projeto, tornou-se possível criar uma *nova vida* no bairro, mais aberta e acessível ao mundo exterior.

Por outro lado, o dinamismo e a mudança do bairro sente-se também nos próprios moradores, passaram a orgulhar-se do local onde vivem, em vez do antigo medo e vergonha que nutriam. Os moradores conversam com os grupos de pessoas que visitam o bairro, muitas vezes sugerindo sítios para ir “(...) coisas que não podem perder.”²³⁹

Deste modo, o projeto veio alterar a vivência do bairro, tanto na sua visão interna, como para o exterior, as pessoas já entram no bairro de livre vontade, sem medo, para apreciar as suas pinturas.²⁴⁰ E o projeto continua a convidar à participação da população e dos moradores, através de escolas e associações e embora estes não tenham o papel central na criação das obras, pois, sendo o artista a concebê-las, em certos casos, alguns ajudaram a pintar obras. É de sublinhar a importância da arte como ponte de ligação e interação entre as populações, algo que é bastante positivo para o desenvolvimento de sinergias entre a população residente no bairro e a população do resto do concelho de Loures, e com as pessoas que visitam o local.

A inserção da arte na dinâmica da sociedade, desempenhando um papel ativo, leva-a a participar na rede de signos que fazem parte de uma cidade, uma localidade e, como acontece neste caso, um bairro. O bairro passou a ser um local que recebeu todo este tipo de intervenções, oferecendo às comunidades, projetos de revitalização do espaço público urbano. Deste modo, democratizando e humanizando o seu espaço envolvente, por meio de obras de arte que se tornaram fundamentais para a qualidade do espaço comum a todos.

Estas colaborações em iniciativas estruturadas limitam muitas vezes a liberdade criativa do artista, dada a dificuldade em encontrar compromissos entre a sua criatividade artística-

²³⁸ PINCHA, João Pedro, *Foi-se o preconceito, venham os turistas*, Público, 2018

²³⁹ *Ibidem*

²⁴⁰ MONTEIRO, Rui, *A Intervenção Municipal na Quinta do Mocho – Da exclusão à Integração*, Revista Poder Local, 2015

ca e o que a entidade promotora pretende. Havendo uma certa divergência entre os objetivos da entidade que promove a iniciativa e o artista, determinam-se, assim, diferentes graus de liberdade artística para os seus praticantes. Impõem-se então alguns desafios para a realização das obras, já que, no mundo da pintura urbana, os seus criadores assumem como um dos principais valores a liberdade criativa e artística na produção dos seus trabalhos.

Neste projeto em particular, tal não constituiu obstáculo, os artistas beneficiaram de total liberdade perante a Câmara Municipal de Loures na criação das suas obras, sendo verificável que este projeto não está inteiramente dependente da autarquia, sendo mais autossuficiente no seu desenvolvimento.

Considera-se assim que, no que tange à questão de comunidade no campo artístico abordada no subcapítulo anterior, não houve por parte da autarquia uma necessidade de fixar esta população numa comunidade de unidade coerente mas sim a de articular a comunicação entre criadores e habitantes. Os artistas, durante o processo de produção artística, passeiam pelo bairro, tentando entendê-lo e passar as suas vivências para as obras, ouvindo as histórias dos moradores. Estes, por seu lado, ajudaram na pintura de algumas obras, de tal forma que sentem que devem cuidar destas obras. Os moradores entendem que a sua casa passou a incluir as obras das fachadas do seu prédio.

No entanto, não foi apenas o contributo dos habitantes do bairro para o projeto, numa sinergia com a população exterior, ou essa abertura do bairro, a permitir toda a mudança, também a organização de visitas guiadas por moradores do próprio bairro foi relevante. Estas visitas iniciaram-se em Fevereiro de 2015, e desde então realizam-se sempre no último sábado de cada mês.

Inicialmente as visitas eram guiadas de forma voluntária por um conjunto de moradores em associação com a Câmara Municipal de Loures, mas, com o decorrer do tempo e face ao volume de pessoas que afluíam às visitas,²⁴¹ a Câmara Municipal percebeu a complexidade da tarefa e a necessidade de uma compensação monetária aos guias. Estes moradores fundaram, ainda, *Os guias do mocho*, que para além das visitas gratuitas realizadas em associação com a autarquia conduzem também visitas autónomas com outros grupos nos restantes dias, sendo estas feitas com grupos nacionais, escolas e associações, e, frequentemente,

²⁴¹ SILVA, Cláudia Carvalho, *Como um bairro problemático se transformou numa galeria de arte pública*, Público, 2015.

com grupos de turistas vindos de diversos países do mundo [Figura 42].²⁴² Tal demonstra que este projeto também veio criar emprego entre a população e uma forma de dinamização cultural que extrapola o próprio projeto.

As visitas iniciam-se sempre na Casa da Cultura de Sacavém, começando sempre com a pergunta “o que sabe sobre a Quinta do Mocho?”. Desta forma dá-se aos visitantes oportunidade de expressarem os seus conhecimentos sobre o bairro e, necessariamente, a uma multiplicidade de respostas, como ponto de partida para uma breve introdução histórica do bairro.

Os grupos que participam nestas visitas são muito diversificados, cada um com experiências diferentes e percepções distintas sobre o bairro. Ao longo das várias visitas²⁴³ foi possível constatar os diferentes contactos ou conhecimentos que as pessoas tinham sobre o bairro. Houve, por exemplo, visitas que incluíam antigos professores de crianças e jovens do bairro do Mocho, conhecendo-o com uma visão diferente do “comum” local problemático.

No entanto, há também entre os visitantes quem tenha participado em projetos ligados a associações na Quinta do Mocho, como o caso de uma enfermeira que integrou um projeto (Fundação Habitação e Sociedade) na Quinta do Mocho em 1996, dando o seu testemunho sobre o mesmo, nomeadamente de que o bairro não era só composto por violência e insegurança, havendo também aspetos positivos sobre o mesmo. Outros participantes, tendo conhecimento do projeto de pintura urbana que ali se desenvolve, já possuíam uma visão positiva sobre o bairro, enquanto outros participantes mantinham ainda as anteriores percepções negativas.

Muitos outros, apesar de não terem conhecimento do bairro, foram levados pela curiosidade pelo projeto de pintura urbana, e outros, ainda, eram mesmo repetentes nas visitas.

Estes exemplos observados diretamente nas visitas guiadas tornam perceptível que a pergunta é uma forma de perceber até que ponto quem visita o bairro o conhece. É frequente encontrarem-se curiosos que, conhecendo o bairro anteriormente ao projeto, queriam, ainda assim, voltar a vê-lo com uns novos olhos, mas há também uma profunda mudança na mentalidade das pessoas para com o bairro. É patente que a generalidade daqueles que nunca

²⁴² Como mencionado no Encontro *Impactos da Street Art*, de 22 de Novembro de 2018

²⁴³ Foram acompanhadas as visitas nas seguintes datas: 28/7/2018; 29/9/2018; 27/10/2018; 24/11/2018; 29/12/2018; 27/4/2019; 29/6/2019

tinham contactado com ele, senão através das notícias da imprensa, partem para as visitas guiadas com um pensamento mais aberto e positivo para com o bairro.

Assim, assistiu-se pessoalmente aos efeitos do impacto do projeto, na abertura ao mundo e no pensamento da população exterior ao bairro, para com este local que outrora era estigmatizado, marginalizado e visto como um local inacessível e inseguro.

Ao longo das visitas²⁴⁴, por entre as ruas do bairro, para além da observação das pinturas urbanas, constata-se um ambiente calmo, acolhedor e pacífico, onde as pessoas vivem o seu dia-a-dia na rua, sem que, aparentemente a circulação destes grupos em visita cause perturbação, sendo visível, como já foi referido, que a convivência feita entre os moradores é nas ruas e praças.

É por isso patente que o coletivo do bairro encara a rua como um prolongamento da sua casa, e que a pintura urbana poderá ter consolidado mais esta extensão da casa para o exterior. Já que a interatividade com a população está presente na pintura urbana como algo essencial e que promove a interrelação entre população, artista e visitantes:

“Deste modo, o aspecto da *interactividade* com os transeuntes é incorporado na prática da *street art* como sua componente essencial. Há, portanto, uma componente *relacional* na *street art* que perpassa até no próprio momento de intervenção, não sendo de todo uma prática artística solitária.”²⁴⁵

Por entre as ruas do bairro são mostradas e explicadas as várias pinturas das empenas dos prédios, durante as quais os guias vão interpelando os visitantes, numa clara e interação com a narrativa subjacente a cada pintura e com a dinâmica do próprio bairro.

As visitas sublinham que a imagem negativa que muitas vezes era associada ao bairro não era correta, pois, afinal, os visitantes circularam livremente para emergirem numa experiência artística, e é isso mesmo que obtêm: uma vivência artística de pintura urbana por entre as ruas de um bairro, outrora dito marginal, violento e inseguro.

²⁴⁴ Foram acompanhadas as visitas nas seguintes datas: 28/7/2018; 29/9/2018; 27/10/2018; 24/11/2018; 29/12/2018; 27/4/2019; 29/6/2019

²⁴⁵ SEQUEIRA, Ágata, *A cidade é o habitat da arte»: Street art e a construção de espaço público em Lisboa*, Lisboa, 2015. Tese (Doutoramento Sociologia) – Escola de Sociologia e Políticas Públicas, Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL), p.202

Mediante a participação em diversas visitas²⁴⁶ foi possível explorar as várias dinâmicas que um projeto como este pode proporcionar, podendo concluir-se que a pintura urbana trouxe significativas e importantes mudanças ao bairro. E o contributo da população para o grande sucesso e desenvolvimento deste projeto é de extrema relevância, já que no decurso das visitas foi claramente observável que, embora a pintura urbana, *per si*, não seja o bairro, veio acrescentar-lhe muito.

Assim, entende-se que a pintura urbana enriqueceu este local, possibilitando a interação com e entre as pessoas, sobretudo com os habitantes locais. Pode-se falar num aproveitamento dessa interação, por parte dos artistas, para a escolha e conceção das suas obras, bem como pelas vivências desse local, as suas histórias e cultura. Entre elas, pode-se mencionar como exemplo: uma obra de Noé, que queria representar a cultura africana presente no bairro, pelo que decidiu conversar com os residentes, para perceber como seriam os trajes africanos do país de origem destes. Ao constatar a diversidade da cultura africana presente no bairro, decidiu representá-los com a cor mais comum a todos: o branco, como forma de todas as nacionalidades de origem africana estarem presentes na obra [Figura 43].

Um outro exemplo, é uma obra de Untay, com a qual vários moradores se cruzaram enquanto estava a ser realizada afirmando assemelhar-se à fadista Amália Rodrigues. O artista, não conhecendo a fadista nem o que era o fado, decidiu pedir que lhe explicassem e mostrassem quem era Amália e no que consistia o fado. Após este episódio, Untay decidiu incluir e realçar na sua obra a palavra que mais identificou ao ouvir o fado: saudade [Figura 44]. Um terceiro exemplo é o do artista Maye que, ao circular pelo bairro, se deparou com um morador muito magro e alto, envergando uma camisola da seleção nacional de futebol descendo umas escadas à pressa. Algo que o artista decidiu representar numa figura que se assemelha a este morador, descendo as escadas do mesmo modo frenético e com a mesma camisola que ele envergava [Figura 45].

É então evidente que as pinturas constantes da Galeria de Arte Pública, assumindo uma função educativa e cultural, contam histórias e partilham a história e cultura do bairro [Figura 46].

Neste sentido é possível afirmar que o bairro, enquanto lugar, teve importância no desenvolver do projeto, no que se refere à forma como este se desenrolou, incrementou e expandiu, nos temas seleccionados para algumas obras e na própria experiência que o projeto

²⁴⁶ Foram acompanhadas as visitas nas seguintes datas: 28/7/2018; 29/9/2018; 27/10/2018; 24/11/2018; 29/12/2018; 27/4/2019; 29/6/2019

permite vivenciar. As obras tornaram-se um complemento do bairro, integrando o local, e acrescentando-lhe algo, moldando a forma de estar e de nele viver.

O bairro já tinha a sua própria história e cultura, uma identidade própria, mas as pinturas permitiram adaptar essa preexistência a uma nova dinâmica em que a obra passa a fazer parte do espaço do bairro [Figura 47], e que reestrutura a forma como é percebido e se organiza. As obras, ao terem em conta a vida dos moradores, a dinâmica do bairro, a sua história e cultura, permitiram a reorganização do espaço, na forma como é encarado e na sua dinâmica: as obras que estão nas empenas contam ao mundo, visualmente, a história do bairro. Deram-se assim mudanças na forma como este é visto e vivenciado pela própria população, interna e externamente. Estabeleceu-se uma relação entre as pinturas e o local da sua criação.

Está bem presente no projeto do bairro da Quinta do Mocho, algo que é característico numa arte orientada pelo lugar, na qual, segundo M. Kwon²⁴⁷ e a investigadora Paloma Blanco,²⁴⁸ a obra de arte e a realidade de um local se relacionam e subordinam a um discurso de intercâmbio intelectual ou debate cultural, tendo por base a identidade do lugar, o seu contexto social e político. E, do mesmo modo, segundo Marta Traquino, a arte que é acerca dos lugares, é onde os espetadores, artistas e obra se encontram, e da possível articulação de troca entre estes.²⁴⁹

Há uma série de trocas, de intercâmbios e interatividades, entre quem está dentro e quem é exterior ao bairro, há uma dinâmica de partilha concedida pela ligação de uma pintura urbana com a realidade vivida no bairro. O facto de, aquando da conceção e produção das suas obras, os artistas permanecerem no bairro, permite-lhes absorver toda a vivência do local e construir os seus trabalhos a partir dessa experiência.

As pinturas abordam temas diversos, mas geralmente existe uma predominância de temas relativos a questões sociais como a discriminação, os direitos das crianças, a multiculturalidade, a igualdade e o impacto da arte [Figura 48 e Figura 49]. Mas também procuraram retratar a identidade do lugar, por exemplo, através da representação de mochos em referência ao nome do próprio bairro [Figura 50].

²⁴⁷ KWON, Miwon, *One place after another: site-specific art and location identity*. Massachusetts/Londres: The MIT Press, 2002, p.26

²⁴⁸ BLANCO, Paloma (Ed. Et al.) *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, 25

²⁴⁹ TRAQUINO, Marta, *A construção do lugar pela arte contemporânea*. Ribeirão: Edições Húmues, 2010, p.8

Estas dinâmicas locais, de partilha de histórias e cultura do bairro, podem ser consideradas como uma construção da memória coletiva, já que muitas obras abordam as vivências do bairro, simbolizando o cruzamento cultural imaterial e a representação material [Figura 51]. Deste modo, os artistas que integram este cruzamento imaterial com a representação material contribuem para a preservação da história e cultura locais:

“Portanto, artistas que incorporam essa sensibilidade no seu trabalho pode estar a contribuir para o estímulo das imagens locais dentro das comunidades através de trabalhos que possam assumir a qualidade de «artefatos de memória».”²⁵⁰

O bairro torna-se assim um ponto de encontro e de partilha, fortalecendo-se o sentimento de pertença ao bairro e viabilizando a construção de novos discursos, através do processo artístico que, ao seguir as narrativas locais como tema em algumas das obras, reforça igualmente as dinâmicas locais. É que, como refere a arquiteta Anne Spirn, todos os lugares têm “(...)histórias a decorrer, conhecidas, conciliadas e perdidas (...)” e tudo isso aconteceu num lugar, “todas as vidas ali vividas contribuem para um sentido de lugar;” para a identidade do lugar.²⁵¹

A pintura urbana contribuiu para a construção de um espaço artístico que provocou transformações sociais no bairro da Quinta do Mocho, nomeadamente pelas ações, interações, memórias e sentimentos que adquiriram novos significados, estabelecendo uma relação de diálogo entre as obras e a população do bairro, bem como com quem o visita.

Esta relação de diálogo é visível na envolvimento do próprio bairro com as obras, a população, para além da sua função de recetor, passou, também, a cuidar delas como se fossem suas. Desde a sua implementação, a população contribuiu para este projeto através das assembleias comunitárias e para que cada vez mais obras fossem pintadas pelo bairro. Há o estabelecer de uma relação entre a população e a pintura urbana, podendo falar-se numa componente relacional na pintura urbana que atravessa o momento da ação.²⁵²

²⁵⁰ SEQUEIRA, Ágata, *Ephemeral Art in Impermanent Spaces: The effects of street art in the social construction of public space*, in *Urban interventions: Street Art and the Public Space*, Lisboa: Urban Creativity, 2016, p.71

²⁵¹ SPIRN, Anne cit. TRAQUINO, Marta, *A construção do lugar pela arte contemporânea*. Ribeirão: Edições Húmues, 2010, p.60

²⁵² SEQUEIRA, Ágata, *A cidade é o habitat da arte»: Street art e a construção de espaço público em Lisboa*, Lisboa, 2015. Tese (Doutoramento Sociologia) – Escola de Sociologia e Políticas Públicas, Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL), p.202

Pode, de certo modo, associar-se ao que o curador e teórico de arte Nicolas Bourriaud refere como uma arte relacional, ainda que as suas propostas da teoria relacional não sejam desenvolvidas como propostas comunitárias, feitas em conjunto com a comunidade, têm como ponto de partida as relações humanas como obra de arte, e estas, em conjunto com noções interativas e sociais, são a parte mais vital dentro do campo da arte:

“ A possibilidade de uma arte relacional – uma arte que tomaria como horizonte teórico a esfera das interações humanas e o seu contexto social, mais do que a afirmação de um espaço simbólico autónomo e privado (...)”²⁵³

Esta arte relacional defendida por N. Bourriaud preocupa-se com as relações humanas no contexto em que estas surgem e se desenvolvem, e, por consequência, o artista que trabalha em torno desta prática concentra-se então, cada vez mais, nas relações que o seu trabalho criará com o seu público. Algo que se pode afirmar como estando presente no projeto do bairro Quinta do Mocho, afinal o que resultou deste não foram só as pinturas espalhadas pelo bairro, e estas também não surgiram por mero acaso: elas foram o resultado de uma construção entre a iniciativa da autarquia e a receptividade da população do bairro para com este projeto em relação com o próprio trabalho dos artistas.

Esta componente relacional permite aos participantes trabalharem diretamente para modificar ou objetivar as relações sociais.²⁵⁴ Um modelo relacional permitiu no bairro Quinta do Mocho não só trabalhar as relações no seu interior, mas também abrir as suas portas ao exterior, e o exterior entrou no bairro, criando relações de troca e interação entre habitantes do bairro e a população exterior que visita o local.

O estabelecer de relações permitiu desenvolver este projeto e, por conseguinte, estas relações possibilitaram a ligação, conexão e relacionamento com o que era exterior ao bairro, tudo por meio da pintura urbana. Podendo, então, referir-se que as pinturas urbanas exploraram os laços sociais e relacionamentos preexistentes com a inserção dos artistas nessas relações para extrair formas artísticas, e que deram vida a novas relações.

²⁵³ “La posibilidad de un arte relacional - un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado (...)” BOURRIAUD, Nicolas, *Estética Relacional*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora S. A., 2008, p.13 [Tradução livre]

²⁵⁴ BOURRIAUD, Nicolas, *Estética Relacional*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora S. A., 2008, p.39

Esta criação de novas relações, de acordo com Nicolas Bourriaud, representa atualmente as formas artísticas e torna-as mais completas.²⁵⁵ As formas artísticas não são apenas a representação física, têm também um papel no desenvolver de novas relações e dinâmicas. Pois, segundo S. Lacy, o artista ao entrar no território do outro torna-se um mediador para as experiências dos outros, e o trabalho é uma metáfora para o relacionamento.²⁵⁶ As manifestações, as reuniões ou mesmo os diferentes tipos de colaboração são objetos artísticos que têm como referência a esfera das relações humanas a partir das quais o artista trabalha e tenta passar para a obra.

Neste sentido, então, o projeto patente no bairro Quinta do Mocho, por ter estimulado a criação de novas relações - entre quem vive no bairro mas também com quem está fora deste - é por si só já uma experiência artística proporcionada pela pintura urbana, podendo esta ser entendida como uma porta de abertura para outras manifestações artísticas feitas com base nos intercâmbios sociais proporcionados por este projeto. Ela permitiu algo mais do que apenas a sua presença no espaço, abriu as vias para o diálogo e para o estabelecer das já referidas novas relações, trouxe como assunto do dia o próprio bairro.

Tais características, de acordo com M. Traquino, revelam uma prática de arte relacional, já que as abordagens contemporâneas ligadas ao lugar elegem a experiência direta, a possibilidade de diálogo colaborativo.²⁵⁷ As obras produziram isso mesmo, experiências inter-humanas que comunicam com os participantes e com o público que as observa, podendo falar-se num jogo contínuo de mútua tensão, de dependência entre artista/obra/participantes e/ou público.

Mas para a existência de uma arte que tem por base os relacionamentos humanos e promove uma formação de outros relacionamentos por meio da obra, é necessário haver participantes. É verdade que na formação do projeto inicial os moradores do bairro fizeram parte do projeto como agentes ativos, e de certo modo continuam ligados/interessados no projeto que povoa o seu bairro. Contudo até que ponto estes participam no projeto? E será que por todas estas circunstâncias se pode considerar que o projeto de Galeria de Arte Pública é também uma arte participativa?

