

**O *graffiti* em Lisboa:
interpelando a imagem e seus olhares**

Sílvia Beatriz Nogueira Souza

**Trabalho de Projecto de Mestrado
em Antropologia / Culturas Visuais**

Sílvia Beatriz Nogueira Souza O *graffiti* em Lisboa: interpelando a imagem e seus olhares 2012

Setembro, 2012

Trabalho de Projeto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Antropologia/Culturas Visuais realizado sob a orientação científica da Professora Doutora Catarina Alves Costa e coorientação do Professor Doutor Ricardo Marnoto de Oliveira Campos

Ao meu paizão Souza.

Como agradecer uma pessoa que é capaz de atravessar o mundo para lhe colocar no colo? As palavras somem, só restando o amor à minha mãe que sempre esteve ao meu lado, me apoiando em todas as decisões e me dando luz nas horas em que eu achava que a luz tinha enfraquecido. Agradeço ao meu irmão, meu ídolo que tem a força de um touro e o carinho mais precioso que eu poderia receber, a minha cunhada por ter aberto seu coração e ao meu afilhado que me faz ser criança outra vez.

Os meus mais sinceros sentimentos de “muito obrigada” também à grande família que formei ao longo dos anos: meus amigos do Brasil que sempre estão bem perto de mim, me inspirando e me amando todos os dias - Melina Marson, Bianca Alencar, Jaqueline Costa, Erika Blaudt, Carolina Zeller, Sinuhe Bodstein e Gustavo Torrezan, aos meus amigos de Lisboa que me deram, além de muito amor, muita coragem em todos os momentos que eu precisei ser forte longe da terra natal: Ísis Farias, Chiara Dallibérica, Jean Christophe, Sara Dichiazza, Mira Fragoso, Peter Groenendijk, Lucie Cabrita, Sara Machado e meu namorado Miguel Arjona. Tenho o mais puro agradecimento à linda flor que foi meu “Anjo GPS” nessa empreitada, Ana Godoy e a todos que acreditaram em mim quando saí do Brasil para voar mais alto.

Agradeço aos professores Ricardo Campos e Catarina Alves por terem aceitado esse desafio e acreditarem no meu projeto. A todos os *writers* que colaboraram direta e indiretamente para essa pesquisa e um agradecimento especial ao Molin, Smile, Ficto, Utopia, Exa, Echo, Parks e Arys pela simpatia e contribuição na realização deste sonho.

Por fim, sempre digo muito obrigada ao universo pelos ventos mais brandos que transformaram as lágrimas em lembranças de paz e amor, ao sol que me aqueceu quando tudo parecia tão frio, ao sorriso quando o momento pedia tristeza e as estrelas mais brilhantes do céu: meu Pai Souza e minha irmã Geise. Sempre amarei vocês.

Nam myoho rengue kyo!

Amém!

O GRAFFITI EM LISBOA: INTERPELANDO A IMAGEM E SEUS OLHARES

SÍLVIA BEATRIZ NOGUEIRA SOUZA

RESUMO

Esta pesquisa tem o propósito principal de investigar e refletir sobre o *graffiti* em Lisboa tomando-o ao mesmo tempo como prática efêmera e mutante e enquanto imagem vista através da fotografia, que transporta, desnuda ou encobre símbolos e significados. Procura-se, deste modo, apresentar a força de sua presença em Lisboa, ao participar da experiência visual cidadina; e suas fronteiras móveis, em que o jogo e a mistura entre visível e invisível, legal e ilegal se fazem ver mas também sentir nos olhares que se endereçam ao *graffiti* e também nos olhares que o *graffiti* endereça à cidade, aos transeuntes, ao pesquisador, ao fotógrafo.

PALAVRAS-CHAVE: graffiti, imagem, visibilidade

THE GRAFFITI IN LISBON: INTERPELLATING IMAGE AND ITS LOOKS

SÍLVIA BEATRIZ NOGUEIRA SOUZA

ABSTRACT

The main purpose of this research is to investigate and reflect on graffiti in the city of Lisbon taking it both as ephemeral practice as well as image seen through photography, that carries, reveals or conceals symbols and meanings. This work attempts by these means to present the strength of its presence in Lisbon, by attending the visual urban experience, and its mobile borders, in which the game and fusion between visible and invisible, legal and illegal reveals themselves, but at the same time to feel the views addressing graffiti and also the view that graffiti addresses to the city, to passers-by, the researcher, the photographer.