²⁵⁵ BOURRIAUD, Nicolas, *Estetica Relacional*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora S. A., 2008, p.31

²⁵⁶ LACY, Suzanne (ed.), *Mapping the terrain: new genre public art*. Washington: Bay Press, 1995, p.174

²⁵⁷ TRAQUINO, Marta, *A construção do lugar pela arte contemporânea*. Ribeirão: Edições Húmues, 2010, p. 156

Para C. Bishop²⁵⁸ e Nina Felshin²⁵⁹, a arte participativa conta com o envolvimento de diversas pessoas e tende a valorizar situações como dinâmicas de grupo ou de intervenção social no espaço público, utilizando métodos de execução colaborativos para a inclusão das audiências. A comunidade é encorajada a participar no processo de criar as suas próprias representações culturais, como forma de trazer mudanças, sendo os trabalhos sensíveis às necessidades e interesses da comunidade. É de salientar ainda que, para C. Bishop e também para P. Blanco²⁶⁰, o artista é concebido como um colaborador; o trabalho da arte é repensado como um projeto em curso ou de longo prazo com início e fim pouco claros; enquanto o público, anteriormente concebido como um "espetador", é agora reposicionado como coprodutor ou participante.

Ora, partindo desta premissa é possível observar que a Galeria de Arte Pública é realmente um projeto em curso sem ter um fim determinado, com uma dinâmica de grupo que não se baseia apenas na relação artista-objeto. Este projeto contou desde o início com o contributo ativo de diversas pessoas, nomeadamente com os moradores, inicialmente por meio das assembleias comunitárias no qual se decidiu no que consistiria este projeto.

A autarquia recorreu a um projeto de pintura urbana para tratar os problemas inerentes tendo “como elemento estruturador da sua atuação a dimensão social” para a “inclusão, integração e coesão social.”²⁶¹ Através deste projeto procurou-se tratar os problemas sociais e urbanísticos do bairro, havendo a sensibilidade de ir ao encontro das necessidades da população local. Por outro lado, a população contribuiu para a manutenção de um espaço público, pois cada indivíduo contribui para o local, há um investimento pessoal, permitindo que a população envolvida viva as estruturas e o espaço como se fossem seus, sentindo-se responsáveis por elas.

É verdade que os moradores cooperaram com o projeto, ao procurarem preservar as obras nas empenas dos prédios que habitam, sentindo-se responsáveis por elas. No entanto, a ideia de um público participante e posicionado como coprodutor, que cria as suas próprias representações culturais, defendido por C. Bishop, não se enquadra totalmente. Embora os

²⁵⁸ BISHOP, Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and Politics of spectatorship*. London/New York: Verso, 2012, pp.1/2

²⁵⁹ FELSHIN Nina, *Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo in Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, p.64

²⁶⁰ BLANCO, Paloma (Ed. Et al.), *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, p.36

²⁶¹ Entrevista em anexo da Câmara Municipal de Loures

residentes tenham contribuído para o projeto, cuidando do local e dialogando com os artistas, é o artista quem tem o papel principal na criação da obra, considerando-se que a participação dos moradores não é decisiva a este nível. Embora tenha havido alguns moradores que ajudaram os artistas a pintar pequenos detalhes das suas obras, o artista é o criador e o decisor final da obra.

Por outro lado, C. Bishop realça ainda que nos projetos de colaboração é muito valorizada a empatia, por facilitar o intercâmbio recíproco que permite pensar fora da experiência vivida pelo artista e estabelecer um relacionamento com os outros:

“In this type of project, empathetic identification is highly valued, (...) emphasis on compassionate identification with the other is typical of the discourse around participatory art, in which an ethics of interpersonal interaction comes to prevail (...)”.²⁶²

A arte participativa assenta ainda numa ideia de interatividade com o outro, a participação do público incorpora a esfera dos relacionamentos como parte da experiência de colaboração, tendo ligação ao que Nicolas Bourriaud²⁶³ defende, uma arte relacional baseada nas relações humanas e interações humanas, e que, como já foi referido acima, até está presente neste projeto. Às relações existentes que foram fortificadas com este projeto acrescentam-se as que se desenvolveram com ele, as interações estabelecidas entre artistas e moradores e ainda com o mundo exterior. Este público exterior colabora na concretização da galeria e na alteração da dinâmica do bairro pois, ao visitá-lo, experienciam-no, sentem-no e vivenciam-no por meio das pinturas urbanas e do contacto com as pessoas que circulam pelas ruas do local.

Assim, embora pareça não poder considerar-se o projeto totalmente participativo, permite concluir que, nele, a participação assenta nas relações humanas e no que resultou a partir destas.

Assim, o projeto do bairro Quinta do Mocho opera em diversos níveis artísticos, começando pela exploração do local, tendo a sua identidade como ponto de partida para dinâmicas de intercâmbio e debate cultural entre artistas, moradores ou visitantes. Pois, a arte ligada ao lugar assume processos de aproximação ao “(...) Outro, como tradução para a

²⁶² BISHOP, Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and Politics of spectatorship*. London/New York: Verso, 2012, p.25

²⁶³ BOURRIAUD, Nicolas, *Estética Relacional*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora S. A., 2008, p.31

inter-comunicação e projecção extra-local.”²⁶⁴ A arte que procura integrar e dialogar a identidade do lugar leva a um processo de comunicação entre quem vive no local e quem por ele passa, levando a interrelações dentro e fora do bairro. A par disso, já que como foi possível confirmar, as pinturas urbanas, em toda a sua ação, têm como ponto de partida as relações já existentes dentro do bairro, a formação de relacionamentos entre os moradores e os artistas e também o desenvolvimento de novas relações entre o bairro e o mundo exterior a este, pode afirmar-se que as relações humanas tiveram um papel ativo neste projeto. A participação é feita também através das relações que já existiam e se desenvolveram com este projeto.

Por outro lado, a ideia de um projeto participativo que procura forjar uma coautoria coletiva, um corpo social participativo, não está totalmente patente no discurso desta Galeria. No entanto, ao interagir com a realidade a população repara um vínculo social, o de um bairro estigmatizado e marginalizado, que com este projeto viu essa imagem alterar-se muito, não só por meio das pinturas, mas também pela ação dos seus próprios moradores. Não fora o papel ativo destes no desenvolvimento do projeto, na abertura para o crescimento deste e na entrada do mundo exterior no bairro, não seria possível chegar tão longe. No entanto o seu nível de participação nas obras é ao nível de pequenos detalhes, e no auxílio à pintura de algumas obras. O artista mantém o poder de decisão final na criação da obra, embora incorpore muitas das experiências que absorve na vivência com os moradores.

Este capítulo permitiu entender o enquadramento e o desenvolvimento do projeto, enquanto projeto de carácter social trouxe melhorias em relação à imagem do bairro e à sua relação com o exterior. Tendo em mente que este é um projeto que segue os mesmos moldes há 5 anos, é preciso perceber se esses garantem o seu sucesso a longo prazo. Quais serão os próximos passos a dar? Este teve um grande impacto e alterações na vida do bairro, mas será que não se pode esgotar em si mesmo? Estas são algumas das questões que serão abordadas no capítulo seguinte.

²⁶⁴ TRAQUINO, Marta, *A construção do lugar pela arte contemporânea*. Ribeirão: Edições Húmues, 2010, p.157

Capítulo III - Projeto de Integração ou de Intervenção?

Um aspeto que esta pesquisa permitiu revelar foi que ao longo dos últimos anos a rua tornou-se o palco de diversas expressões pelas paredes. Como já foi observado no início desta investigação, começou por ser como uma marcação territorial até alcançar os contornos atuais da denominada pintura urbana que viu nascer diversas iniciativas que, cada vez mais, abrem portas para esta forma de expressão artística.

A rua é o cenário de várias iniciativas de pintura urbana, de natureza legal, coletiva, ou de formas individuais de expressão, que se estruturam sob diferentes lógicas de produção, sendo fácil encontrar designações como “projetos”, “eventos”, “festivais”, “galerias” em todo o contexto urbano associadas à pintura urbana de que é exemplo o referido caso de estudo desta investigação: o projeto de Galeria de Arte Pública da Quinta do Mocho.

A pintura urbana ligada a estas iniciativas acaba sempre por ter o papel de melhorar alguma parte do contexto urbano através da arte. Neste contexto urbano o espaço é vivido com histórias, memórias e lógicas de funcionamento e organização, onde a arte vai ao encontro das pessoas “(...) surpreendendo-as no seu dia-a-dia, como forma específica de comunicação e interpelação.”²⁶⁵ Assim, a pintura urbana, dentro dos contextos destas iniciativas propicia uma alteração no espaço partilhado entre as pessoas como forma de expressão e de comunicação e potencia o reforço de relações com as populações locais.

Contudo, fazer parte da experiência urbana não se refere apenas ao ponto de vista estético, o projeto artístico deve acrescentar algo mais, quer seja como forma de comunicação e aproximação de populações ou de reabilitação de edifícios. Ele, de acordo com M. Traquino, deve incorporar-se no espaço, ao nível da conceção e da realização, como um todo da vivência urbana.²⁶⁶ O projeto artístico deve procurar não só o lado estético mas deve permitir o desenvolvimento do local, já que não é possível separar o projeto das vivências quotidianas do local. Por isso deve ponderar-se a forma como este se relaciona com o local e como o pode melhorar ou reestruturar.

Assim sendo, o projeto artístico deverá contribuir para o próprio processo de desenvolvimento e melhoria do espaço público, com o intuito de comunicar, de chegar às pessoas e levá-las a descobrir ou redescobrir os lugares nos quais vivem ou que visitam. Para tal os elementos de um dado projeto artístico devem advir da pesquisa e da recolha sobre o mesmo

²⁶⁵ TRAQUINO, Marta, *A construção do lugar pela arte contemporânea*. Ribeirão: Edições Húmues, 2010, p.125

²⁶⁶ *Ibidem*, p.126

in situ, comportando implicações sociais e culturais, levando a que estes, então, segundo Marta Traquino, contribuam para alcançar as pessoas, potenciando a consciência crítica e o vínculo aos lugares em que habitam.²⁶⁷

Desta forma, um projeto artístico participa na construção de espaço público e ocorre muitas vezes como um instrumento fulcral nestes processos, de modo que, como refere A. Sequeira, a pintura urbana participa nesta construção, “de forma tanto mais eficaz quanto o nível de envolvimento das comunidades locais.”²⁶⁸ É comum os projetos de pintura urbana indicarem uma forma de construir o espaço público que compreende diversos intervenientes, tais como: artistas, entidades associativas e poder local, habitantes, e várias formas criativas e expressivas de explorar os temas do contexto urbano.

Isso é visível, por exemplo, em pinturas do bairro da Quinta do Mocho que pretendiam promover a comunicação e debate sobre questões referentes ao bairro e da sociedade em geral. Esta é uma prática comum por entre as iniciativas de pintura urbana:

“Isto porque é visível pelos vários conjuntos de pintura que tiveram como objectivo promover o diálogo e a discussão pública sobre as questões referentes ao edificado urbano (...), debruçando-se especificamente sobre esta componente da morfologia urbana como tela de intervenção.”²⁶⁹

As iniciativas de pintura urbana, tal como é exemplo a explorada no capítulo anterior, contribuem para a construção do espaço público, um espaço sentido e experienciado por quem nele circula, um espaço com histórias e memórias compostas pelos seus transeuntes.

Surge assim a questão de estas iniciativas artísticas de pintura urbana poderem ser encaradas como interventivas ou integrativas, ou serem interventivas e integrativas em simultâneo, tendo em conta os discursos que as compõem e as dinâmicas que criam com a respetiva comunidade. Para tal será feita uma reflexão inicial sobre algumas iniciativas de pintura urbana a nível nacional, tendo em conta os seus discursos, como forma de estabelecer um paralelismo com o projeto em estudo nesta investigação.

²⁶⁷ TRAQUINO, Marta, *A construção do lugar pela arte contemporânea*. Ribeirão: Edições Húmues, 2010, p.126

²⁶⁸ SEQUEIRA, Ágata, *A cidade é o habitat da arte»: Street art e a construção de espaço público em Lisboa*, Lisboa, 2015. Tese (Doutoramento Sociologia) – Escola de Sociologia e Políticas Públicas, Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL), p.250

²⁶⁹ *Ibidem*

Para responder a estas questões é pertinente entender, em primeiro lugar o que pode ser considerado como um projeto artístico de integração e um projeto artístico de intervenção.

Parte-se aqui da premissa defendida por M. Traquino, de que o espaço público contém as vivências, memórias, histórias e lógicas de estrutura e funcionamento de quem por ele circula,²⁷⁰ sendo que é nesse espaço que a arte vai ao encontro das pessoas, no seu dia-a-dia, como forma de comunicação e interpelação. A arte encontra no espaço público, enquanto local que incorpora uma diversidade de relações físicas, sociais, cívicas, económicas, uma forma de comunicar e interagir com os transeuntes. A arte no espaço público interfere neste, na sua dinâmica e na vida de quem por ele passa. E, para o investigador Malcom Miles, desta forma, a arte dá resposta ao dia-a-dia do meio urbano, esse mesmo espaço público defendido por M Traquino, acaba então por tomar duas formas: a integração e a intervenção.²⁷¹

Neste caso, uma iniciativa que assume os contornos de integração pode ajudar na inclusão de grupos na sociedade.²⁷² Por outro lado, segundo Malcom Miles, encoraja um sentido de propriedade e uso do espaço público, onde são tidas em consideração as narrativas locais, por meio de planeamento, o que inclui os moradores dos locais onde serão efetuadas as obras. Do mesmo modo, as iniciativas de integração sugerem também uma renovada história de decoração, em que os motivos, formas e temas usados nas obras carregam um significado simbólico.

“(…) encourage both a sense of ownership and use of public space if (….) local narratives are developed from the outset (…); it also suggests a renewed history of decoration in which motifs and patterns carry meaning, able to signify (….) a spiritual and symbolic constants (…). Art is related to a certain town planning situation and to the people living there...not isolated works of art but forms of integration”²⁷³

Do mesmo modo, para Marta Traquino, o projeto artístico de integração deve inserir-se no espaço público como um todo da vivência urbana e contribuir para o desenvolvimento

²⁷⁰ TRAQUINO, Marta, *A construção do lugar pela arte contemporânea*. Ribeirão: Edições Húmues, 2010, p.125

²⁷¹ MILES, Malcom, *Art, space and the city: public and art and urban futures*. London/New York: Routledge, 1997, p.200

²⁷² DE BRUYNE, Paul e GIELEN, Pascal (eds.), *Community Art – The Politics of trespassing*, Amesterdão: Valiz, 2011, p.21

²⁷³ MILES, Malcom, *Art, space and the city: public and art and urban futures*. London/New York: Routledge, 1997, p.201

e melhoria do mesmo, com elementos que advêm da pesquisa e recolha sobre esse espaço, com o intuito de comunicar com as pessoas, potenciando uma consciência crítica e o vínculo aos lugares em que habitam.²⁷⁴ Para além disso, segundo M. Kwon, uma arte de integração oferece um potencial de comunicação fluida e contacto com o público, num diálogo de trocas colaborativas íntimas e interações *in situ*.²⁷⁵

Entende-se, então, que os trabalhos de projetos tidos como de integração não são isolados, mas sim integrados, assimilados e introduzidos numa lógica de planeamento que inclui quem vive no local onde as obras serão realizadas, estabelecendo relações e interações no local e com as populações.

Por outro lado, de acordo com P. Gielen, uma arte que toma a forma de intervenção procura fazer uma declaração à sociedade, através de uma mensagem crítica.²⁷⁶ Para M. Miles, esta pode ser encarada, ainda, como uma forma de crítica social, procurando mudar a experiência urbana de acordo com ideias de justiça social, por meio de métodos de participação, criando comunicação focada no interesse público.

“Art as intervention in the public realm is a form of continuing social criticism (...) the strategy involves a redefinition of art as a critical realism which does not record urban experiences but seeks to change them according to ideas of social justice....”²⁷⁷

Enquanto para M. Kwon, a arte de intervenção não tem uma relação de continuidade entre a obra de arte e o local onde se encontra. Tem sim, uma relação antagónica na qual a obra realiza uma interrogação, manifesta um julgamento, sobre as condições sociopolíticas do local.²⁷⁸ A arte de intervenção procura fazer uma crítica social como forma de alterar a realidade, procurando questionar o local, não significando que com ele esteja em constante diálogo.

Assim, é possível afirmar que o conjunto de obras vistas com um carácter de intervenção participam no espaço em que são colocadas, muito sobre a forma de crítica e procurando

²⁷⁴ TRAQUINO, Marta, *A construção do lugar pela arte contemporânea*. Ribeirão: Edições Húmues, 2010, p.126

²⁷⁵ KWON, Miwon, *One place after another: site-specific art and location identity*. Massachusetts/Londres: The MIT Press, 2002, p.67

²⁷⁶ DE BRUYNE, Paul e GIELEN, Pascal (eds.), *Community Art – The Politics of trespassing*, Amesterdão: Valiz, 2011, pp.17/18

²⁷⁷ MILES, Malcom, *Art, space and the city: public and art and urban futures*. London/New York: Routledge, 1997, p.203

²⁷⁸ KWON, Miwon, *One place after another: site-specific art and location identity*. Massachusetts/Londres: The MIT Press, 2002, p.74

a comunicação e envolvimento das pessoas, voltada para o interesse da população. No entanto a forma como se relaciona com o local parece que não é o ponto central nesta forma de expressão artística, apesar de contar com a participação de quem o frequenta.

É ainda de referir que, com o passar do tempo, as trajetórias de um projeto artístico de colaboração podem transformar-se ou mudar de direção, podendo um projeto de intervenção vir a transformar-se num projeto de integração ou vice-versa.²⁷⁹ Mas, quer estas iniciativas sejam interventivas ou integrativas, a realidade é que, de modos diferentes, contribuem para a mudança e para novos modelos de vivência e habitação, que têm em consideração o coletivo, procurando novas abordagens de participação.

3.1 – O debate em torno destas iniciativas

Existem cada vez mais iniciativas de pintura urbana que reclamam o espaço público como tela em branco para comunicar visualmente com as pessoas que circulam nesse espaço. Estas são iniciativas, projetos, eventos ou galerias apoiadas por instituições, autarquias, entidades que surgem como forma de transformar o meio urbano, incentivando o diálogo aberto entre os vários intervenientes.

Pode, então, afirmar-se, que estes projetos acabam por ter um impacto significativo no espaço público bem como em quem o frequenta, de tal forma que, segundo A. Sequeira, podem existir consequências no interesse que os habitantes locais possam desenvolver sobre arte e contribuindo para a “... criação de *públicos* de museus, exposições ou outras situações passíveis de fruição artística.”²⁸⁰

Por isso, cada vez se dá mais ênfase aos discursos que estas iniciativas assumem, dada a importância que as mudanças e a criação de novos modos de conviver e experienciar o dia-a-dia têm vindo a ganhar.

Têm diferentes formas de produção e modos específicos de construção do espaço público. Diante da variedade de contextos de produção, desde o espontâneo ao direcionado e estruturado, há, muitas vezes, diferentes formas de criar/conceber o espaço público, que na

²⁷⁹ DE BRUYNE, Paul e GIELEN, Pascal (eds.), *Community Art – The Politics of trespassing*, Amesterdão: Valiz, 2011, p.23

²⁸⁰ SEQUEIRA, Ágata, *A cidade é o habitat da arte»: Street art e a construção de espaço público em Lisboa*, Lisboa, 2015. Tese (Doutoramento Sociologia) – Escola de Sociologia e Políticas Públicas, Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL), p.255

sua diversidade beneficiam de ações e interações diferentes. Tal pode gerar situações de conflito e debate que demonstram a complexidade das atividades e vivências urbanas.

Parece por isso pertinente abordar alguns projetos a nível nacional, que têm por base a pintura urbana, em comparação com o caso de estudo desta investigação, demonstrando também que este não é um exemplo isolado.

Para tanto, é importante começar por mencionar uma das primeiras iniciativas a nível nacional como ponto de partida para esta análise, a Galeria de Arte Urbana em Lisboa (GAU).

A Galeria de Arte Urbana ou GAU é um gabinete do Departamento de Património Cultural da Câmara Municipal de Lisboa que surgiu em 2008 para se dedicar às formas de expressão urbana. Inicialmente, a sua ação estendia-se a um conjunto de painéis na Calçada da Glória e no Largo Oliveirinha [Figura 52], num espaço de pintura livre, sem necessidade de autorização. Com estes painéis ambicionava-se dar espaço à pintura urbana para que se desenvolvesse como uma alternativa à prática do *tag* no Bairro Alto.²⁸¹

O *tag* foi apagado das paredes na sequência dos planos de limpeza das paredes desta zona, com intuito de dar lugar a uma expressão legitimada e oficialmente válida. Tal é bastante comum neste tipo de iniciativas, que como a socióloga Ágata Sequeira afirma, nunca estão imunes a significados políticos, podendo falar-se numa ação de apropriação:

“Promoção da utilização do espaço público por parte da instituição que o gere para fins artísticos – no caso, para intervenções de *street art* - nunca é isenta de significados políticos, estando-lhe sempre subjacente uma visão sobre o espaço público e também estratégias de visibilidade sobre o que é tido como uma intervenção aceitável – portanto, legítima - e o que não é.”²⁸²

Embora, não tendo como objetivo o controlo absoluto, pode falar-se numa forma de *capturar* e apropriar a linguagem da pintura urbana de modo favorável, ou seja, controlar esta prática por via da comunicação entre os praticantes e a instituição, através da cedência de novos contextos e possibilidades.

Os novos contextos e possibilidades podem ser vistos como presentes nos objetivos iniciais da criação da GAU. Esta procura a valorização da pintura urbana, tentan-

²⁸¹ <http://gau.cm-lisboa.pt/gau.html>

²⁸² SEQUEIRA, Ágata, *A cidade é o habitat da arte»: Street art e a construção de espaço público em Lisboa*, Lisboa, 2015. Tese (Doutoramento Sociologia) – Escola de Sociologia e Políticas Públicas, Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL), p.241

do, de acordo com M. Simões²⁸³ e A. Sequeira²⁸⁴, mostrar uma visão da mesma que não esteja ligada ao vandalismo, mas como expressão artística que vai ganhando importância pelo mundo e que incentiva ao diálogo aberto entre os vários atores envolvidos. Por outro lado, visa ainda promover a pintura urbana num ambiente autorizado e remunerado,²⁸⁵ procurando salvaguardar e conservar o património presente em Lisboa e, em simultâneo, sensibilizar para a pintura urbana nesta cidade.

Desta forma, os seus propósitos alargaram-se também para o domínio do espaço público, segundo Marta Simões, com o intuito de democratizá-lo e dando acesso a todos aqueles que se mostram interessados em desenvolver trabalho autorizado institucionalmente em Lisboa,²⁸⁶ pretendendo valorizar a pintura urbana [Figura 53] com a reabilitação local a partir de trabalhos de pintura urbana que abordem aspetos locais. Trata-se assim de uma estrutura que vem abrir o diálogo com os interessados nesta prática, tendo em conta as narrativas locais e integrando-as nas obras, apelando a uma participação de vários atores. Do mesmo modo, recorre à sensibilização para a preservação do património artístico e cultural de Lisboa com o auxílio da pintura urbana, de forma a retirar-lhe o estigma de vandalismo e de a valorizar. E para que esta prática tivesse lugar, a Galeria de Arte Urbana proporcionou aos artistas espaços autorizados e cedidos mediante uma participação prévia em concurso.²⁸⁷

Assim, a GAU surge no seio do património e da cultura com objetivos ligados à limpeza do espaço público e salvaguarda do património, sensibilizando para a pintura urbana, num ambiente controlado pela autarquia. Desta forma, é um projeto que difere da Galeria de Arte Pública da Quinta do Mocho que é resultado de um processo que envolveu vários serviços camarários, com cariz social e objetivos de recuperar espaços mas também de modificar a imagem estigmatizada do bairro Quinta do Mocho. Em Lisboa, a GAU pertence ao pelouro da cultura e a GAP, em Loures, pertence ao pelouro

²⁸³ SIMÕES, Marta Correia, *Graffiti e Street Art em Portugal*, Lisboa, 2013. Dissertação (Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro) - Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, p.74

²⁸⁴ SEQUEIRA, Ágata, *A cidade é o habitat da arte»: Street art e a construção de espaço público em Lisboa*, Lisboa, 2015. Tese (Doutoramento Sociologia) – Escola de Sociologia e Políticas Públicas, Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL), p.141

²⁸⁵ <http://gau.cm-lisboa.pt/gau.html>

²⁸⁶ SIMÕES, Marta Correia, *Graffiti e Street Art em Portugal*, Lisboa, 2013. Dissertação (Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro) - Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, p.74

²⁸⁷ FERREIRA, Joana Pamarés, *Os vários contextos expositivos da street art – Entre a rua e a galeria*, Lisboa, 2018. Dissertação (Mestrado em Museologia e Museografia), Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, p.51

da ação social. Tal determina objetivos distintos e leva à diferenciação no modo de atuação e também na forma como cada uma é encarada pela população. No entanto, ambos os projetos têm em comum o facto de serem iniciativas camarárias que procuraram estabelecer diálogo e interações locais.

Contudo, como já foi possível constatar, a atividade da GAU expandiu-se, pretendendo não só valorizar os espaços a serem trabalhados, mas, envolvendo-se também, mais recentemente, em iniciativas de cariz social em parceria com outras entidades, como associações e projetos.²⁸⁸

A atividade da GAU foi ampliada no seu contexto de atuação, envolvendo-se em projetos e iniciativas de carácter social como concursos, festivais, visitas guiadas [Figura 54]. Por outro lado, segundo Joana Ferreira, também tem uma atividade comercial, usando a pintura urbana em campanhas de marketing ou edição de livros [Figura 55]. Tem tido também o cuidado de inventariar as peças de rua realizadas sob a sua tutela.²⁸⁹ Assim, demonstra um discurso que não se prende apenas com o embelezar da cidade, mas também valorizar os espaços e a pintura urbana, bem como preservar uma expressão considerada efémera.

Como exemplo prático da ação da GAU foi selecionado o projeto CRONO que surgiu entre Maio de 2010 e Setembro de 2011. Por iniciativa do designer urbano Pedro Soares Neves, do artista Alexandre Farto (Vhils) e do comissário do FAME festival (Itália) Angelo Milano, em parceria com o Departamento de Património Cultural da Câmara Municipal de Lisboa, através da GAU, este projeto desenvolveu-se em quatro momentos correspondentes às quatro estações do ano.²⁹⁰ Com o objetivo principal de estabelecer um roteiro de pintura urbana em Lisboa, juntou artistas nacionais e estrangeiros, assim como comunidades locais num processo de “curadoria urbana,”²⁹¹ tendo como ponto de partida que a cidade é “um organismo vivo com a sua própria dinâmica,” que tem processos de criação, crescimento e transformação de forma espontânea e natural.”²⁹² Distinguindo-se do *projeto do Mocho* por procurar, na sua fundação, criar uma atração turística, o que no caso da Quinta do Mocho só

²⁸⁸ SEQUEIRA, Ágata, *A cidade é o habitat da arte»: Street art e a construção de espaço público em Lisboa*, Lisboa, 2015. Tese (Doutoramento Sociologia) – Escola de Sociologia e Políticas Públicas, Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL), p.172

²⁸⁹ FERREIRA, Joana Pamarés, *Os vários contextos expositivos da street art – Entre a rua e a galeria*, Lisboa, 2018. Dissertação (Mestrado em Museologia e Museografia), Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, p.52

²⁹⁰ Moore, Miguel, *Crono: Um roteiro de arte urbana em Lisboa – 12 meses, 4 estações, 16 artistas*, 2010/2011, Lisboa: ACA e Departamento de Património Cultural da Câmara Municipal de Lisboa, 2011.

²⁹¹ CARGO collective, Manifesto. *Um roteiro de arte urbana em Lisboa*, Cargo collective, s.d.

²⁹² *Ibidem*

viria a acontecer posteriormente, tendo este último tido como objetivo inicial uma base social e artística mas voltada para a valorização da imagem do bairro e abertura ao exterior.

Deste modo, tendo como cenário de fundo a cidade de Lisboa, a GAU reivindica uma nova perceção da cidade por meio da reabilitação urbana e embelezamento de estruturas devolutas, sobretudo prédios abandonados,²⁹³ tentando estabelecer novas relações entre a cidade e os seus intervenientes, numa ação orgânica e espontânea [Figura 56]. Estas novas relações estabelecem-se, tal como também foi observado na Galeria da Quinta do Mocho, por meio do diálogo entre os poderes institucionais, os artistas que trabalham no espaço urbano e as pessoas que habitam e usam este espaço.

Neste projeto houve uma ocupação das fachadas dos prédios degradados com o auxílio das pinturas urbanas, assinalando ainda mais a presença destes na paisagem urbana, sendo que a monumentalidade que assumiram podia ser vista como uma “operação cosmética”²⁹⁴, uma vez que estes edifícios estavam abandonados, em ruínas, e dessa forma se escondia esta condição.

John Chamberlain afirma que é muito comum tentar disfarçar este tipo de edifícios com pintura urbana, encarando esta prática como uma forma de negligência e a total ausência de estratégia urbana:

“However attractive to the art buff roaming around Europe, Lisbon highlights a disturbing practice of trying to disguise urban eyesores with alternative art – a pervasive form of official neglect. (...) a cluster of grand but derelict buildings.”²⁹⁵

Mas para A. Sequeira, o que se pretendeu com estes trabalhos de pintura urbana em edifícios degradados e abandonados do projeto CRONO, foi apenas assinalar o problema da existência destes edifícios.²⁹⁶ Ao assinalar visualmente o seu estado demonstrou-se, de forma evidente, a necessidade de recuperação ou demolição dos mesmos.

²⁹³ SEQUEIRA, Ágata, *Ephemeral Art in Impermanent Spaces: The effects of street art in the social construction of public space*, in *Urban interventions: Street Art and the Public Space*, Lisboa: Urban Creativity, 2016, pp.69/70

²⁹⁴ SEQUEIRA, Ágata, *A cidade é o habitat da arte»: Street art e a construção de espaço público em Lisboa*, Lisboa, 2015. Tese (Doutoramento Sociologia) – Escola de Sociologia e Políticas Públicas, Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL), p.150

²⁹⁵ CHAMBERLAIN, John, *Don't let urban art cover up neglect of Lisbon's crumbling heritage*, The Guardian, 2011

²⁹⁶ SEQUEIRA, Ágata, *A cidade é o habitat da arte»: Street art e a construção de espaço público em Lisboa*, Lisboa, 2015. Tese (Doutoramento Sociologia) – Escola de Sociologia e Políticas Públicas, Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL), p.150

A realidade é que, posteriormente, algumas das estruturas que receberam a pintura urbana foram demolidas ou renovadas, como foi o caso de edifícios na Avenida Almirante Reis e na Avenida da Liberdade [Figura 57]. No entanto, há outros em que tal ação não se verificou, como foi o caso dos edifícios na Avenida Fontes Pereira de Melo [Figura 58], que continuam degradados e com pinturas urbanas na sua fachada.

Assim, este projeto assumiu um discurso de requalificação de estruturas por meio de expressão artística, pretendendo assinalar de forma efémera os espaços abandonados em algumas zonas de Lisboa, como maneira de demonstrar a necessidade de recuperação dos mesmos. Esta ação gerou um debate sobre o que significariam estas pinturas urbanas nas fachadas de edifícios naquele estado de ruína (seriam as pinturas urbanas uma forma de ocultar e embelezar os edifícios degradados ou uma ação para assinalar o estado degradante e em ruínas destas estruturas?). Partindo destas questões, pode-se olhar para o projeto como um conjunto de ações que desafiaram o uso destes edifícios, reinventando e alterando a paisagem urbana.

O projeto CRONO procurou formar um roteiro de pintura urbana sobre a cidade e, conseqüentemente, alertou ainda para os problemas de edifícios em mau estado, com o auxílio de um diálogo entre obra, artista e população. Neste aspeto tem pontos de contacto com o projeto patente no bairro Quinta do Mocho, na procura de uma mudança de imagem por via da pintura urbana e em interação com os vários atores do espaço público. No entanto, o projeto CRONO, apesar de ser uma iniciativa camarária como a Galeria do Bairro Quinta do Mocho, esteve sempre mais ligado às questões do património e cultura, do que às questões de cariz social.

Embora a GAU se assumia como uma das primeiras estruturas que apoia e promove iniciativas de pintura urbana, como foi o exemplo referido do projeto CRONO, esta apenas abrange Lisboa. No entanto, o resto país também tem vindo a desenvolver projetos e iniciativas de pintura urbana, sendo um deles o festival WOOL- Festival de Arte Urbana da Covilhã.

Na cidade da Covilhã, em 2011, desenvolveu-se aquela que seria a primeira edição do WOOL – Festival de Arte Urbana da Covilhã. Este festival surgiu com o desejo de prestar tributo à história da cidade da Covilhã,²⁹⁷ bem como de trazer para o interior do país a pintu-

²⁹⁷ <https://www.visitcovilha.com/rota-arte-urbana/>

ra urbana, procurando despertar o interesse da população para esta prática.²⁹⁸ Com um território ligado à indústria têxtil, implementa um festival de pintura urbana com uma ligação forte à região, sendo o próprio nome do evento exemplo disso, uma vez que surge da semelhança entre as palavras inglesas WOOL (lã) e WALL (parede), funcionando ainda como homenagem à história e identidade da cidade.²⁹⁹

O festival tinha uma programação vasta muito ligada à pintura urbana, promovendo a relação com os habitantes locais através da organização da própria iniciativa, contando com a realização de trabalhos de pintura urbana [Figura 59], *workshops*, palestras e conversas com artistas. Estas ações conjuntas promoveram e estimularam o contacto entre o público e os artistas que, à semelhança do que se observou na Galeria de Arte Pública da Quinta do Mocho, transformavam o espaço público numa interação constante com os moradores locais. Por isso, assume um discurso de dinamização das zonas degradadas e promoção dos espaços esquecidos,³⁰⁰ contando com a participação dos habitantes locais e estabelecendo uma ponte comunicativa com os mesmos, com os artistas e o espaço público, naquele que foi o primeiro festival de pintura urbana no interior de Portugal.

Este festival de carácter efémero, com uma duração determinada, trouxe alterações permanentes para o espaço público, com o renovado uso do espaço da praça, através da implantação de uma esplanada de café, após o término do evento.³⁰¹

Desta forma, este festival contribui para uma renovação do uso e construção do espaço público com o envolvimento direto de vários intervenientes, numa ação espontânea de troca de diálogos e interação, como algo marcante que veio requalificar o espaço envolvente num processo coletivo. Fundamentais no discurso desta iniciativa foram os debates gerados por meio dos *workshops* e palestras, que permitiram as trocas com os artistas, moradores e obras, que foram um estímulo de inclusão das pessoas neste projeto, fazendo proveito da história e cultura locais.

Assim, é possível estabelecer uma comparação direta entre projeto da Quinta do Mocho e o festival WOOL. Apesar de terem durações temporais diferentes, o projeto da

²⁹⁸ SIMÕES, Marta Correia, *Graffiti e Street Art em Portugal*, Lisboa, 2013. Dissertação (Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro) - Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, p.75

²⁹⁹ *Ibidem*, p.77

³⁰⁰ <https://www.visitcovilha.com/rota-arte-urbana/>

³⁰¹ SEQUEIRA, Ágata, *A cidade é o habitat da arte»: Street art e a construção de espaço público em Lisboa*, Lisboa, 2015. Tese (Doutoramento Sociologia) – Escola de Sociologia e Políticas Públicas, Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL), p.252

Quinta do Mocho não tem um fim definido, enquanto o festival da Covilhã tem uma duração determinada. Ambos promoveram a transformação do espaço público por meio da interação constante, bem como a procura da participação dos habitantes locais, estabelecendo pontes de comunicação. Da mesma forma, houve uma preocupação em transformar e renovar o uso do espaço público, tal como aconteceu no projeto da Galeria de Arte Pública.

Por outro lado, este é um festival que, mesmo tentando introduzir a prática da pintura urbana no interior do país, e de querer despertar o interesse da população para ela, não tem um cariz social ou a intenção de quebrar um estigma, ou alterar a imagem de uma localidade como é o caso da Galeria do bairro Quinta do Mocho. Contudo, estas iniciativas manifestam uma atuação muito próxima na forma como interagem e envolvem a população na sua ação, apesar de haver objetivos diferentes em cada um dos casos.

Para além destas iniciativas aqui referenciadas, que têm sobretudo a missão de valorizar a pintura urbana, usando-a como forma de recuperação de estruturas ou de criação de diálogo com a população envolvente, ou mesmo como meio de promover esta prática em locais que tinham pouco contacto com ela, há em simultâneo outras atividades de pintura urbana. Existem ainda diversos projetos mais voltados para os comumente designados como bairros sociais, marginalizados e considerados perigosos, com contornos muito semelhantes aos do bairro Quinta do Mocho.

Um desses casos foi a iniciativa desenvolvida no bairro da Torre em Cascais, que teve como dinamizadores os jovens daquele bairro. Com uma génese de habitação social, de acordo com um diagnóstico feito pela Câmara Municipal de Cascais, este era considerado um local com uma população com fracos recursos financeiros, baixa escolaridade e níveis de desemprego significativos. Para além disso, tinha vários edifícios desqualificados e ainda a presença de comportamentos de delinquência e vandalismo, contribuindo para a estigmatização deste local ao longo do tempo.³⁰²

Deste modo, este bairro tinha uma vivência semelhante ao bairro Quinta do Mocho antes do desenvolvimento do projeto de pintura urbana. A falta de estruturas qualificadas, uma população com baixos rendimentos e um estigma de local marginalizado e perigoso, eram fatores comuns.

No entanto, por volta do ano de 2015/2016, os jovens do bairro da Torre apercebem-se da crescente vandalização das paredes deste espaço. Segundo a jornalista Sofia Neves,

³⁰² <https://www.cascais.pt/requalificacao-do-edificado-do-bairro-da-torre>

estava a tornar-se um ato cada vez mais comum, mesmo após as diversas tentativas de repor as paredes brancas por parte da Câmara Municipal de Cascais e da Junta de freguesia de Cascais e Estoril.³⁰³ Com o auxílio da Associação *Somos Torre*, os jovens arranjaram forma de preservar as paredes, procurando reabilitar o bairro e alterar a imagem e os comportamentos da população através da pintura urbana. Já que, segundo o testemunho dado por um dos moradores do bairro da Torre, “melhorando os edifícios, limpando o bairro, também se melhoram as pessoas”.³⁰⁴

Contando com a colaboração dos moradores, organizaram o Festival Muraliza [Figura 60]. Estabeleceu-se, deste modo, uma ponte de diálogo e cooperação que veio envolver a população local, sobretudo os jovens, nesta iniciativa de melhoria do bairro, ação semelhante à encontrada no bairro Quinta do Mocho.

Com esta atividade foi possível limpar e reparar empenas, realizando murais de pintura urbana, arranjar a calçada e os espaços verdes, bem como uma renovação do campo de jogos e colocação de passadeiras.³⁰⁵ O bairro passou a utilizar espaços e equipamentos que antes estavam degradados, e autocarros a circular nas ruas, verificando-se uma melhoria nos seus espaços físicos e a circulação de transportes no seu interior, à semelhança do que aconteceu no bairro Quinta do Mocho. Para além disso, esta iniciativa, segundo o jornalista Miguel Oliveira, levou à repetição em outras edições no mesmo local em anos seguintes, como é o caso do Festival e Arte Urbana Infinito [Figura 61], realizado em 2018, vindo aumentar o número de empenas pintadas de treze para vinte e um.³⁰⁶

A iniciativa cumpriu assim o que se propôs, com a promoção e interação entre as pessoas, com a partilha do processo e das suas histórias, que ganharam forma e cor nas paredes do bairro, abrindo-o ao exterior, tal como aconteceu no bairro Quinta do Mocho, que viu a população de fora do bairro a querer conhecê-lo. De tal forma que, segundo o Presidente da Câmara Municipal de Cascais, as obras foram uma forma de incluir o bairro na “comunidade maior que é Cascais”.³⁰⁷ Por outro lado, a Câmara Municipal de Cascais

³⁰³ NEVES, Sofia, *No Bairro da Torre, a mudança faz-se de lata de tinta e pincel na mão*, Público, 2018

³⁰⁴ CARDOSO, Margarida David, *A Torre tem uma galeria de arte nas paredes, guiada pelos jovens que andam a mudar o bairro*, Público, 2017

³⁰⁵ NEVES, Sofia, *No Bairro da Torre, a mudança faz-se de lata de tinta e pincel na mão*, Público, 2018

³⁰⁶ OLIVEIRA, Miguel Castro, *Bairro da Torre de Cascais acolhe festival de arte urbana infinito a partir de Sábado*, Sapó Viagens, 2018

³⁰⁷ SJ, *Bairro da Torre está cada vez mais colorido*, cascais.pt, 2018

pretende desenvolver um projeto de museu de pintura urbana a partir desta iniciativa, abrindo assim novos caminhos para a mesma.³⁰⁸

Assim, é possível encontrar muitas semelhanças entre este projecto e a Galeria de Arte Pública do bairro Quinta do Mocho, já que ambos partiram de bairros marginalizados, tidos como perigosos e violentos, com o objetivo de melhorar as respetivas imagens, abrindo-os ao exterior, e de recuperar espaços degradados, por meio da pintura urbana, em ações interativas e de diálogo constante com a população.

No entanto a iniciativa do bairro da Torre distingue-se do *projeto do Mocho* por ter partido da iniciativa de jovens do bairro que se agregaram à Associação *Somos Torre* e à autarquia para realizar este projeto, enquanto no bairro Quinta do Mocho a ação inicial foi desenvolvida pela autarquia, não obstante ter contado com a cooperação dos moradores do bairro desde início. É também de maiores dimensões que a *iniciativa da Torre* e desenvolve-se com uma estrutura processual. Contudo, os pontos de contacto entre estas iniciativas são muitos mais do que aquilo que as distingue.