KEYWORDS: graffiti, image, visibility

Índice

Introdução	1
Capítulo 1 - Antropologia, Imagem e uma narrativa dos olhares	4
1.1 Antropologia Visual e fotografia: o visual como meio de investigação	5
1.2 Olhar selvagem	10
1.3 Metodologia	13
<u>1.3.1 Alto relevo</u>	17
1.4 Olhar direcionado	18
Capítulo 2 - As paredes em que habito	20
2.1 Notas históricas sobre o <i>graffiti</i>	21
<u>2.1.1 A voz do grafismo</u>	21
<u>2.1.2 Aceito ou não aceito?</u>	23
<u>2.1.3 <i>Graffiti em Lisboa</i> como objeto de estudo</u>	28
2.2 A arte urbana que ocupa e transforma a cidade – Um campo de códigos e significações	34
2.3 Faço porque eu quero	38
<u>2.3.1 Coreografia urbana</u>	42
Capítulo 3 - Do marginal ao socialmente aceito	48
3.1 Faço o que eu quero	49
3.2 Políticas públicas & <i>graffiti</i>	59
3.3 <i>Graffiti & Street Art</i> : entre as ruas e a mídia	72
Capítulo 4 - O olhar além do olhar	88
Considerações Finais	111
Bibliografia	114
Lista de Figuras	118

Introdução

*“Em que se passara, passa, passará o raro pesado
Que aqui começo a construir sempre buscando o belo e o amargo.”*

Caetano Veloso, *O Estrangeiro*

O estrangeiro, que dá título à canção de Caetano Veloso, constitui uma distância social e emocional produzida pelo momento. Nessa distância estranhamos as regras, os funcionamentos, os hábitos, os sentimentos, as linguagens, os meios, as ações, as motivações. Despimos olhar ou o temos despido violentamente. Estrangeiro em um país, em uma cidade, em um campo de pesquisa, pode ser não estar envolvido sentimentalmente com os ídolos dessa ou daquela tribo, mas talvez seja, mais do que isso, saber que o que está em jogo é a maneira como se olha para as coisas e a maneira como as coisas são vistas. De todo modo, se não estamos envolvidos com estes e aqueles ídolos, podemos chegar a descobrir pelo caminho que temos uma pequena reserva pessoal de ídolos que sequer sabíamos ou havíamos notado serem ídolos. E quase imediatamente à descoberta, que às vezes se dá durante a escrita, constatamos que um antropólogo (independente da vertente) não é o fruto imaculado da leitura dos textos, mas nasce de um olhar que se pratica quando já não restam mais ídolos a disputar seus sentimentos, suas emoções e a sua reflexão. É quando seu olhar dá lugar a uma nova imagem “em que tudo quanto havia então é, talvez, somente o efeito de luz.” (Rocha, 2001, p. 156).

Enquanto fotógrafa, porque assim me descobri como observadora, como observada e participante do mundo, meus olhares apreenderam momentos e sentimentos que somente com a imagem é possível escrever e entender. Talvez essas apreensões tenham se aprimorado em tempos diversos, quando trabalhei como fotojornalista na imprensa brasileira, ou quando me senti pela primeira vez estrangeira no meu próprio país. Sim, porque na imensidão de culturas, hábitos e dialetos, no país verde e amarelo e de tantas outras cores, também olhamos com olhar estrangeiro quando estranhamos o lugar aonde

vivemos ou quando nos aventuramos para além dele. Com olhar estrangeiro e espírito aventureiro desbravei os horizontes no estado do Acre, no norte do Brasil –, lugar em que o coronelismo ainda prevalece. Ali, na pequena Cruzeiro do Sul, sem mais e com muitos mais, estava a expandir os olhares; deixei minhas vestimentas de metrópole e fui em busca de conhecer outra forma de organização social, outro modo de sentir, de pensar, de agir, outras crenças.

Instigada a seguir viajando, a experimentar os diferentes modos de ver e sentir a nossa existência no mundo, tomei um outro caminho, que me levaria a cruzar o Oceano Atlântico.