Um outro exemplo que é de referenciar é o bairro da Bela Vista, em Setúbal. Durante décadas angariou má fama, tendo sido palco de vários conflitos entre alguns moradores e a Polícia de Segurança Pública (PSP), dando-lhe um estigma de zona perigosa, tal como era a vivência no bairro Quinta do Mocho anteriormente ao projeto de pintura urbana. Para além disso, a vivência entre os moradores era de desconfiança, dialogavam pouco uns com os outros e cada um vivia por si.³⁰⁹ Tendo este conhecimento, a Câmara Municipal de Setúbal e a Associação Cultural ACUPARTE, com o intuito de aumentarem o legado artístico e cultural já existente na cidade de Setúbal, bem como criar um roteiro de pintura urbana para aumentar o fluxo de visitas na zona, organizaram o Festival Cara ou Coroa, em 2017.³¹⁰ Esta iniciativa contou com a pintura em nove fachadas na Alameda das Palmeiras, inspirando-se no contexto e vivências características do bairro [Figura 62], o que veio incentivar os laços e participação cívica da população do bairro e das localidades circundantes,³¹¹ à semelhança do que sucedeu no bairro Quinta do Mocho.

³⁰⁸ Mencionado no Encontro *Impactos da Street Art*, a 22 de Novembro de 2018

³⁰⁹ DORES, Roberto, *Os desenhos XXL que dão nova cara e cor ao bairro da Bela Vista*, Diário de Notícias, 2017

³¹⁰ GUERREIRO, Adriano, *Setúbal ganhou uma nova galeria de arte urbana*, Nit, 2017

³¹¹ RIBEIRO, João, *O Festival Cara ou Coroa deixou marca na cidade de Setúbal*, Sapo, 2017

Tal é visível dentro da própria vivência do bairro, onde outrora as pessoas mal se falavam, passando agora a comunicar mais entre si. A par disto, há já mais pessoas que vão ao bairro falar e tirar fotos à pintura urbana, dialogando com os próprios moradores [Figura 63], demonstrando uma clara mudança na imagem desta localidade para o mundo exterior. Podendo estabelecer-se comparação com as mudanças verificadas no bairro Quinta do Mocho que, com o desenvolvimento da iniciativa de pintura urbana, viu a sua imagem alterar-se e o fluxo de visitantes externos aumentar.

Com esta iniciativa e devido à participação dos moradores, estes já sentem a necessidade de conservar e zelar pelo que foi feito, pelo que já conquistaram, falando numa colaboração por parte de todos para esse desiderato. Pensam, ainda, em prosseguir com a requalificação do bairro, e de acordo com o testemunho dado por alguns moradores,³¹² tendo como modelo a seguir a experiência do bairro Quinta do Mocho, apoiados nesta ação pela autarquia que aposta nesta intervenção e tem tido um papel “bem vincado na integração social de quem vive por aqui.”³¹³

Desta forma, à semelhança do que aconteceu com a iniciativa do bairro da Torre de Cascais, este projeto tem também contornos muito semelhantes ao bairro Quinta do Mocho, de tal forma que o tem como modelo a seguir. Aproximando-se da *iniciativa do Mocho* no que se refere a ser uma iniciativa camarária que procurou melhorar a imagem do bairro com a participação dos seus moradores, numa interação e diálogo constante, que proporcionou uma melhoria no bairro, na visão para o exterior, mas também para o seu próprio interior.

Assim, a realidade é que, apesar de conterem algumas diferenças, todas as iniciativas aqui exploradas assumem discursos semelhantes. Todas elas, tal como se verifica na Galeria de Arte Pública, mostraram conduzir a um envolvimento com a população local, quer fosse pela requalificação de estruturas no meio ou o estímulo de pertença da população através da inclusão das pessoas nos projectos, ou pela melhoria do meio urbano. Estes aspetos fazem parte dos métodos de atuação e dos discursos dos diferentes contextos das iniciativas de pintura urbana aqui analisados, cuja relação com a população local parece ser um fator que as entidades organizadoras favorecem no seu discurso, gerando debates sobre o tipo de projetos produzidos e quais as linhas que seguem.

³¹² Encontro *Impactos da Street Art*, Escola de Hotelaria e Turismo de Setúbal, Setúbal, Portugal, 22 de Novembro de 2018

³¹³ DORES, Roberto, *Os desenhos XXL que dão nova cara e cor ao bairro da Bela Vista*, Diário de Notícias, 2017

No entanto, todos alcançaram ou persistem em chegar aos objetivos pretendidos, numa ação continuada, estando muitos, ainda em desenvolvimento. Podem encarar-se todas estas iniciativas como um discurso em aberto, prontas a empreender novas linhas de exploração e debate que permitam entender melhor outros projetos de contornos semelhantes.

3.2 – Os resultados alcançados na Quinta do Mocho

É possível concluir que o projeto patente no bairro Quinta do Mocho teve impacto relevante na vida interna do bairro, mas também fora dele. Apesar de ao longo do capítulo anterior terem sido referidos de forma breve alguns dos resultados alcançados, neste subcapítulo ir-se-á explorar e explanar melhor esses mesmos resultados, tendo em vista entender melhor o que resultou deste projeto ou o que ainda se pode vir a fazer. Do mesmo modo, importa aferir da efetiva concretização dos objetivos iniciais.

De facto, como resulta do desenvolvimento deste terceiro e último capítulo, o projeto da Galeria de Arte Pública não é único. Um pouco por todo o país há iniciativas semelhantes, algumas das quais foram exploradas no subcapítulo anterior bem como os discursos que estas desenvolveram. Foi possível estabelecer um paralelismo entre as ações realizadas em iniciativas como a GAU (Galeria de Arte Urbana), em Lisboa, ou o *Projeto Somos Torre*, em Cascais, e o projeto patente na Quinta do Mocho, procurando todos eles de algum modo participar na melhoria do espaço envolvente de um dado local, por meio da pintura urbana e com o auxílio da população local, num estabelecer de relações, interações e diálogo entre as iniciativas, a população, as entidades responsáveis e os artistas.

Deste modo, observando a Galeria de Arte Pública da Quinta do Mocho entende-se que os objetivos iniciais de melhorar a qualidade de vida dos habitantes do bairro, a requalificação de edifícios neste local e também o dar resposta à necessidade da falta de comércio, bem como de transportes a circular pelo interior do bairro, foram superados e deram lugar a novas dinâmicas dentro do bairro e fora deste.

Assim, a ideia inicial de um projeto de pintura urbana que aproximasse o bairro no seu interior e ao exterior, devido ao sucesso alcançado, extravasou para um festival de pintura urbana por todo o concelho de Loures, de tal forma que é hoje possível afirmar que as obras de pintura urbana ganharam uma certa autonomia e deram uma nova vida e imagem ao bairro.

A antiga *zona perigosa*, com ambiente social conflituoso e de cariz criminal, tal como acontecia com os já referidos bairro da Torre e bairro da Bela Vista, é atualmente um espaço onde crianças, jovens, famílias e turistas circulam de forma livre e sem o medo ou o preconceito que outrora a toldou.

Todo este processo inerente ao projeto, com a envolvência da população local, a participação de diversos artistas, a entrada de pessoas exteriores ao bairro, de livre e espontânea vontade, demonstrou que a pintura urbana é uma forma de expressão que pode funcionar ao serviço da população, unindo-a, embelezando um local e exercendo grande e importante influência na vida das pessoas.

Deste modo, a perspetiva geral do impacto deste projeto de pintura urbana no bairro Quinta do Mocho permite confirmar uma significativa melhoria em relação ao momento inicial que antecedeu toda esta ação. No entanto, para entender os verdadeiros resultados alcançados é necessário analisar ao detalhe as diferenças que se podem observar no decorrer destes 5 anos de projeto (2014-2019), tarefa a que se irá proceder de seguida.

Tudo começou com o festival *Bairro i o Mundo* que constituiu a grande reviravolta para o bairro Quinta do Mocho. Anteriormente ao começo de toda a iniciativa, como referido no capítulo anterior, este encontrava-se muito degradado, com elevado número de edifícios a necessitar de reabilitação, e fechado sobre si mesmo.

“Só o nome do bairro suscitava apreensão em muitos, desconfiança em alguns. Como uma nuvem negra, há um estigma associado ao bairro de Sacavém: crimes, drogas, violência. Os taxistas recusavam-se a entrar no bairro, os moradores escondiam a sua residência (...). Este abandonado à mercê das más notícias e a intervenção da Câmara era quase nula.”³¹⁴

No entanto, com o desenvolver desta iniciativa de pintura urbana, as mudanças foram-se efetuando aos poucos.³¹⁵ Desta forma, há um abrir de portas para o exterior e, aos poucos, alguns curiosos começam a querer visitar o bairro e observar as pinturas que nele se encontram. De tal forma que começam a conhecer o bairro e, conforme resulta das entrevistas realizadas aos guias e moradores, a divulgá-lo, fazendo com que mais pessoas se interessem e visitem o local, levando ao desaparecimento gradual do preconceito que havia em vol-

³¹⁴ SILVA, Cláudia Carvalho, *Como um bairro problemático se transformou numa galeria de arte pública*, Público, 2015.

³¹⁵ MONTEIRO, Rui, *A Intervenção Municipal na Quinta do Mocho – Da exclusão à Integração*, Revista Poder Local, 2015

ta do bairro³¹⁶. Algo que se verificou também noutros bairros - bairro da Torre e o bairro da Bela Vista - igualmente tidos por problemáticos, na sequência de projetos deste tipo, como já referido no subcapítulo anterior.

Efetivamente, estes eram, tal como o bairro da Quinta do Mocho, locais tidos como perigosos, violentos, marginalizados e, conseqüentemente, sem interação com o exterior. A entrada de iniciativas de pintura urbana no seu quotidiano permitiu a abertura destas localidades ao mundo em redor. Num processo de recuperação de alguns dos seus espaços e melhoria da autoestima da população, começou por trazer os resultados ao exterior, despertando a curiosidade de alguns indivíduos que, aos poucos, se tornou num crescente número de pessoas a visitá-los, e conduzindo à destruição do preconceito e estigma que os cercava.

Foi assim que o bairro Quinta do Mocho, como nos exemplos de bairros com projetos semelhantes, encontrou na pintura urbana uma janela de oportunidade para a melhoria dos seus espaços, relações entre indivíduos e vivência no próprio quotidiano destes locais. A inclusão de atividades culturais neste projeto, bem como a envolvência e participação dos moradores, contribuiu muito para uma melhoria significativa a nível físico, ambiental e psicológico do bairro, da população e de quem o visita. Levou a uma crescente atração de turistas, à “descoberta do concelho de Loures” e a novos investimentos, sobretudo no bairro Quinta do Mocho com “o objetivo de dinamizar a economia local.”³¹⁷

Em consequência, e de acordo com o testemunho de guias e moradores, as obras de pintura urbana, além de embelezarem o bairro, levaram a sua imagem a evoluir muito favoravelmente³¹⁸. E, devido ao envolvimento da população no projeto, desenvolveu-se um sentimento de pertença, levando a que todos queiram contribuir para a sua preservação.

A realidade é que um local com falta de animação e embelezamento torna-se um espaço público sem vida e que, na opinião de Mariana Silva, rapidamente condiciona a atratividade e desenvolvimento desse mesmo espaço,³¹⁹ o que poderá ser um dos motivos que conduzem à degradação do espaço público, bem como à falta de interesse por quem o vivência ou cuida dele. Já que, para Patricia Alomá, quando o espaço público se encontra degrada-

³¹⁶ Conforme referido em entrevistas em anexo

³¹⁷ Informação mencionada em entrevista dada pela Câmara Municipal de Loures

³¹⁸ Entrevistas em anexo

³¹⁹ SILVA, Mariana, *Espaço público na relação com os equipamentos culturais – Os casos de Lisboa e de Barcelona*, Lisboa, 2012. Dissertação (Mestrado em Arquitetura): Instituto Superior Técnico da Universidade de Lisboa, p.19

do, provoca uma rejeição imediata,³²⁰ pois a deterioração social e física induz uma imagem de abandono e marginalidade.

Por conseguinte, e de acordo com o investigador Fernando Carrión, quanto maior for a deterioração do património, maior é o sentimento de insegurança, aumentando a própria insegurança.³²¹ Ao incidir de forma desfavorável na perceção destes locais, acentua a tendência para mitificá-los como lugares perigosos. Provavelmente foi o que aconteceu neste bairro antes do desenvolvimento do projeto em estudo.

Contudo, a requalificação das fachadas dos edifícios no bairro da Quinta do Mocho por meio de pinturas urbanas, permitiu a renovação do espaço, dando-lhe uma nova leitura, devolvendo aos moradores o sentimento de que eles pertencem àquele lugar e o orgulho de nele viverem. Como refere P. Alomá, quando são renovados passam a ser, automaticamente, “externalidades positivas, sinergias que atraem pessoas, recursos, (...)”.³²²

Por outro lado, os espaços que promovem maior reconhecimento e utilização por parte da população, são por ela apropriados, e passam a fazer parte do “(...) consciente coletivo, consolidando a identidade daquele núcleo de pessoas.”³²³ Tal levou a que também seja visto como um ponto de referência, quer para quem mora no bairro como para quem o quer visitar, sendo um local importante visitar para quem se interessa por pintura urbana.

Na verdade, o projeto da Galeria de Arte Pública na Quinta do Mocho conseguiu melhorar o bairro, abrindo mentalidades a uma mudança nas atitudes para com este local. Há uma diminuição de preconceito na forma como ele é agora encarado, já não é visto como um local a evitar mas sim como um local com interesse cultural e artístico a ser visitado, e também revisitado, tal como foi possível observar ao longo das visitas.³²⁴ O que se deve ao impacto que tem nas pessoas, mas também por estar em constante crescimento, tendo a cada ano novas obras a serem realizadas nas suas fachadas [Figura 64].

Para além do impacto na mudança de mentalidades e forma de ver o bairro, há também transformações físicas no bairro. Verifica-se uma intenção de requalificação, com a

³²⁰ ALOMÁ, Patricia Rodriguez, *O espaço público, esse protagonista da cidade*, Archdaily, 2013

³²¹ CARRIÓN, Fernando cit. ALOMÁ, Patricia Rodriguez, *O espaço público, esse protagonista da cidade*, Archdaily, 2013

³²² ALOMÁ, Patricia Rodriguez, *O espaço público, esse protagonista da cidade*, Archdaily, 2013

³²³ SILVA, Mariana, *Espaço público na relação com os equipamentos culturais – Os casos de Lisboa e de Barcelona*, Lisboa, 2012. Dissertação (Mestrado em Arquitetura): Instituto Superior Técnico da Universidade de Lisboa, p.33

³²⁴ Foram acompanhadas as visitas nas seguintes datas: 28/7/2018; 29/9/2018; 27/10/2018; 24/11/2018; 29/12/2018; 27/4/2019; 29/6/2019

recuperação de alguns equipamentos, como a substituição de portas em alguns prédios onde havia falta delas e de outras que estavam já degradadas.

Ademais, esta iniciativa de pintura urbana no bairro Quinta do Mocho não teve impacto apenas no seu interior. É de mencionar ainda o destaque a nível da dimensão artística, no mundo da pintura urbana, podendo o bairro ser encarado como um local que permitiu dar a conhecer muitos artistas, através dos seus trabalhos, possibilitando aos habitantes do bairro e aos visitantes ter, gratuitamente, contacto com obras de arte, como forma de “Loures tornar-se um concelho promotor das artes e de artistas, tornar-se um concelho de referência”³²⁵ relativamente à pintura urbana.

Numa ação que dinamizou e disseminou a prática da pintura urbana, informou o público, criou oportunidades para a interação entre o público e os artistas, tanto nacionais como estrangeiros, e os seus trabalhos, dando ainda a conhecer o país a artistas internacionais.³²⁶ Pois, de acordo com Marta Simões, esta é uma prática comum associada a estas iniciativas, que dão oportunidades para apresentar o país, ou regiões nacionais pouco divulgadas, a artistas internacionais que “(...) desconhecem a realidade nacional (...)”, e proporcionar a possibilidade ao “(...) público nacional de interagir com os seus trabalhos.”³²⁷

Deste modo, permite e incentiva a troca de experiências, ideias e técnicas, funcionando ainda como rampa de lançamento para artistas menos conhecidos, para a melhoria de técnicas e qualidade das obras. É de referir ainda que a iniciativa, ao abrir as portas ao exterior e com a crescente afluência de pessoas ao bairro e a diminuição dos preconceitos a nível social permitiu que os meios de transporte começassem a entrar e circular no seu interior, algo que anteriormente não acontecia. Quem precisava de usar autocarros – transportes públicos - para se deslocar, nomeadamente para o local de trabalho, tinha que se deslocar até à paragem mais próxima, a várias dezenas de metros de distância dos seus limites externos.³²⁸ Atualmente, com a mudança e desmistificação do estigma negativo que *pairava* sobre o bairro, e com a sua abertura ao exterior, existe uma carreira de autocarro (300 da Rodoviária de Lis-

³²⁵ Testemunho da Câmara Municipal de Loures em entrevista em anexo

³²⁶ PINCHA, João Pedro, *Foi-se o preconceito, venham os turistas*, Público, 2018

³²⁷ SIMÕES, Marta Correia, *Graffiti e Street Art em Portugal*, Lisboa, 2013. Dissertação (Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro) - Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, p.73

³²⁸ TOMÁS, Helena, *A Gestão Pública como instrumento de combate à estigmatização e sentimentos de (in)segurança nos Bairros Sociais*, Lisboa, 2015. Dissertação (Mestrado em Gestão Pública) – Instituto Superior de Gestão, p.72

boa) a circular no seu interior.³²⁹ O mesmo se verifica com o acesso de táxis. Durante anos, os táxis deixavam as pessoas à entrada do bairro. Mas com o projeto de Galeria de Arte Pública e as alterações que este motivou, os táxis já entram no bairro e circulam no seu interior, prestando os seus serviços aos moradores com normalidade.

A par disto, pode dizer-se que as pessoas deixaram de ter que mentir sobre a sua verdadeira morada, para conseguirem um emprego, algo que antes era comum. Anteriormente, quando iam a entrevista de emprego, se mencionassem ser moradores do bairro Quinta do Mocho, tornava-se praticamente impossível conseguir o emprego, devido a todo o mencionado preconceito e estigma em torno do bairro. Então, os moradores davam outras moradas, que não as suas, para conseguirem trabalho. Era como se tivessem de usar uma máscara fora do bairro, como muito bem representado numa pintura de Nomen, que se encontra numa das fachadas do bairro [Figura 65]. Nesta obra, uma mulher de traços africanos retira uma máscara de uma mulher caucasiana, servindo como metáfora para a dura realidade experienciada durante anos pelos moradores deste local.³³⁰ Uma analogia à discriminação e estigma associado aos moradores do bairro, que antes, para sobreviverem no exterior, tinham de usar uma máscara, para esconder de onde vinham, a qual só podiam retirar dentro do bairro. Atualmente a situação é diferente, os moradores já não precisam de usar uma máscara para sobreviverem ou conseguirem um emprego fora do bairro, e tal como foi referido nas entrevistas, pelos guias/moradores, sentem orgulho em viver no bairro.³³¹

A par de todas estas mudanças, há ainda impactos ligados a este projeto que não faziam parte dos objetivos iniciais, mas que foram surgindo por consequência desta iniciativa, como é o caso do grupo *os guias do Mocho*, já referido no capítulo anterior. Este grupo tinha como objetivos iniciais, como foi referido no Encontro *Impactos da Street Art* de 22 de Novembro de 2018, combater o desemprego, a delinquência juvenil, a violência entre pares e dar um exemplo às novas gerações de cuidar do bairro. Recentemente, o grupo *Os guias do Mocho* autonomizou-se, disponibilizando o serviço de visitas guiadas em paralelo com as visitas mensais promovidas pela autarquia, divulgando o bairro, com o ideal de um projeto sustentável.

³²⁹ SILVA, Cláudia Carvalho, *Como um bairro problemático se transformou numa galeria de arte pública*, Público, 2015

³³⁰ BORGES, Liliana, *O bairro onde ninguém queria entrar já “recebe mais visitas que os museus”*, Público, 2016

³³¹ Entrevistas em anexo.

É de referir ainda o impacto que este projeto teve a nível da vivência diária do bairro, influenciou a forma como as pessoas se deslocam e comportam no seu espaço de vivência diária. Se por um lado conduziu a uma maior abertura do bairro ao exterior, tal só foi possível por um esforço da própria população residente no bairro, que permitiu essa abertura, adaptando-se à livre circulação de tantos forasteiros.

Os impactos e resultados obtidos no bairro da Quinta do Mocho extravasaram as suas fronteiras, constituindo o projeto do bairro o mote de inspiração para outros locais. Conforme referido no subcapítulo anterior, é de notar o caso do bairro da Bela Vista, com o Festival Cara ou Coroa, que pretende também melhorar o estigma deste bairro setubalense e vê o projeto desenvolvido no bairro Quinta do Mocho como um exemplo a seguir.³³² Do mesmo modo, a cidade alemã de Nuremberga, que considera o projeto de pintura urbana uma inspiração para se tornar uma cidade mais colorida, preparando o seu próprio plano de pintura urbana.³³³

É assim possível afirmar que, ao observar o bairro da Quinta do Mocho, se verifica que houve mudanças no mesmo e que os objetivos iniciais do projeto de pintura urbana foram praticamente todos alcançados. No geral, o impacto do projeto teve importância na melhoria dos aspetos sociais e na desmistificação do preconceito de que a Quinta do Mocho era um bairro perigoso.

Com isto, entende-se que o projeto teve impacto e obteve resultados em diferentes frentes, sendo um projeto transversal a várias áreas que, para além da alteração em aspetos sociais, trouxe também mudança na cidadania, na valorização patrimonial, no turismo e mesmo na cultura [Figura 66]. Houve um investimento da autarquia que reconheceu o valor desta arte, fazendo a ponte com moradores, onde todos são pares no processo, dando oportunidade de educar quem vive dentro e fora do bairro e valorizando o bairro através da cultura.

Não obstante os objetivos já alcançados, há ainda muito por fazer. São várias as dificuldades e carências vividas pelas pessoas do bairro – parte dos edifícios e o interior das casas permanecem degradados e sem obras de requalificação, falta a recuperação de alguns equipamentos, como seja o parque infantil e “espaços verdes desinfetados”.³³⁴ Do mesmo modo, a [falta de] remuneração aos artistas que participam no projeto é um aspeto a repensar

³³² DORES, Roberto, *Os desenhos XXL que dão nova cara e cor ao bairro da Bela Vista*, Diário de Notícias, 2017

³³³ SILVA, Cláudia Carvalho, *Como um bairro problemático se transformou numa galeria de arte pública*, Público, 2015.

³³⁴ Mencionado em entrevista à guia da Câmara Municipal de Loures, Cláudia Barros

numa próxima reestruturação da iniciativa. Mas este é um projeto em desenvolvimento, que ainda não terminou, havendo por isso espaço para que estes e outros aspetos sejam melhorados.

Por outro lado, o projeto não teve só resultados positivos, há também aspetos negativos a considerar, v.g. as mudanças na atividade e rotina do bairro que afetaram a sua população. Afinal um bairro que era quase exclusivamente frequentado pela sua população, no qual era comum verem-se as mesmas pessoas todos os dias, num curto período de tempo alterou essa realidade, devido ao projeto de pintura urbana.

O bairro passou a ser frequentado também por gentes vindas de fora com curiosidade pelo projeto que interferem no quotidiano das pessoas, levando a uma diminuição da privacidade dos habitantes, quer seja pela constante presença de pessoas sempre diferentes ou pelas fotografias que vão sendo realizadas ao longo das visitas. Ao fotografar as obras, abrangem-se por vezes os habitantes desprevenidos no seu dia-a-dia, a fazer as suas tarefas domésticas, entre outros, invadindo-se a privacidade de quem habita o bairro. Paralelamente, a grande afluência de pessoas interferiu também na vivência de costumes da população. Sendo um bairro constituído por pessoas de diferentes nacionalidades, maioritariamente de proveniência africana, sempre foi comum por entre os habitantes do bairro, sobretudo em dias especiais, ou para ir à igreja, a população vestir os trajes tradicionais dos seus países de origem. No entanto, com as visitas em massa à galeria, fotografando a população residente com os seus trajes tradicionais, invadindo a privacidade e vivência da população, esta começou a retrair-se no uso desses mesmos trajes, diminuindo a sua frequência.

As mudanças trazidas pelo projeto acabaram por afetar a realidade do bairro e a interferência no quotidiano da população levou a uma certa alteração da vida dos habitantes, alterando a forma como vivem as suas tradições.

Sendo um projeto de arte, encontra-se por entre as ruas de uma localidade habitada, é primordial a necessidade de salvaguardar o respeito mútuo, nomeadamente evitando fotografar pessoas sem prévia autorização.

Contudo há muitos outros costumes ou tradições que se mantêm, como os churrascos nas ruas do bairro e a extensão das casas dos habitantes à rua, embora, de acordo com os guias, cada vez mais se perde a genuinidade desta vivência.³³⁵

³³⁵ Como foi referido no debate de 13 de Outubro de 2018

Apesar dos contrastes nos resultados até agora alcançados com o projeto de pintura urbana no bairro Quinta do Mocho, este não deixa de ser um projeto com saldo positivo. Há sempre aspetos que podem ser melhorados, “não quer dizer que já não há problemas”,³³⁶ mas “os pontos positivos prevalecem em relação aos negativos.”³³⁷ Apesar da perda de privacidade por parte dos moradores do bairro e a alteração e interferência, na dinâmica deste local, muito se ganhou desde que a pintura urbana começou a marcar presença nas fachadas do bairro, pois assemelha-se ao que Henri Lefebvre menciona como se tendo tornado numa “arena” de diversas “interações complexas”.³³⁸

Desta forma, tendo em mente o debate e os discursos que iniciativas e projetos semelhantes à Galeria de Arte Pública do bairro da Quinta do Mocho, bem como após se ter observado o impacto do projeto de pintura urbana, até ao momento, com todos os seus prós e contras, talvez seja possível responder à pergunta colocada no início deste capítulo: Projeto de Integração ou de Intervenção?

As iniciativas de integração ajudam na inclusão de grupos na sociedade,³³⁹ encorajam um sentido de propriedade e uso público, ao contemplar as narrativas locais e a inclusão dos moradores no planeamento do projeto, em que as obras são incluídas e assimiladas com a história local,³⁴⁰ inserindo-se como um todo da vivência urbana.³⁴¹

A ideia de abrir o bairro ao exterior, bem como o exterior conseguir entrar no bairro, é uma forma de quase integração na *restante sociedade*, já que este era visto à margem, com um estigma de bairro social, marginalizado.

Com o desenvolvimento do projeto, como é possível observar ao longo desta dissertação, tal *rótulo* foi-se dissipando e dando lugar a um novo olhar sobre o mesmo. Passou a ser um local que vai além do que é noticiado, onde habitam pessoas, que têm vidas comuns, com as suas tradições, que há iniciativas como em qualquer outro sítio.

O *projeto do Mocho* elevou a autoestima da população. É visível que a participação dos moradores do bairro no projeto lhes deu um sentimento de pertença, orgulho e nele veem

³³⁶ Entrevista dada por um guia do projeto, Keddy Trindade

³³⁷ Testemunho da autarquia em entrevista em anexo

³³⁸ LEFEBVRE, Henri, *O Direito à Cidade*, São Paulo: Centauro Editora, 2011, p.58

³³⁹ DE BRUYNE, Paul e GIELEN, Pascal (eds.), *Community Art – The Politics of trespassing*, Amesterdão: Valiz, 2011, p.21

³⁴⁰ MILES, Malcom, *Art, space and the city: public and art and urban futures*. London/New York: Routledge, 1997, p.201

³⁴¹ TRAQUINO, Marta, *A construção do lugar pela arte contemporânea*. Ribeirão: Edições Húmues, 2010, p.126

histórias e memórias do bairro refletidas nas obras, carregando significados e representações do bairro e das suas vivências.

As iniciativas integrativas são ainda referidas como contributivas para o desenvolvimento e melhoria do local, com intuito de comunicar com as pessoas³⁴² de forma fluida, num diálogo de colaborações e interações no local,³⁴³ algo que é também possível observar na galeria da Quinta do Mocho. Já que esta iniciativa veio realmente desenvolver e melhorar o bairro, abrindo-o para o mundo, mudando mentalidades, reabilitando espaços, construindo nele uma *nova vida*, através da participação e colaboração dos moradores, artistas, autarquia e local.

Assim, face ao referido e tendo presente o que foi descrito como projeto de integração por P. Gielen, M. Miles, por M. Traquino e por M. Kwon parece que este projeto segue relevantes contornos de um projeto de integração.

Por outro lado, há que ponderar se pode também considerar-se um projecto de intervenção.

Como foi mencionado no início deste capítulo, segundo M. Miles³⁴⁴, M. Kwon³⁴⁵ e P. Gielen³⁴⁶, um projeto de intervenção tem como intuito a crítica social como forma de alterar a realidade, na tentativa de mudar a experiência urbana, procurando questionar o local através da comunicação e envolvimento das pessoas, focando-se no interesse da população. No entanto, Miwon Kwon encara os projetos de intervenção como não tendo uma relação de continuidade entre a obra e o local, e onde se encontra uma relação antagónica em que a obra manifesta um julgamento sobre as condições do local.³⁴⁷

É verdade que este projeto visava mudar a imagem do bairro e requalificar edifícios, algo que foi concretizado, ou seja alterou a experiência urbana deste bairro. As pinturas urbanas realizadas pelas empenas do bairro da Quinta do Mocho procuram comunicar com

³⁴² TRAQUINO, Marta, *A construção do lugar pela arte contemporânea*. Ribeirão: Edições Húmues, 2010, p.126

³⁴³ KWON, Miwon, *One place after another: site-specific art and location identity*. Massachusetts/Londres: The MIT Press, 2002, p.67

³⁴⁴ MILES, Malcom, *Art, space and the city: public and art and urban futures*. London/New York: Routledge, 1997, p.203

³⁴⁵ KWON, Miwon, *One place after another: site-specific art and location identity*. Massachusetts/Londres: The MIT Press, 2002, p.74

³⁴⁶ DE BRUYNE, Paul e GIELEN, Pascal (eds.), *Community Art – The Politics of trespassing*, Amesterdão: Valiz, 2011, pp.17/18

³⁴⁷ KWON, Miwon, *One place after another: site-specific art and location identity*. Massachusetts/Londres: The MIT Press, 2002, p.74

as pessoas e foram elaboradas sempre com o interesse da população em mente, havendo também obras que contêm fortes críticas de teor social e manifestam um entendimento específico relativamente à vida no bairro e a outros aspetos da sociedade.

Há manifestação de um julgamento presente em diversas obras, com temas sociais como forma de denúncia, mas que refletem, também, a história e a cultura do bairro, tendo em conta a identidade deste local, e por isso mesmo transparecendo uma continuidade entre obra e local. Neste caso em particular, não se verifica uma relação antagónica com o local, contrariamente ao que defende M. Kwon quando define uma iniciativa interventiva.

É ainda possível afirmar que esta é uma iniciativa que denota características inerentes à categoria de intervenção, porquanto os conceitos acima referidos, sobre projetos de intervenção, estão presentes em diversos aspetos relativamente ao que se tem feito no bairro da Quinta do Mocho. Este é um projeto em que os artistas, através das suas obras, procuraram não só embelezar e melhorar o espaço, mas também fazer denúncias de realidades presentes no bairro, e de questões sociais que abrangem não só o bairro e ainda a sociedade e o mundo fora deste.

Deste modo, a resposta à pergunta colocada no início deste capítulo - Projeto de integração ou de intervenção? – é: Trata-se de uma iniciativa que até este momento concilia parâmetros de um projeto de intervenção com parâmetros de um projeto de integração. É, por isso, simultaneamente um projeto de integração e de intervenção.

A pintura urbana é o começo de um longo caminho a percorrer para a abertura deste bairro, mas também o demolir dos estigmas que em seu torno foram construídos. Esta prática artística foi um abrir de portas para uma nova etapa neste bairro, daí que não se possa pensar o projeto isoladamente. Em seu redor muito se tem desenvolvido e poderá vir ainda a desenrolar, já que este não terminou.

Relativamente ao futuro do projeto ainda está em aberto, como é referido pela representante da autarquia, de momento “não se vislumbram modificações de fundo, apenas ajustes pontuais” como forma de melhorar a linha de atuação, procuram “reinventar a estratégia de intervenção”, de modo a não esgotar os seus objetivos.³⁴⁸ Apesar das mudanças e resultados alcançados pela iniciativa esta já prossegue nos mesmos moldes há vários anos, podendo questionar-se se tal garante a continuação do projeto. Será que não se esgota em si mesmo? Para o morador e guia Keddy Trindade, deveria procurar-se maior divulgação da Galeria,

³⁴⁸ Entrevista em anexo

afim de atrair mais pessoas ao bairro. É fundamental dinamizá-la ainda mais, “tentar criar mais recursos do ponto de vista financeiro, de materiais e de mais atividades, do ponto de vista de aproveitar mais isto no plano turístico.”³⁴⁹

Enquanto para a moradora e guia Cláudia Barros, são indispensáveis alterações. Apesar de a pintura urbana ter sido “um ponto crucial, o ponto evolutivo” do bairro, é preciso dar-se “mais voz ao povo” sobretudo às mulheres que são “aqui (...) o suporte de vida” são elas que “lidam com o dia-a-dia disto (...) são elas que também sentem o que no bairro precisa ser mudado, são elas que fazem o bairro.”³⁵⁰ A modificação do projeto parece ser algo a repensar para a evolução do bairro e do projeto. Segundo Cláudia Barros, o futuro do bairro e do projeto dependem um do outro, se um não acompanhar a evolução do outro o mais provável é o bairro voltar “aos mesmos estigmas que estavam anteriormente”.³⁵¹ Dando ênfase à necessidade de continuar a requalificação os edifícios e dos espaços equipamentos do bairro, refere ser “(...) essencial é tratar os interiores, tratando-os consegue-se passar. É isso e parques infantis e ainda os espaços verdes para as crianças, elas brincam no meio da rua.” Por outro lado, Keddy Trindade acrescenta que este projeto “tem tudo para continuar e ser exemplo para outros”³⁵².

Apesar das opiniões, aparentemente antagónicas que parecem extrair-se das entrevistas quanto ao futuro do projeto, não restam dúvidas de que a sua continuidade não está posta em causa. Sendo certa a necessidade de ajustes, aperfeiçoamentos e inovações, trata-se de um projeto artístico de carácter social, implementado num bairro social. Pelos objetivos que se propunha e conforme largamente demonstrado ao longo desta dissertação, a envolvimento da população residente foi um dos pilares para o seu sucesso. Essa mesma população residente intuiu as suas vantagens ao aperceber-se das melhorias que o mesmo implicava, ao nível do ambiente social mas também ao nível da reabilitação havida em partes de edifícios. Assim sendo, parece não ser possível dissociar a evolução do projeto da implementação e da continuidade das melhorias no bairro. Nesta perspetiva, importa ponderar novas medidas de reabilitação, nomeadamente do interior dos edifícios, onde parecem começar a surgir deteriorações importantes, e repensar também a necessidade de requalificação de equipamentos e espaços de utilização comunitária, v.g. parques infantis e jardins.

³⁴⁹ Testemunho de Keddy Trindade em entrevista em anexo

³⁵⁰ Entrevista à guia Cláudia Barros, em anexo

³⁵¹ Mencionado em entrevista à guia da Câmara Municipal de Loures, Cláudia Barros

³⁵² Entrevista a Keddy Trindade, em anexo

Atentando à indispensável envolvimento dos moradores, parece inevitável repensar o projeto, já que, apesar do impacto que teve e que lhe é reconhecido, se impõe averiguar até que ponto a matriz atual, assente na pintura urbana pode garantir a manutenção do mesmo a longo prazo. Tal estratégia pode esgotar-se e tornar o projeto obsoleto, a ausência de medidas efetivas de requalificação física do bairro pode levar a população a desinteressar-se da iniciativa, o que determinará provavelmente a estagnação do projeto e, por consequência, a regressão dos resultados obtidos, prejudicando o bairro. Ainda que não seja previsível um regresso ao contexto anterior à implementação do projeto, nesse caso perder-se-ão muitos dos efeitos positivos alcançados.

É por isso premente, não só repensar o modelo, relativamente aos aspetos a melhorar e aperfeiçoar, como já referido, mas também tentar ampliar a sua estratégia de atuação para permitir a sua evolução em conjunto com o bairro, já que entre ambos existe uma clara dependência. A mudança de paradigma ou do modelo de atuação competirá sempre à autarquia, não obstante a vital necessidade de incluir a população nessa decisão, perspetivando a promoção da dimensão social, artística, urbanística e económica.

Considerações Finais

A presente dissertação pretendeu estudar as dinâmicas subjacentes ao Projeto da Galeria de Arte Pública da Quinta do Mocho, procurando aprofundar a reflexão sobre o impacto do projeto e compreender os debates pelo mesmo suscitados.

Era imprescindível contextualizar este caso de estudo no âmbito da emergência e do desenvolvimento do *graffiti*, e de intervenções similares em contexto urbano, já que sem as suas raízes no *graffiti*, a pintura urbana não teria encontrado e desenvolvido um caminho autónomo. Por outro lado, pareceu pertinente fazer este enquadramento para entender o trajeto da pintura urbana até chegar a projetos como o da Quinta do Mocho, tendo esta prática raízes no *graffiti*. Assim, foi possível constatar que o conceito de pintura urbana sofreu uma constante evolução, sendo atualmente uma prática incorporada na cultura visual contemporânea e que se tem expandido por todo o mundo.

No entanto, nos seus primórdios, o *graffiti* confinava-se a um ato de comunicação bastante básico, o *tag*. Este cresceu ao longo do tempo, passando por uma evolução técnica que deu gradualmente lugar a formatos de comunicação mais sofisticados, fosse no contexto do *graffiti* de Nova Iorque, como meio de reivindicação do seu espaço; ou no contexto europeu, mais politizado e executado por inspiração daquilo que vinha do exterior mas com momentos de criação artística espontânea. Estes dois contextos foram essenciais para a formação da pintura urbana, uma vertente do *graffiti* que floresce com o ingresso deste no mundo oficial da arte.

Verificou-se que as primeiras galerias de *graffiti* tiveram um papel decisivo, ao colocá-lo dentro de um espaço institucionalizado, trazendo ao público uma nova forma de o ver e apreciar, sendo então legitimado no circuito artístico e aceite pela sociedade em geral. Do mesmo modo, os artistas acabaram desta forma por ser reconhecidos como artistas contemporâneos nestas exposições, e também nos mercados de arte. Simultaneamente, deu-se também uma abertura do *graffiti* a projetos de âmbito social, como ferramenta de diálogo, de construção de relações, e de contribuição para a revitalização de espaços, contando com os cidadãos como participantes.

A cultura, nomeadamente a pintura urbana, é considerada como uma estratégia sobretudo para áreas em declínio, para a recuperação de espaços degradados e estigmatizados, tendo demonstrado ser um instrumento fulcral no fomento da reabilitação urbana, na inclu-

são social e para atenuar as tensões sociais e culturais, com a promoção do diálogo e participação dos cidadãos.

Pode considerar-se que a pintura urbana, na sua forma primordial de *graffiti*, nasceu na rua, tendo passado para os espaços fechados e sido aceite como uma expressão artística no círculo oficial das artes, para, depois de aceite como tal, retornar para o exterior como uma prática de requalificação e melhoria urbana bem como de inclusão social, quase como que voltando à sua génese mas sem perder a aceitação e carácter de prática artística.

Da mesma forma, constatou-se ainda que o *graffiti* chegou a Portugal numa fase pós-revolução de 25 de Abril de 1974, mas foi aos poucos ganhando força e impacto com a circulação de revistas, de filmes e de jovens que traziam esta prática, enraizando-se no país e surgindo em exposições, concursos e demonstrações de *graffiti*, inaugurando-se também como pintura urbana. Na atualidade, esta alcançou também uma vertente associada a projetos de reabilitação de espaços, juntamente com um cariz social, demonstrando que a pintura urbana não é só uma expressão artística mas também abraça uma componente social, dos quais é exemplo o caso de estudo desta dissertação, a Galeria de Arte Pública da Quinta do Mocho.

Como foi possível observar com o explorar da origem do bairro da Quinta do Mocho, trata-se de uma iniciativa que surge num bairro tido como problemático, com diversas tensões sociais e marginalizado, e que, embora no início dos anos 2000 tenha sofrido uma renovação com novas habitações, apresentava os seus espaços e edifícios degradados.

Por outro lado, estudou-se também a população residente no local, em articulação com a ideia de comunidade, já que a iniciativa em análise é um projeto artístico feito numa dinâmica de interação e diálogo com os moradores.

Apurou-se, então, que o termo comunidade, quer a nível social quer no âmbito artístico, não tem uma definição fixa e, particularmente no âmbito de projetos artísticos, muda consoante os modos de atuação ou os discursos que as iniciativas desenvolvem. Compreendem-se desta forma dois tipos de comunidade em projetos artísticos que contam com a envolvimento da comunidade: uma comunidade criada de forma forçada como uma unidade coerente para se encaixar no projeto; outra que não requer a formação forçada de uma comunidade e que é baseada em laços preexistentes em que o projeto flui em torno desta. Por conseguinte, ao analisar a *população do Mocho* (as dinâmicas quotidianas, o grau de escolaridade, as profissões), concluiu-se que esta era já um coletivo de pessoas que se identificava

entre si, e não foi necessário este projeto encaixá-la numa comunidade simulada, o que não permitiria o desenvolvimento do projeto ou poderia comprometer o seu sucesso.

Pode-se comprovar, ainda, com a análise da iniciativa patente no bairro Quinta do Mocho que os objetivos inicialmente estabelecidos (requalificar o espaço, envolvendo os moradores e abrir o bairro ao exterior) foram cumpridos, e foi ainda possível perceber que esta iniciativa articula conceitos que marcam a reflexão da produção artística contemporânea. É que a identidade do bairro, ou seja a identidade do lugar, como refere Miwon Kwon, foi um ponto de partida e inspiração para diversas obras, sendo que as memórias, as histórias que compõem o bairro foram representadas em diversas pinturas urbanas. Há um relacionamento entre as obras e a realidade do bairro, num discurso de intercâmbio intelectual, bem como um debate cultural em torno da identidade do local.

Este é um projeto que, desde o início, envolveu a cooperação da população residente, levando ao estabelecer de relações entre esta, os artistas e as obras, numa exploração dos laços sociais e relacionamentos preexistentes, extraindo formas artísticas, por meio do diálogo e interação, que deram vida a novas relações, uma arte relacional como defende Nicolas Bourriard. Pode-se ainda acrescentar que os moradores relacionam-se entre si em situações que contribuem para um fortalecimento da sua ligação ao local.

Por outro lado, não pode considerar-se este como um projeto totalmente participativo, a população colaborou através de assembleias comunitárias para o desenvolvimento do projeto, contribuiu para a produção das obras com a sua vivência, com o artista e pintando pequenos detalhes, mas o artista foi o principal criador das obras, com a decisão final sobre elas.

Verifica-se, no entanto, nas pinturas urbanas da Quinta do Mocho, a presença da identidade do lugar numa arte assente nas relações humanas, com significativas repercussões a nível social, tornando um espaço degradado num terreno fértil e criativo para todos os indivíduos que dele se apropriam.

Este projeto veio transformar a paisagem, mas também alterar a perceção da população residente, criando um lugar com significado, identidade e valor urbano. A pintura urbana aplicada no espaço público veio trazer uma maior riqueza ao bairro devido à oferta cultural, à atratividade face a uma nova imagem do espaço, o espaço público revitalizado e a abertura ao exterior, ao diminuir os problemas do bairro e melhorando a sua qualidade de vida. Passou pela recuperação do edificado, melhoria do espaço público, recorrendo à pintura urbana numa solução urbanística com carácter social, promovendo o espaço e construindo uma nova

imagem de um bairro criativo. Ademais, o contacto entre as pessoas que circulam no bairro e os visitantes, ao visitarem e experienciarem o local por meio das pinturas urbanas, reparam assim, em conjunto com os moradores, o vínculo social da estigmatização e da marginalização, o qual, como se viu, foi alterado com esta iniciativa.

No entanto, não sendo este um projeto único, foram explorados outros exemplos de iniciativas de pintura urbana, estabelecendo-se um paralelismo com a Galeria do bairro Quinta do Mocho, verificando-se que às diferentes formas de produção de pintura urbana correspondem diferentes formas de conceber o local, correspondendo-lhes diferentes discursos e representações.

Ao examinar as várias iniciativas de pintura urbana - desde a GAU, inicialmente voltada para o património, mas que alargou, posteriormente, o seu leque de ações, passando pelo Festival WOOL na Covilhã, que pretendia dar a conhecer e levar a pintura urbana ao seu local de realização - constatou-se que apesar das diferenças todos tinham pontos comuns. Estas iniciativas procuraram transformar o espaço público a partir da pintura urbana, dando a conhecer esta prática, contando com o auxílio da população local. Numa dinâmica de diálogo, interação e comunicação que veio determinar alterações nos locais, transformou a paisagem, mas também melhorou a qualidade de vida e deu oportunidade de conhecer a prática da pintura urbana.

Assim, a comparação entre diversas iniciativas e a Galeria da Quinta do Mocho permitiu entender melhor esta última e o seu impacto a partir dos resultados obtidos até ao momento, no que se refere à qualidade de vida no bairro, na acessibilidade a este, nas relações internas e externas do local. Esta prática da pintura urbana demonstrou ser o ponto de partida para desenvolver e melhorar tanto a nível de imagem, como na revitalização/requalificação dos espaços degradados.

O projeto de pintura urbana realizado na Quinta do Mocho revelou incorporar uma forte componente de recuperação urbana e social. Assim, pode concluir-se que a iniciativa artística em conjunto com os residentes, neste bairro, foi um fator essencial para a sua requalificação urbana e para o sucesso do projeto, de forma a recuperar o espaço, a construir um bom ambiente social e a promover a abertura ao mundo. Embora, tenha tido um saldo bastante positivo, trouxe também alterações na dinâmica e quotidiano da população, e ainda tem um caminho a percorrer na recuperação de alguns equipamentos públicos deste local.

Conclui-se ainda que, até ao momento, pode ser considerado cumulativamente um projeto de integração e de intervenção, dado conter características comuns aos dois tipos de

projeto. A sua acção desenvolveu-se em comunicação e diálogo com a população local, com cujo interesse em mente procurou alterar a imagem do bairro e, por consequência, o seu espaço físico, bem como a sua experiência urbana. Inspirou nessa população um sentimento de pertença que assegura a preservação do bairro e das obras, as quais encerram histórias e memórias desse mesmo bairro mas também críticas de teor social e entendimentos quanto à vida no bairro e a outros aspetos da sociedade. O projeto operou mudança de mentalidades, reabilitou espaços, respondeu a pertinentes questões sociais como a exclusão e estigmatização, trouxe novas vivências.

A perceção da mudança no bairro e na visão do mundo exterior a este é significativa. Tendo estudado em Loures, tive contacto e conhecimento direto do sentimento geral que *pairou* sobre o bairro ao longo dos anos, enquanto observadora. Testemunhei pessoalmente, há cerca de dez anos atrás, como quando se sabia que um colega de escola era familiar ou conhecia alguém residente no bairro da Quinta do Mocho, desde logo suscitava, temores, receios, constrangimento e estigma, porque todos conheciam o bairro como um lugar problemático a evitar, cujos moradores não eram considerados a melhor companhia. Talvez por essa razão, nunca qualquer colega mencionou lá residir. Naquela época ninguém se deslocava ao bairro por livre vontade ou para passear, ninguém queria lá entrar.

Desde há aproximadamente dois anos, tendo conhecido o projeto e visitado o bairro por diversas vezes, no âmbito da presente dissertação, eu própria posso confirmar a dinâmica e o bom ambiente social do bairro. As pessoas entram e circulam livremente e à vontade pelo bairro, interagindo naturalmente com os moradores. É patente e profunda a mudança que este projeto operou na vida de dentro e fora do bairro, a realidade que conheci é absolutamente diversa da impressão *preconceituosa* que anteriormente me havia sido transmitida.

Apesar destas relevantes mudanças, subsistem no bairro aspetos a aguardar solução, pelo que importa questionar sobre a evolução futura do projeto. Os bons resultados obtidos até ao momento não excluem a necessidade de efetuar uma avaliação do mesmo quanto à sua continuidade ou eventual ampliação da sua estratégia de atuação, numa perspetiva de melhoria das condições de vida no bairro que permitam manter a população envolvida. Cabendo à autarquia decidir sobre o futuro da iniciativa, não poderá a mesma deixar de preocupar-se em repensar o projeto em diálogo com a população e contemplando novas medidas de requalificação física do bairro, promovendo a sua dimensão social, artística, urbanística e económica, sob pena de o mesmo se tornar obsoleto e se perderem muitos dos efeitos entretanto obtidos.

Contudo, só o tempo e um novo olhar para o projeto poderão dar essa resposta. Tal fica em aberto, já que se trata de um projeto em desenvolvimento.

Do mesmo modo, também a presente dissertação, não tendo a pretensão de instituir verdades absolutas, poderá constituir um ponto de partida para futuras investigações no âmbito do tema subjacente ao caso de estudo analisado, o qual, igualmente permanece em aberto.

Bibliografia

ALOMÁ, Patrícia Rodriguez, *O espaço público, esse protagonista da cidade*, Archdaily, 2013. [Consult. 28/1/2019]. Disponível em:

<http://www.archdaily.com.br/br/01-162164/o-espaco-publico-esse-protagonista-da-cidade;>

BLANCHÉ, Ulrich, *Street Art and related terms – discussion and working definition*, in *Street Art & Urban Creativity*, 2015. [Consult. 7/8/2019]. Disponível em:

[https://www.urbancreativity.org/uploads/1/0/7/2/10727553/blanche_journal2015_v1_n1.pdf;](https://www.urbancreativity.org/uploads/1/0/7/2/10727553/blanche_journal2015_v1_n1.pdf)

BLANCO, Paloma (Ed. Et al.), *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001;

BICA, Diana, *A eternização das áreas urbanas de génese ilegal*, Lisboa, 2017. Dissertação (Mestrado em Urbanismo e Ordenamento de Território) – Instituto Superior Técnico da Universidade de Lisboa;

BISHOP, Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and Politics of spectatorship*. London/New York: Verso, 2012;

BORGES, Liliana, *O bairro onde ninguém queria entrar já “recebe mais visitas que os museus”*, Público, 2016. [Consult. 3/12/2018]. Disponível em:

[https://www.publico.pt/2016/05/12/local/noticia/o-bairro-onde-ninguem-queria-entrar-ja-recebe-mais-visitas-do-que-os-museus-1731827;](https://www.publico.pt/2016/05/12/local/noticia/o-bairro-onde-ninguem-queria-entrar-ja-recebe-mais-visitas-do-que-os-museus-1731827)

BOURRIAUD, Nicolas, *Estetica Relacional*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora S. A., 2008;

CAEIRO, Mário, *Arte na Cidade*, Lisboa: Círculo de Leitores, 2014;

CAMPOS, Ricardo, *Porque pintamos a cidade?: uma abordagem etnográfica do graffiti urbano*, Lisboa: Fim de Século, 2010;

CAMPOS, Ricardo. *Youth, Graffiti, street art and the aestheticization of transgression*, in *Social Analysis* 59- nº.3, 2015, pp.17-40;

CARDOSO, Margarida David, *A Torre tem uma galeria de arte nas paredes, guiada pelos jovens que andam a mudar o bairro*, Público, 2017. [Consult. 2/3/2019] Disponível em: <https://www.publico.pt/2017/06/26/local/noticia/a-torre-tem-uma-galeria-de-arte-nas-paredes-guiada-pelos-jovens-que-andam-a-mudar-o-bairro-1776367>;

CARDOSO, Margarida David, *Em Loures, a arte urbana deu a volta ao bairro. E está a dar a volta ao concelho*, Público, 2017. [7/12/2018]. Disponível em: <https://www.publico.pt/2017/03/30/local/noticia/a-arte-urbana-anda-ha-dois-anos-nas-ruas-de-loures-agora-quer-conquistar-os-espacos-privados-1767146>;

CARGO collective, *Manifesto. Um roteiro de arte urbana em Lisboa*, Cargo collective, s.d. [Consult. 7/12/2018]. Disponível em: <http://cargocollective.com/Crono/Manifesto>;

CARVALHO, José Carlos, *Artistas urbanos invadem bairro a Quinta do Mocho*, Visão, 2014. [Consult. 3/12/2018] Disponível em: <http://visao.sapo.pt/iniciativas/visaosolidaria/atualidade/artistas-urbanos-invadem-bairro-da-quinta-do-mocho=f797269>;

CASTLEMAN, Craig, *Los graffiti*. Madrid: Hermann Blume, 1982;

CASTRO, Ana, *Arte Urbana. Estudo exploratório da sua relação com as cidades e proposta de projeto prático para o Porto*, Porto, 2014. Dissertação (mestrado em Multimédia – Vertente Cultura e Artes) – Faculdade de Engenharia, Universidade do Porto;

CHAMBERLAIN, John, *Don't let urban art cover up neglect of Lisbon's crumbling heritage*, The Guardian, 2011. [Consult. 30/3/2019]. Disponível em:

<https://www.theguardian.com/commentisfree/2011/feb/04/street-art-urban-planning-lisbon-portugal>;

COFFIELD, Frank, *Vandalism & graffiti: the state of the art*. Londres: Fundação Calouste Gulbekian, 1991;

CONKLIN, Tiffany, *Street Art, Ideology and Public Space*, Portland, 2012. Dissertação (Mestrado em Estudos Urbanos) – Portland State University;

COSTA, David, *As áreas urbanas de génese ilegal. Contributos para um modelo de avaliação de desempenho urbanístico*, Lisboa, 2008. Dissertação (Mestrado em Engenharia Civil) – Instituto Superior Técnico da Universidade de Lisboa;

COSTA, Isabel e SUBTIL, Manuel *Programa de Realojamento PER e PIMP – Relatório de Finalização*, Maio 2013, In *Habituação e Desenvolvimento local*. [Consult. 27/11/2018]. Disponível em:

<http://habitacao.cm-lisboa.pt/documentos/1369850847Q4aOV6pu6Aq42WQ6.pdf>;

CURRY Glen & DECKER, Scott, *Graffiti*. Encyclopædia Britannica. 2006. [Consult. 8/8/2019]. Disponível em:

<https://www.britannica.com/art/graffiti-art>;

DANYSZ, Magda *From style writing to art: A street art anthology*, Roma: Drago Arts & Communications, 2011;

DE BRUYNE, Paul e GIELEN, Pascal (eds.), *Community Art – The Politics of trespassing*, Amesterdão: Valiz, 2011;

DEUSTCHE, Rosalyn, *Eviction: Art and Spatial Politics*, Massachussets/Londres: The MIT Press, 1996;

DORES, Roberto, *Os desenhos XXL que dão nova cara e cor ao bairro da Bela Vista*, Diário de Notícias, 2017. [Consult. 26/3/2019]. Disponível em:

<https://www.dn.pt/sociedade/interior/os-desenhos-xxl-que-dao-nova-cara-e-cor-ao-bairro-da-bela-vista-6243902.html>;

EHRlich, Demitri; EHRlich, Gregor, *Graffiti in Its Own Words: Old-timers remember the golden age of the art movement that actually moved*, Nova Iorque: New York Magazine, 2007. [Consult. 1/8/2019] Disponível em:

<http://nymag.com/guides/summer/17406/>;

FERREIRA, Joana Pamarés, *Os vários contextos expositivos da street art – Entre a rua e a galeria*, Lisboa, 2018. Dissertação (Mestrado em Museologia e Museografia), Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa;

FERRELL Jeff, *Crimes of Style: Urban Graffiti and the Politics of Criminality*. Boston: Northeastern University Press 1993;

GANZ, Nicholas, *Graffiti world: street art from five continents*. Londres: Thames & Hudson, 2004;

GARCIA, Luís, *Quinta do Mocho combate estigma*, Jornal Notícias, 2008. [Consult. 15/11/2018] Disponível em:

<https://www.jn.pt/local/noticias/lisboa/loures/interior/quinta-do-mocho-combate-estigma-1019157.html>;

GUERRA, Isabel, *Políticas Públicas de Revitalização Urbana. Reflexão para a formulação estratégica e operacional das atuações a concretiza no QREN – Relatório final*, Lisboa: ISCTE/CET, 2005;

GUERREIRO, Adriano, *Setúbal ganhou uma nova galeria de arte urbana*, Nit, 2017. [Consult. 27/3/2019]. Disponível em:

<https://nit.pt/out-of-town/back-in-town/setubal-galeria-arte-urbana>;

HAKS, Fran, e HOEKSTRA, Froukje, *Coming from the subway: New York graffiti art - histoire et développement d'un mouvement controversé*. Weert: VBI, 1992;

HALSEY, Mark, YOUNG Alison, *Our Desires are Ungovernable: Writing Graffiti in Urban Space*, *Theoretical Criminology*: Vol. 10: Iss.3, 2006;

HARVEY, David, *The political economy of public space*, David Harvey, 2013. [Consult. 2/8/2019]. Disponível em:

<http://davidharvey.org/media/public.pdf>;

KWON, Miwon, *One place after another: site-specific art and location identity*. Massachusetts/Londres: The MIT Press, 2002;

LACY, Suzanne (ed.), *Mapping the terrain: new genre public art*. Washington: Bay Press, 1995;

LEFEBVRE, Henri, *O Direito à Cidade*, São Paulo: Centauro Editora, 2011;

LEWISHON, Cedar, *Street Art*. Londres: Tate Publishing, 2007;

LUSA, “*O Bairro i o Mundo*” na *Quinta do Mocho*, *Diário de Notícias*, 2014. [Consult. 28/1/2019]. Disponível em:

<https://www.dn.pt/cartaz/interior/o-bairro-i-o-mundo-na-quinta-do-mocho-4155615.html>;

LUSA, *Galeria de Arte Urbana leva “street art” a bairros municipais*, *Público*, 2015. [Consult. 4/2/2019]. Disponível em:

<https://www.publico.pt/2015/02/19/p3/noticia/galeria-de-arte-urbana-leva-street-art-a-bairros-municipais-1822595>;

LUSA, *O graffiti de Carcavelos fez 30 anos e tem direito a visitas guiadas*, *Observador*, 2018. [Consult. 27/2/2019]. Disponível em:

<https://observador.pt/2018/05/26/o-graffiti-de-carcavelos-fez-30-anos-e-tem-direito-a-visitadas-guiadas/>;

MANAIA, Tiago, *Crime e ornamento in L+arte*. – Lisboa.-Nº. 46 (Março 2008);

MILES, Malcom, *Art, space and the city: public and art and urban futures*. London/New York: Routledge, 1997;

MONTEIRO, Rui, *A Intervenção Municipal na Quinta do Mocho – Da exclusão à Integração*, Revista Poder Local, 2015. [Consult. 13/12/2018]. Disponível em:

[//revistapoderlocal.pt/index.php/e-revista/artigos/42-reabilitacao-urbana/147-da-exclusao-a-integracao-a-intervencao-municipal-na-quinta-do-mocho-em-loures](http://revistapoderlocal.pt/index.php/e-revista/artigos/42-reabilitacao-urbana/147-da-exclusao-a-integracao-a-intervencao-municipal-na-quinta-do-mocho-em-loures);

MILLER, Ivor, *Aerosol Kingdom: Subway Painters of NewYork City*. Jackson : University Press of Mississippi, 2002;

MOORE, Miguel, *Crono: Um roteiro de arte urbana em Lisboa – 12 meses, 4 estações, 16 artistas*, 2010/2011, Lisboa: ACA e Departamento de Património Cultural da Câmara Municipal de Lisboa, 2011. [Consult. 15/3/2019]. Disponível em:

https://issuu.com/unidade/docs/crono_lisboa_2010-2011/2;

NEVES, Pedro, *Significado de Arte Urbana, Lisboa 2008-201 4in Revista de Ciências da Arte - Lisboa -N.º 1 (Dezembro 2015)*;

NEVES, Sofia, *No Bairro da Torre, a mudança faz-se de lata de tinta e pincel na mão*, Público, 2018. [Consult. 2/4/2019]. Disponível em:

<https://www.publico.pt/2018/06/10/local/reportagem/no-bairro-da-torre-a-mudanca-fazse-de-lata-de-tinta-e-pincel-na-mao-1833795>;

NORONHA Miguel, *Graffiti e Street Art. Verdade lúcida e dogma conveniente*, Lisboa,2017. Dissertação (Mestrado em Desenho) – Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa;

OLIVEIRA, Miguel Castro, *Bairro da Torre de Cascais acolhe festival de arte urbana infinito a partir de Sábado*, Sapo Viagens, 2018. [Consult. 2/4/2019]. Disponível em:

<https://viagens.sapo.pt/planear/noticias/artigos/bairro-da-torre-de-cascais-acolhe-festival-de-arte-urbana-infinito-a-partir-de-sabado;>

PETINGA, Tiago, *Festival de arte urbana de Loures arranca no sábado com meia centena de artistas*, Observador, 2017. [Consult 18/2/2019]. Disponível em:

[https://observador.pt/2017/06/16/festival-de-arte-urbana-de-loures-arranca-no-sabado-com-meia-centena-de-artistas/;](https://observador.pt/2017/06/16/festival-de-arte-urbana-de-loures-arranca-no-sabado-com-meia-centena-de-artistas/)

PLESSNER, Daphne, *Political Activism and Art: A Consideration of the Implications of New Developments in Practice*, in *Art&Education*, 2013. [Consult. 2/8/2019]. Disponível em:

[http://www.artandeducation.net/paper/political-activism-and-art-a-consideration-of-the-implications-of-new-developments-in-practice/;](http://www.artandeducation.net/paper/political-activism-and-art-a-consideration-of-the-implications-of-new-developments-in-practice/)

PORTELINHA, Miguel, *Arte urbana: estratégias, contextos e técnicas*, Lisboa, 2013. Dissertação (Mestrado em Design e Cultura Visual) – Faculdade de Design, tecnologia e comunicação, Universidade Europeia;

RAMALHO, Sónia, *Repertórios femininos em construção num contexto migratório pós-colonial*, Lisboa: (Estudos OI; 42) 2º v.: Modalidades de participação cívica, 2010;

RANCIÈRE, Jacques, *O espectador emancipado*, Lisboa: Orfeu Negro, 2010;

RIBEIRO, Andreia, *Possibilidade de reabilitação urbana em bairros sociais. Estudo de caso: Bairro Social de Santa Tecla, Braga*, 2015. Dissertação (Mestrado em Engenharia Civil) – Escola de Engenharia, Universidade do Minho;

RIBEIRO, João, *O Festival Cara ou Coroa deixou marca na cidade de Setúbal*, Sapo, 2017. [Consult. 26/3/2019]. Disponível em:

[https://shifter.sapo.pt/2017/04/festival-cara-ou-coroa/;](https://shifter.sapo.pt/2017/04/festival-cara-ou-coroa/)

SALGUEIRO, Teresa *Lisboa, Periferia e Centralidades*, Lisboa: Celta, 2001;

SANCHÍS, Javier Abarca, *El postgraffiti, su escenario y sus raíces: graffiti, punk, skate y contrapublicidad*, Madrid, 2010. Tese (Doutoramento em Desenho e Imagem) Faculdade de Belas Artes, Universidad Complutense de Madrid;

SANTOS, Francisco, *Graffiti e arquitectura: intervenções no espaço e na memória da cidade*, Lisboa, 2016. Dissertação (Mestrado Integrado em Arquitetura), Faculdade Arquitetura e Artes da Universidade Lusíada de Lisboa;

SEQUEIRA, Ágata, *A cidade é o habitat da arte»: Street art e a construção de espaço público em Lisboa*, Lisboa, 2015. Tese (Doutoramento Sociologia) – Escola de Sociologia e Políticas Públicas, Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL);

SEQUEIRA, Ágata, *Ephemeral Art in Impermanent Spaces: The effects of street art in the social construction of public space*, in *Urban interventions: Street Art and the Public Space*, Lisboa: Urban Creativity, 2016, pp. 65-74;

SJ, *Bairro da Torre está cada vez mais colorido*, cascais.pt, 2018. [27/3/2019]. Disponível em:

<https://www.cascais.pt/noticia/bairro-da-torre-esta-cada-vez-mais-colorido>;

SILVA, Cláudia Carvalho, *Como um bairro problemático se transformou numa galeria de arte pública*, Público, 2015. [Consult. 11/12/2018] Disponível em:

<https://www.publico.pt/2015/12/06/local/noticia/quinta-do-mocho-como-um-bairro-problematico-se-transformou-numa-galeria-de-arte-publica-1716490>;

SILVA, Mariana, *Espaço público na relação com os equipamentos culturais – Os casos de Lisboa e de Barcelona*, Lisboa, 2012. Dissertação (Mestrado em Arquitetura): Instituto Superior Técnico da Universidade de Lisboa;

SIMÕES, Marta Correia, *Graffiti e Street Art em Portugal*, Lisboa, 2013. Dissertação (Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro) - Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa;

SOUZA, Sílvia, *O graffiti em Lisboa: interpelando a imagem e seus olhares*, Lisboa, 2016. Trabalho de Projecto (Mestrado em Antropologia/Culturas Visuais) - Faculdade das Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa;

Teatro IBISCO, *Manual do recurso*, Programa Escolhas, s.d. [Consult. 5/2/2018]. Disponível em:

<https://www.programaescolhas.pt/recursos/escolhas/interculturalidade/teatro-ibisco>;

TOMÁS, Helena, *A Gestão Pública como instrumento de combate à estigmatização e sentimentos de (in) segurança nos Bairros Sociais*, Lisboa, 2015. Dissertação (Mestrado em Gestão Pública) – Instituto Superior de Gestão;

TRAQUINO, Marta, *A construção do lugar pela arte contemporânea*. Ribeirão: Edições Húmues, 2010;

WACLAWEK, Anna, *Graffiti and street art*. Londres: Thames & Hudson, 2011;

Bibliografia Não Citada

BERLEANT, Arnold, *The Aesthetics of Environment*. Philadelphia: Temple University Press, 1992;

BESSER, Jens, *Muralismo Morte: The Rebirth of Muralism in Contemporary Urban Art*, Berlim: From Here to Fame Publishing, 2010;

BOEHM, Amnon, CNAAN, Ram A. *Towards a Practice-based Model for Community Practice: Linking Theory and Practice*, *The Journal of Sociology & Social Welfare*: Vol. 39: Iss. 1, Article 8, 2012, [Consult. 2/8/2019]. Disponível em:
<http://scholarworks.wmich.edu/jssw/vol39/iss1/8>

DEUTSCHE, Rosalyn, *Art and Public Space: Question of Democracy*, *Social Text*, N. 33, 1992;

DEWEY, John, *Art as Experience*, New York: Perigee, 1980;

ELIAS, Helena, MARQUES, Inês, *Interventions in situ à Lisbonne : étude des cas d'Os Gémeos, de Vhils, de Bicicleta sem Freio et de Nunca*, Cahiers de Narratologie, 2016 [Consult. 27/1/2020]. Disponível em:

<https://journals.openedition.org/narratologie/7515>;

GARISO, Ana, *O potencial transformador da street art e o caso das galerias GAP e GAU*, Lisboa, 2017. Dissertação de Mestrado, Escola de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologia de Informação, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. [Consult. 27/1/2020]. Disponível em:

https://www.academia.edu/40261896/O_Potencial_Transformador_da_Street_Art;

LEWISOHN, Cedar, *Abstract Graffiti*, Londres: Tate Publishing, 2011;

OHLSON, Kristin, *Reading the Writings on Pompeii's Walls*, Smithsonian Magazine, 2010. [Consult. 3/8/2019]. Disponível em:

<http://bit.ly/1kxy4Or>;

SHEA, Joseph Allen, *It's not where you're from, it's where you're at: context and art from the streets* in Art & Australia –St. Leonards – V.48, n.º.4, 2011;

VALENTE, Catarina, ELIAS, Helena *When urban practices are immersed in the digital landscape of the cities. The case-study of "Graffiti Map of Amadora"*, Public Art in the Digital Creativity Era: Proceedings of the International Conference Universidade Católica Portuguesa, Vol. 2, 2017. [Consult. 27/1/2020]. Disponível em:

https://www.researchgate.net/publication/322869638_When_urban_practices_are_immersed_in_the_digital_landscape_of_the_cities_The_case-study_of_Graffiti_Map_of_Amadora.

Websites

Câmara Municipal de Loures - Atualização do Diagnóstico Social Concelhio, 2010. [Consult. 4/2/2019]. Disponível em:

http://app.cm-loures.pt/redesocial/dados_quantitativos_estrutura_concelho.pdf;

Cascais [Consult. 30/3/2019]. Disponível em:

<https://www.cascais.pt/requalificacao-do-edificado-do-bairro-da-torre;>

Covilhã [Consult. 12/3/2019]. Disponível em:

[https://www.visitcovilha.com/rota-arte-urbana/;](https://www.visitcovilha.com/rota-arte-urbana/)

Galeria de Arte Urbana [Consult. 20/3/2019]. Disponível em:

[http://gau.cm-lisboa.pt/gau.html;](http://gau.cm-lisboa.pt/gau.html)

JUGULAR [Consult. 14/12/2018]. Disponível em:

[https://jugular.blogs.sapo.pt/2008/04/09/;](https://jugular.blogs.sapo.pt/2008/04/09/)

Mural Arts [Consult. 7/3/2019]. Disponível em:

[https://www.muralarts.org;](https://www.muralarts.org)

Underdogs [Consult. 14/3/2019]. Disponível em:

[http://www.under-dogs.net/Visite;](http://www.under-dogs.net/Visite)

Anexo I – Índice de Ilustrações

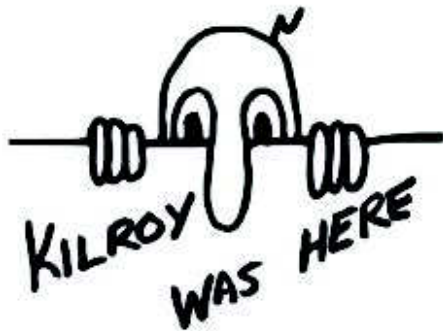


Figura 1 - Tag Kilroy was here. (<http://files.abovetopsecret.com/files/img/di530acd9c.jpg>, 2019)



Figura 2 –Tag Cornbread (Google Imagens, 2019)



Figura 3 – Tag em Manhattan (Google Imagens, 2019)

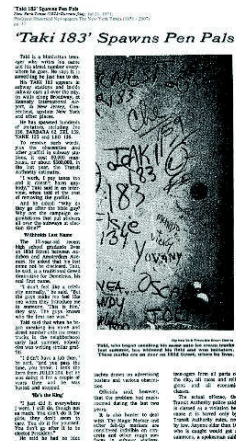


Figura 4 – Notícia *New York Times*, Nova Iorque, 1971, *Taki 183' Spawn pen pals* ([nytimes.com](https://www.nytimes.com), 2019)



Figura 5 – Exterior de carruagem do metro de Nova Iorque (<https://www.fatcap.com/>, 2019)

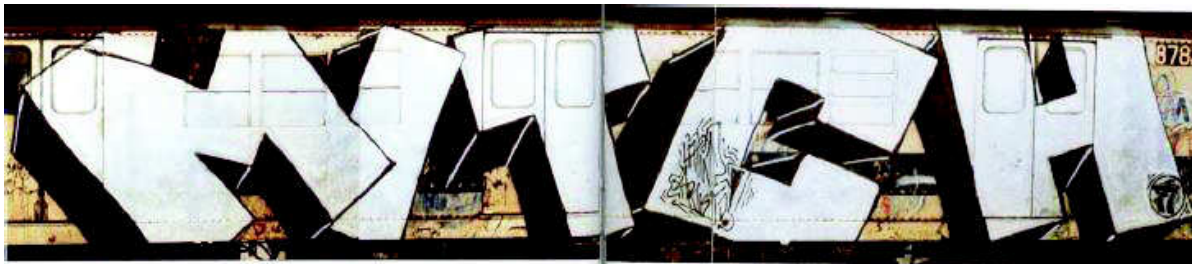


Figura 6 - *Throw up* de Mitch 77, 1981. © Martha Cooper. (CASTRO, Ana, *Arte Urbana. Estudo exploratório da sua relação com as cidades e proposta de projeto prático para o Porto*, 2014, p.13)



Figura 7 - Campanha anti-graffiti em Nova Iorque, 1982 (CASTRO, Ana, *Arte Urbana. Estudo exploratório da sua relação com as cidades e proposta de projeto prático para o Porto*, 2014, p.26)

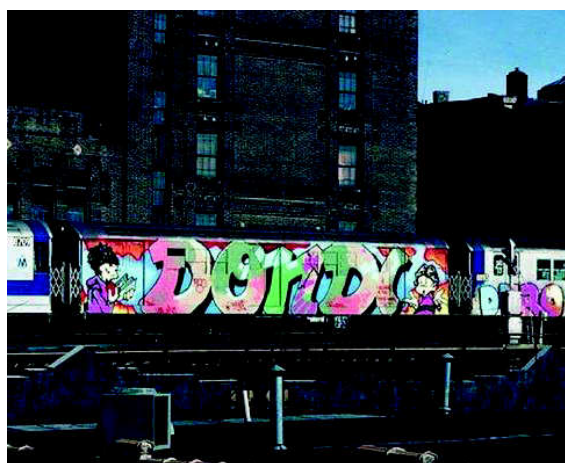


Figura 8 - Exterior de carruagem de comboio, Dondi. (<https://www.fatcap.com/>, 2019)



Figura 9 - Manifestações de Maio de 1968, França. (Google Imagens, 2019)

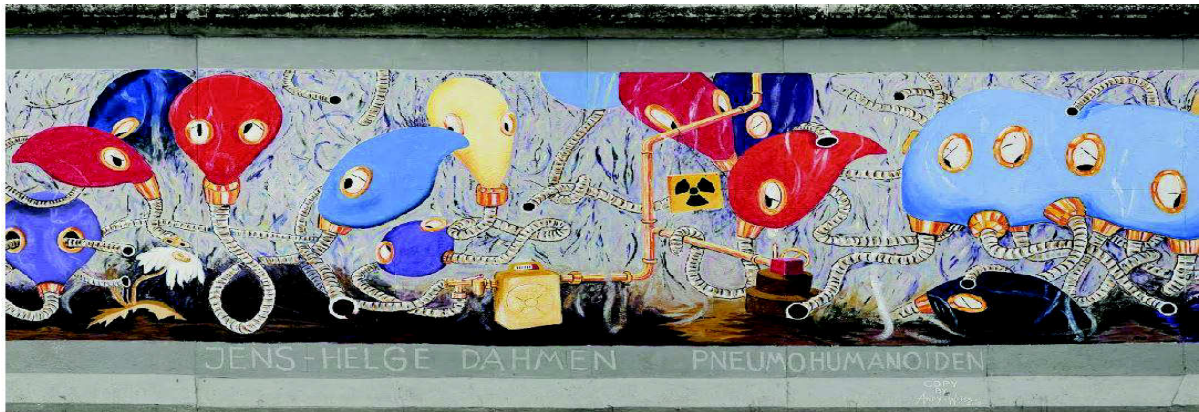


Figura 10 – Pneumohumanoiden, Jens-Helge Dahmen, Berlim (eastsidegallery-berlin.com/, 2019)



Figura 11 – Alguns membros do coletivo United Graffiti Artists, 1973 (FERREIRA, Joana Pamarés, *Os vários contextos expositivos da street art – Entre a rua e a galeria*, 2018, p.93)



Figura 12 - Exterior de Fashion Moda, 1982. © Lisa Kahane. (<http://98bowery.com/return-to-the-bowery/abcnorio-related-groups.php#fashionmoda>, 2019)



Figura 13 – Vista da exposição Times Square Show, 1980 (Google Imagens, 2019)



Figura 14 – Vista da exposição New York/New Wave, 1981 (Google Imagens, 2019)

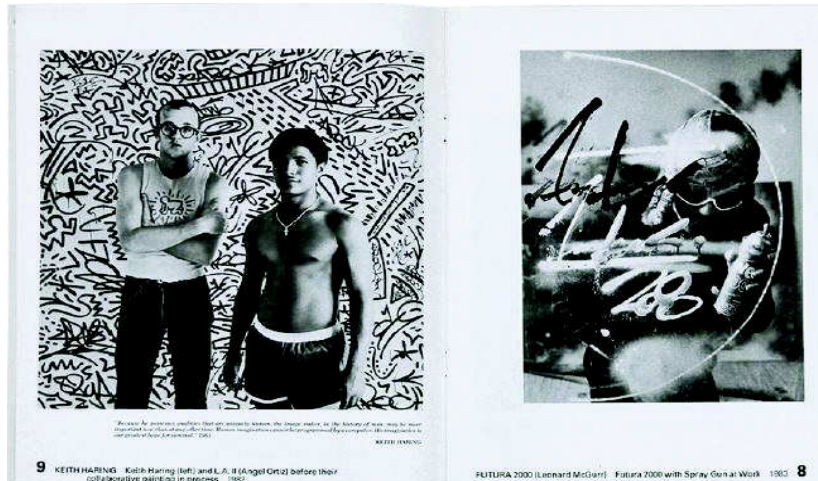


Figura 15 – Catálogo de exposição *Post-graffiti*, 1983 (<https://www.yvesstohr.com/products/post-graffiti-sidney-janis-gallery-nyc1983,2019>)



Figura 16 – Cartaz da exposição *Post-graffiti*, 1983 (Google Imagens, 2019)



Figura 17 – Jean Basquiat a pintar uma obra (www.filmswelike.com/radiant-child/, 2019)



Figura 18 – Keith Haring a desenhar numa estação de metro, 1983 (WACLAWEK, Anna, *Graffiti and street art*, 2011, p.61)



Figura 19 – Capa do catálogo de exposição *Arte di Frontiera*, 1984 (<https://www.cultjones.com/product/alinovi-francesca-arte-di-frontiera-new-york-graffiti/>, 2019)



Figura 20 - Philadelphia Anti-Graffiti Network (PAGN) (<https://www.muralarts.org>, 2019)



Figura 21 – Peace Wall, Grays Ferry (<https://www.muralarts.org>, 2019)



Figura 22 – Exposição Banny, Moco Museum Amsterdão, Holanda (Copyright da autora, 2018)



Figura 23 – Graffiti em São João do Estoril (NORONHA, Miguel, *Graffiti e Street Art. Verdade lúcida e dogma conveniente*, Lisboa, 2017, p.18)



Figura 24 – O filho mais novo do Zé Povinho, de Uber, Paço d'Arcos, 2000 (NORONHA, Miguel, *Graffiti e Street Art. Verdade lúcida e dogma conveniente*, Lisboa, 2017, p.55)



Figura 25 - Estação de Cascais, de Buni e Slap, 2004. © Marco Oliveira Borges (FERREIRA, Joana Pamarés, *Os vários contextos expositivos da street art – Entre a rua e a galeria*, Lisboa, 2018, p.95)



Figura 26 – GVS crew, Av.Conselheiro Fernando de Sousa, Amoreiras (SIMÕES, Marta Correia, *Graffiti e Street Art em Portugal*, Lisboa, 2013, p.15 – anexos)



Figura 27 - Wall of Fame de GVS crew, 2006 (CAMPOS, Ricardo. *Youth, Graffiti, street art and the aestheticization of transgression*, in *Social Analysis* 59-nº.3, 2015, p.33)



Figura 28 – Graffiti numa casa do Porto, © Heitor Avelos (CASTRO, Ana, *Arte Urbana. Estudo exploratório da sua relação com as cidades e proposta de projeto prático para o Porto*, 2014, p.55)

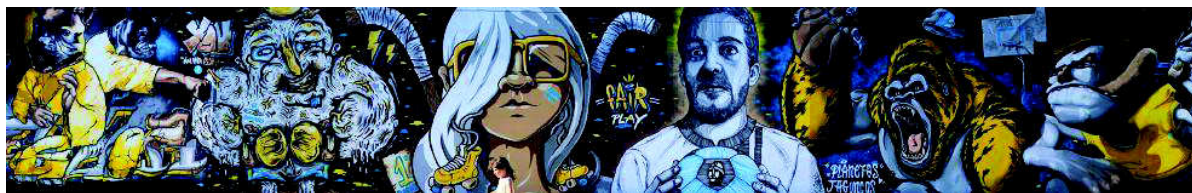


Figura 29 - Pavilhão Desportivo Francisco de Holanda, Guimarães, 2013. (CASTRO, Ana, *Arte Urbana. Estudo exploratório da sua relação com as cidades e proposta de projeto prático para o Porto*, 2014, p.58)



Figura 30 – Galeria Underdogs espaço de exposição (<https://www.under-dogs.net>, 2019)



Figura 31 – Add Fuel, Draw, MAR, Miguel Januário, Av. de Berna (<https://www.under-dogs.net>, 2019)



Figura 32 – Underdogs Art Store (<https://www.under-dogs.net>, 2019)

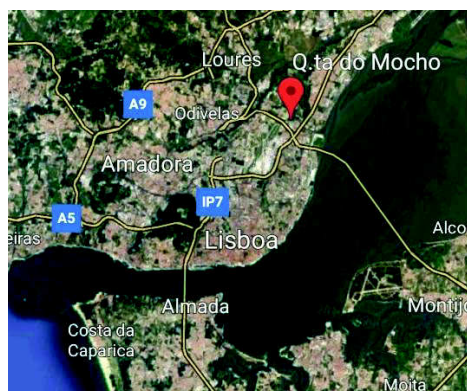


Figura 33 – Localização do bairro Quinta do Mocho no contexto do distrito de Lisboa (Google Earth, 2019)

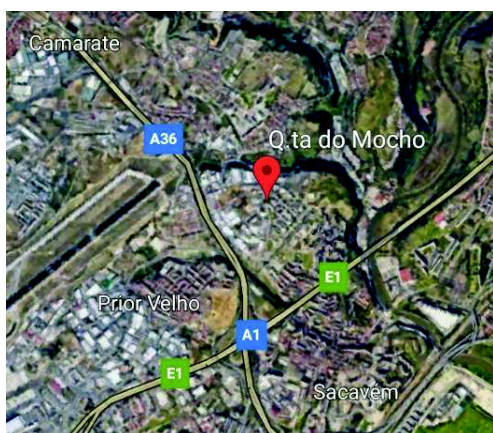


Figura 34 – Localização do bairro Quinta do Mocho com a área envolvente (Google Earth, 2019)

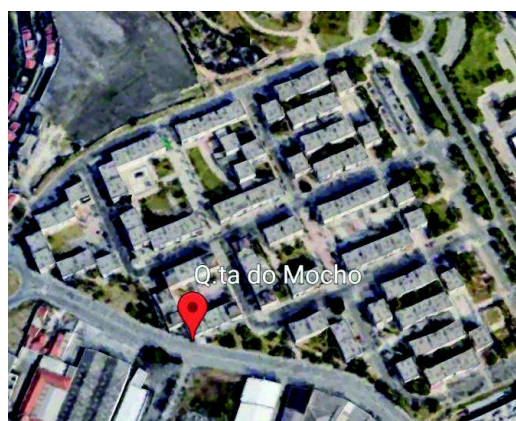


Figura 35 – Malha ortogonal do bairro Quinta do Mocho (Google Earth, 2019)



Figura 36 – Antiga Quinta do Mocho, Torres Jota Pimenta ocupadas na década de 1990 (<https://sicnoticias.pt/programas/perdidosachados/2016-02-26-Do-Bairro-de-Lata-a-Galeria-de-Arte-Publica>, 2016)



Figura 37 – Urbanização Terraços da Ponte, 2010 (https://patrimoniummediacao.files.wordpress.com/2010/07/img_0509.jpg, 2019)

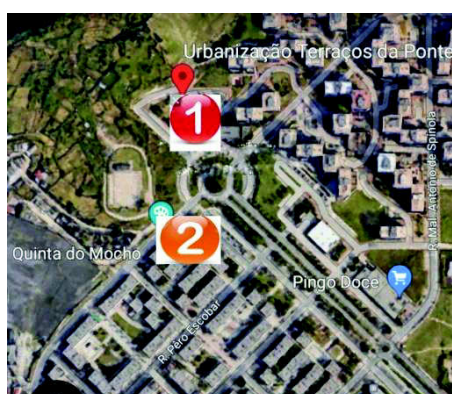


Figura 38 – Bairro Quinta do Mocho e Urbanização Terraços da Ponte separados por uma avenida (1 – Urbanização Terraços da Ponte; 2 – bairro Quinta do Mocho [ilustração da autora adaptada do Google Earth, 2019])



Figura 39 – Festival *O bairro i o mundo* (Google Imagens, 2019)

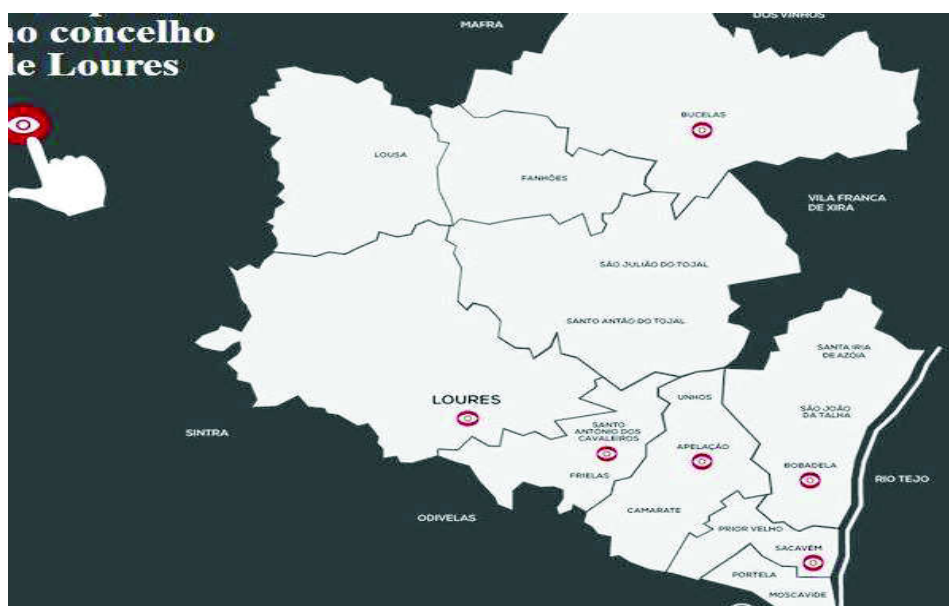


Figura 40 – Pintura urbana no concelho de Loures (<https://www.cm-loures.pt/Media/Microsite/Artepublicaloures/index.html>, 2019)



Figura 41 – Pintura urbana em Loures, resultado da iniciativa Loures Arte Pública (<https://www.cm-loures.pt/Media/Microsite/Artepublicaloures/loures.html>, 2019)



Figura 42 – Grupo de pessoas numa visita guiada à Galeria de Arte Pública na Quinta do Mocho (BORGES, Liliana, *O bairro onde ninguém queria entrar já “recebe mais visitas que os museus”*, 2016)



Figura 43 – Obra de Noé (Copyright da autora, 2018)



Figura 44 – Obra de Untay (Copyright da autora, 2018)



Figura 45 – Obra de Mayé (Copyright da autora, 2018)



Figura 46 – Obra de Miguel Brum, um tributo às mulheres e mães do bairro (Copyright da autora, 2018)



Figura 47 – (esq. p/ dir.) Obras de Ram, Vhils e Smile, (Copyright da autora, 2018)



Figura 48 – Obra de Vespa (Copyright da autora, 2018)



Figura 49 – Obra de Violant (Copyright da autora, 2018)



Figura 50 – Obra de Charquimpunk (Copyright da autora, 2018)



Figura 51 – Obra de Slap, representação dos sonhos dos habitantes, o rolo de tinta como a conquista do sonho através da arte (Copyright da autora, 2018)



Figura 52 – Obra de MAR, Maria Imaginário, RAM na Calçada da Glória, © CML | DMC | DPC, GAU 2008 (<http://gau.cm-lisboa.pt/galeria.html>, 2019)



Figura 53 – Obra de Violant na Rua do Saco, © CML | DMC | DPC | José Vicente, GAU 2015 (<http://gau.cm-lisboa.pt/galeria.html>)



Figura 54 – Obra de Rede 8 de Março para o Dia Internacional pela Eliminação da Violência contra as Mulheres, AV. Das Forças Armadas, © CML | DPC | José Vicente, GAU 2014 (<http://gau.cm-lisboa.pt/galeria.html>, 2019)



Figura 55 – Obra de Richard Câmara para a Amadora BD, em Largo da Oliveirinha, © CML | DPC | José Vicente, GAU 2012 (<http://gau.cm-lisboa.pt/galeria.html>)



Figura 56 – Obra de Sam3, Av. Fontes Pereira de Melo, © CML | DMC | DPC, Projeto Crono 2011 (<http://gau.cm-lisboa.pt/galeria.html>, 2019)



Figura 57 – Obra de ARM Collective, Av. da Liberdade, © CML | DMC | DPC, Projeto Crono 2011 (<http://gau.cm-lisboa.pt/galeria.html>, 2019)



Figura 58 – Obra de Lucy McLauchlan, Av. Fontes Pereira de Melo, CML | DMC | DPC, Projeto Crono 2011 (<http://gau.cm-lisboa.pt/galeria.html>, 2019)



Figura 59 – Obra de Bordalo II, Festival Wool, Covilhã, 2015 (FERREIRA, Joana Pamarés, *Os vários contextos expositivos da street art – Entre a rua e a galeria*, Lisboa, 2018, p.100)



Figura 60 – Obra de Mário Belem no bairro da Torre, Festival Muraliza, Cascais, 2014 (FERREIRA, Joana Pamarés, *Os vários contextos expositivos da street art – Entre a rua e a galeria*, Lisboa, 2018, p.99)



Figura 61 – Pintura urbana no bairro da Torre, Festival Infinito, Cascais, 2018 (NEVES, Sofia, *No Bairro da Torre, a mudança faz-se de lata de tinta e pincel na mão*, 2018)



Figura 62 –Obra de Nark, Festival Cara ou Coroa, Bairro da Bela Vista, 2017 (RIBEIRO, João, *O Festival Cara ou Coroa deixou marca na cidade de Setúbal*, 2017)



Figura 63 – Pintura urbana trouxe mudanças ao Bairro da Bela Vista, Festival Cara ou Coroa, Bairro da Bela Vista, 2017 (DORES, Roberto, *Os desenhos XXL que dão nova cara e cor ao bairro da Bela Vista*, 2017)



Figura 64 – Obra do Coletivo Licuado (Copyright da autora, 2018)



Figura 65 – Obra de Nomen, metáfora para a realidade experienciada pelos moradores deste local durante anos (Copyright da autora, 2018)



Figura 66 – Obra de Zesar (Copyright da autora, 2018)

Anexo II – Entrevistas

II.1 – Câmara Municipal de Loures

Entrevista respondida por Amélia Matos Oliveira Teodoro Reis Fançony via e-mail, a 10 de Maio de 2017

1. Na sua opinião, fazendo um balanço geral, qual o impacto desta iniciativa [Galeria de Arte Pública] no bairro Quinta do Mocho, até ao momento? E no mundo exterior ao contexto do bairro?

Fazemos um balanço muito positivo, pois tem vindo a revelar-se uma aposta ganha por parte do município no que se refere à promoção da integração e inclusão social através da arte (o *grafitti* e a pintura mural).

No que se refere ao impacto que esta iniciativa teve na Quinta do mocho, podemos concluir que foi o mote para a reabilitação do bairro, para o aumento do sentimento de pertença dos moradores e para diminuição dos “comportamentos desviantes” de alguns jovens. Já no que se refere ao mundo exterior ao bairro, este festival veio diminuir o sentimento de insegurança que era patente na população exterior ao bairro (quer do nosso município ou até mesmo de fora do nosso município) e assim abrir as portas do bairro ao mundo exterior.

2. Falando em pontos positivos e negativos, quais os resultados obtidos até ao momento com esta iniciativa?

No que se refere aos pontos negativos e positivos, embora haja sempre questões que possam e devam ser melhoradas os pontos positivos prevalecem em relação aos negativos.

Embora na génese Galeria de Arte Pública tenha estado como elemento estruturador da sua atuação a dimensão social, muito rapidamente, outras dimensões ganham uma preponderância idêntica (são elas e sobretudo, a dimensão, artística, urbanística e económica).

Dimensão Social – Inclusão, integração e coesão social

- o Intervenção comunitária (junto dos moradores, procurando elevar a sua autoestima, procurando alterar a perceção que têm de si mesmos e do local onde residem).
- o Intervenção junto da sociedade (dando a conhecer o bairro, convidando-os a visitá-lo, contribuindo para atenuar o preconceito e desmistificando mitos existentes).
- o Alteração das perceções (por exemplo ao nível da segurança).

Dimensão artística – enquadra-se numa nova estratégia municipal de Loures tornar-se um concelho promotor da arte e de artistas, tornar-se num concelho de referência ao nível da arte urbana.

Dimensão Urbanística – Requalificação do espaço público, do edificado municipal e não só, educação dos residentes em bairros sociais procurando que se apropriem do seu espaço, preservando-o.

Dimensão económica – muito ligada à promoção do turismo e à descoberta do concelho de Loures. No caso da Galeria de arte pública da quinta do mocho, teve o objetivo de dinamizar a economia local (formal e informal).

3. Atendendo a que o projeto decorre já desde 2014, vai o mesmo prosseguir nos seus moldes atuais ou está prevista alguma reestruturação e, nesse caso, com que perspectiva? O que pode trazer de novo para o projeto ou para o bairro?

No presente ano não se vislumbram modificações de fundo, apenas ajustes pontuais a fim de melhorar a nossa estratégia de atuação.

4. Tendo em conta os objetivos já alcançados, quais considera ser os novos objetivos a estabelecer?

Neste momento sentimos que estamos num período em que é necessário reinventar esta estratégia de intervenção, sob a pena de esgotarmos os objetivos que ela atinge, de a massificarmos e banalizarmos e é esse o nosso trabalho atual.

5. Em síntese, como vê o futuro deste projeto?

Embora estejamos numa fase de reinvenção da nossa estratégia de intervenção, prevejo que o futuro deste projeto continuará a passar pela promoção da dimensão social, artística, urbanística e económica do nosso município.

6. Para finalizar, há alguma sugestão, ou algum aspeto que não tenha sido abordado através das questões e que gostaria de acrescentar?

Não.

II.2 – Cláudia Barros, guia da Câmara Municipal de Loures

Entrevista realizada a 27 de Abril de 2019 a uma das atuais guias do projeto da Câmara Municipal de Loures, mas que é também moradora do bairro Quinta do Mocho.

1. Na sua opinião, fazendo um balanço geral, qual o impacto desta iniciativa [Galeria de Arte Pública] no bairro Quinta do Mocho, até ao momento? E no mundo exterior ao contexto do bairro?

Para mim o maior impacto que aqui houve foi o facto de se ter aberto por ter desaparecido uma redoma invisível e sermos aceites na sociedade. A partir do momento que fomos aceites na sociedade tudo mudou. O bairro em si não tem assim grandes mudanças visíveis para os moradores porque estamos cá e vivemos cá há muitos anos. As mudanças são mais físicas, que são as empenas e algumas portas que estão arrançadas, em termos de segurança nós próprios reparamos que isso teve um impacto muito grande. Nós acabámos com as guerras, fizemos uns “tratados de paz” com os outros bairros em que tínhamos guerras. A segurança em si, nós aqui deixámos de nos assaltar, nos maltratar, ainda existe mas é muito reduzido. Isso foi um impacto muito significativo para o pessoal daqui, porque o pessoal daqui assim já tem gosto em ir para fora e dizer que é do Mocho e realizar infinitas coisas que antigamente não podiam fazer. Têm mais vontade de ir para a escola, a maioria usou esta evolução também para se poder evoluir. Isto fez com que nós, além de sentirmos que fomos aceites na sociedade, agora já fazemos parte dela e queremos também estar com a sociedade e evoluir com a ela.

2. Falando em pontos positivos e negativos, quais os resultados obtidos até ao momento com esta iniciativa?

Os aspetos negativos, para mim, é não termos jardins infantis, parques infantis, não temos espaço verdes em condições nem desinfestados. Dentro das casas está tudo a cair de podre, os lixos, que não deve ter haver com a câmara, mas que não são bem controlados. O bairro ainda precisa de ser melhorado não só fisicamente, não é só as empenas. Apesar de terem dado “palavras às paredes, as paredes falaram”.

Os aspetos positivos, foi o que já disse, é a evolução do bairro, a questão da redoma foi o ponto mais crucial, foi o termos sido abertos à sociedade e aceites nela. Agora é ver se a sociedade nos continua a aceitar e nos dá a mão para evoluirmos.

3. Atendendo a que o projeto decorre já desde 2014, será que o mesmo deveria prosseguir nos seus moldes atuais ou está prevista alguma reestruturação e, nesse caso, com que perspetiva? O que pode trazer de novo para o projeto ou para o bairro?

Perspetivamente, para mim, devia haver uma mudança nos moldes, tudo bem que a arte urbana foi um ponto crucial, o ponto evolutivo do nosso bairro. Mas tem de se dar mais voz ao povo, tentou dar-se durante algum tempo, mas foi por pouco que ouviram a população, ajeitou-se algumas coisas. Os moldes deviam mudar para dar mais ênfase à população, é claro que não estou a dizer para se deixar de fazer arte urbana. Ela é um ponto crucial, mas as pessoas é que são arte, não perder a voz.

4. Tendo em conta os objetivos já alcançados, quais considera ser os novos objetivos a estabelecer?

Neste momento, para mim, os objetivos, e isto falando como moradora e como guia, são os interiores das casas, é o mais urgente a ser tratado. Há pessoas que vivem sobre risco de ter alguma coisa a cair sobre elas, o chão levanta, os azulejos a caírem. O mais essencial é tratar os interiores, tratando-os consegue-se passar. É isso e parques infantis e ainda os espaços verdes para as crianças, elas brincam no meio da rua.

5. Em síntese, como vê o futuro deste projeto?

O futuro do bairro é muito simples, só tem duas soluções, ou é apanhado agora, tratado agora, ou se for deixado ao abandono vai-se voltar aos mesmos estigmas que estavam anteriormente. Sobre o projeto devia ser mudado em alguns moldes, o dar a voz ao povo, devia ser dada mais atenção, acho que a evolução deste projeto também tem muito a ver com isso. Se nós não evoluirmos o bairro, se não evoluirmos o projeto o bairro não irá evoluir com ele. Porque o projeto complementa o bairro e o bairro complementa o projeto. Se não houver evolução no projeto não vai haver evolução no bairro porque os dois devem evoluir igual. Se o projeto evoluir mas o bairro se mantiver igual o bairro vai regredir, mas se o projeto se mantiver e o bairro evoluir o projeto vai regredir.

6. Para finalizar, há alguma sugestão, ou algum aspeto que não tenha sido abordado através das questões e que gostaria de acrescentar?

É o que mantenho, é dar voz ao povo, ele precisa de ser ouvido, principalmente os moradores, mais às mulheres, nós aqui é que somos o suporte de vida. Porque somos o meio de sustento de tudo, as mulheres aqui é que sustentam a casa, os homens também o fazem, mas, maioritariamente, aqui, são as mulheres. E são as mulheres que lidam com o

dia-a-dia disto. A voz delas é que devia ser mais ouvida, são elas tudo, são elas que também sentem o que no bairro precisa ser mudado, são elas que fazem o bairro.

II.3 –Keddy Trindade, guia da Câmara Municipal de Loures

Entrevista realizada a 27 de Abril de 2019 a um dos atuais guias do projeto da Câmara Municipal de Loures, mas que é também um morador do bairro Quinta do Mocho.

1. Na sua opinião, fazendo um balanço geral, qual o impacto desta iniciativa [Galeria de Arte Pública] no bairro Quinta do Mocho, até ao momento? E no mundo exterior ao contexto do bairro?

O impacto que teve no bairro, do ponto de vista comportamental deve-se muito à redução do índice de violência, tanto na violência das pessoas que cá vivem como de pessoas que vinham cá para o bairro, assim como diminuição da violência policial e também consequentemente a nível da mensagem exterior do ponto de vista da criminalidade que outrora o bairro era catalogado, reduziu manifestamente. E a nível do impacto exterior, deve-se ao facto das pessoas que quando vêm visitar a Galeria elas já não se deparam com esta má imagem que o bairro tinha, encontraram um bairro bem adaptado e sem os tais níveis de problemas que existiam do ponto de vista conflituoso. Isso, acho, que é algo vantajoso para o bairro, é algo que foi mais simbólico e emblemático para toda esta dinâmica que criámos aqui.

2. Falando em pontos positivos e negativos, quais os resultados obtidos até ao momento com esta iniciativa?

Não houve tantos aspetos negativos porque houve um conjunto de jovens que abraçaram a galeria e fizeram disto uma galeria com uma rotina periódica de visitas. Foram estes os fatores diferenciadores da galeria. Por exemplo, vemos nos outros bairros que têm estes projetos ou assimilaram projetos como o nosso mas não tiveram a mesma repercussão positiva. Portanto o aspeto negativo que podia existir era se a população do bairro não aceitasse a galeria como uma coisa positiva. Mas claro, ainda existem aspetos negativos do ponto de vista estrutural, pintou-se as fachadas, mas ainda há muitos problemas, a nível de questões mais de construção civil e de saneamento ou mesmo paisagístico, e outras questões que ainda precisam de alguma recuperação. A nível de aspetos positivos é fazermos as visitas com as pessoas e mesmo quando não somos nós a fazer as visitas as pessoas podem visitar isto e não há assaltos não há agressões, reduziu drasticamente, até a mim me custa a acreditar que não há isso. Pessoas que vêm a título individual estão aqui, se quiserem ir para um café, almoçar é tranquilo. Criou-se uma mensagem, ainda que invisível, que todos somos responsáveis pelo aspeto positivo, porque se alguém aqui roubar, estamos todos mal e todos aqui do bairro queriam mudar a imagem do bairro. Havia pessoas que viviam aqui que não queriam

viver aqui e hoje em dia já não se ouve tanto isto, já não se ouve o medo como de quem vem de fora como de quem vive cá. Não quero com isso dizer que já não há problemas, não quer dizer que não há coisas que se têm de melhorar, há sempre aspetos a melhorar. É uma questão de tempo, a ver se muda. Há muitos aspetos que ainda podemos tirar, nenhuma obra foi destruída, as pessoas não são assaltadas, não são atacadas.

3. Relativamente à evolução, será que vai o mesmo prosseguir nos seus moldes atuais ou está prevista alguma reestruturação e, nesse caso, com que perspetiva? O que pode trazer de novo para o projeto ou para o bairro?

As pessoas da câmara são as mais indicadas a responder, estão por dentro do que a câmara tem para isto. Pode acontecer por exemplo como a Quinta da Fonte que os prédios estão todos a ser pintados, estão a apagar as obras todas e acho que vão convidar os artistas a pintarem de novo. Pode acontecer isto, o projeto pode ter este molde pode ter outros, mas duvido que aqui isso aconteça. Aqui foi onde o projeto teve mais impacto positivo, deu muita visibilidade. Se procurarmos no Google por Quinta do Mocho já não aparece tiros e mortos, aparecem muito mais coisas positivas do que negativas. A nível de projeto, acho que se vai manter nos mesmos moldes e tentar criar outra dinâmica. Mas é preciso pensar no projeto além disto, criar espaços, criar dinâmicas, criar coisas que as pessoas vêm e encontram outras alternativas. A câmara em conjunto com a comunidade devia pensar em criar alternativas culturais, são questões que futuramente terá de se ver.

4. Tendo em conta os objetivos já alcançados, quais considera ser os novos objetivos a estabelecer?

Rapidamente é aumentar o número de pessoas que vêm cá visitar, divulgar mais, atrair mais, tentar trazer mais pessoas do exterior, trazer mais turistas. Isso é fundamental para criar mais dinâmica e interação com as pessoas daqui e com as pessoas que vêm. A interação é fundamental.

5. Em síntese, como vê o futuro deste projeto?

A minha opinião pessoal, enquanto morador e como guia, acho que é tentar dinamizar mais a galeria, tentar criar mais recursos do ponto de vista financeiro, de materiais e de mais atividades, do ponto de vista de aproveitar mais isto no plano turístico. Virar isto como uma questão ainda mais atrativa turisticamente. E acreditar nisto, é uma questão de crença. O que acontece aqui hoje foi crença, sem isso não há nada. Este projeto tem tudo para continuar e ser exemplo para os outros.

6. Para finalizar, há alguma sugestão, ou algum aspeto que não tenha sido abordado através das questões e que gostaria de acrescentar?

É bonito, ver que passado seis anos, ainda continua de pé, e ainda mais por ser num lugar improvável que isto continue a ter vida. É ainda mais bonito perceber que as pessoas daqui, sendo pessoas com imensas dificuldades, pessoas simples com muitas diferenças, respeitaram. O respeito é algo muito gratificante. Respeitaram os artistas, as mudanças que a câmara fez, e tornaram, isso, um exemplo para os outros.

Anexo III - Presença em conferências, debates e outras atividades

- Encontro *Artes Plásticas e Inclusão Social*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal, 26 de Junho de 2018
- Exposição de Banksy, Mocco Museum, Amsterdão, Holanda, 4 de Agosto de 2018
- Debate *Imagens do bairro para dentro e para fora*, Biblioteca de Marvila, Marvila, Portugal, 13 de Outubro de 2018
- Encontro *Impactos da Street Art*, Escola de Hotelaria e Turismo de Setúbal, Setúbal, Portugal, 22 de Novembro de 2018
- Visitas guiadas ao Bairro Quinta do Mocho de Julho de 2018 a Junho de 2019 (28/7/2018; 29/9/2018; 27/10/2018; 24/11/2018; 29/12/2018; 27/4/2019; 29/6/2019)