Lisboa não foi planejada para o meu percurso. Ela veio depois que uma parceria empresarial de cunho fotográfico tomou outros rumos, como o fluxo do rio quando se encontra com o mar, e a água vê mudar suas cores, seu sabor, sua amplitude. Foi em Lisboa, onde faz verão por três meses e nove meses de inverno, o inverso da minha terra natal, que meu olhar e minha sensibilidade mais uma vez se fizeram estrangeiros, que, ao andar pelas ruas estreitas de paralelepípedo, se depararam com algo tão familiar: as pinturas feitas na pele urbana com aerossol.

O *graffiti* sempre me inquietou. Era como se nos olhássemos de forma a nos estranhar porque não sabíamos tudo um sobre os outros, mas ao mesmo tempo éramos cúmplices do grito, da voz, da existência, do sentimento e da emoção. E foi como fotógrafa que imergi nos *graffitis* que nasciam com a luz do dia, mas que eram, em sua imensa maioria, gerados na calada da noite. Como estrangeira, senti, olhei e observei as pinturas e o meio em que elas se davam, fazendo assim existir a fotografia tal como vejo os *graffitis*. Mas foi como etnógrafa que procurei narrar suas histórias, suas misturas, sua cultura e as muitas culturas que nele se encontram, assim como as inquietações, as maneiras como e os motivos pelos quais são utilizados por outros meios; narrei também os mundos dos *writers*¹ que, muitas vezes, se cruzaram com o meu.

Neste trabalho, o meu objetivo não é apenas dialogar sobre os *graffitis* legais e ilegais em Lisboa, o propósito principal nesta pesquisa é fazer uma reflexão sobre essa

¹ Segundo Campos (2007:228), “o *writer* é uma espécie de alter ego, uma personagem criada, que cumpre um papel determinado neste meio e que em parte se desvincula da persona, deixando na sombra a sua vida quotidiana, composta por dimensões tão distintas como a família, a escola, a profissão, as relações afectivas, etc.”

prática efêmera e mutante, enquanto imagem vista através da fotografia, que transporta, desnuda ou encobre símbolos e significados. Nos capítulos a seguir, a narração científico-textual, assim como as narrativas realizadas pelos meus olhares, pelos olhares dos *writers* e por tantos outros, revelam as trajetórias que o pesquisador e a pesquisa teceram; trajetórias nem sempre tranquilas, algumas vezes incertas no esforço de tornar visível/legível os dados, e também aquilo que nunca está dado, de campos tão diversos e novos para mim: aqueles das teorias que habitam os textos que, conjugados com a fotografia, narram os olhares endereçados ao *graffiti*, mas também como os *graffitis* olham para a sociedade de seu tempo. É certo que aí dou a ver meu próprio olhar, e nele tudo quanto foi, ao longo dos anos, constituindo-o: minha formação em jornalismo, minha atividade política com a fotografia, os contornos de uma cultura, meus ídolos (aqueles que não sabia que existiam), bem como a surpresa de vê-los, se não desaparecer, pelo menos se esfacelar no encontro com os textos antropológicos e seus autores, com as exigências necessárias do trabalho acadêmico, com o campo e suas muitas sutilezas, com o *graffiti* e a força de sua presença em Lisboa, suas fronteiras móveis em que o jogo e a mistura entre visível e invisível, legal e ilegal se fazem ver mas também sentir como o raro que é preciso pesar para construir uma imagem em que o belo e o amargo coexistem.

Assim, abordo no primeiro capítulo a relação entre Antropologia, Imagem e os olhares que as atravessam e como deles me vali para elaborar uma metodologia. No segundo capítulo, percorro o *graffiti* e a importância de suas imagens/ações. No terceiro capítulo, exploro alguns deslocamentos destas imagens/ações em que a imagem dos *graffitis* e a imagem fotográfica se apresentam como um meio de produção de sentido e de organização da visibilidade. Finalmente, no quarto capítulo, procuro trabalhar as imagens/ações na dimensão da experiência sensível da imagem na cidade.

Capítulo 1

Antropologia, Imagem e uma narrativa dos olhares

1.1 Antropologia Visual e fotografia: o visual como meio de investigação

O nascimento da antropologia visual é inseparável do desenvolvimento tecnológico de reprodução da fotografia que se dá em meados do século XIX; a imagem tornou-se mais barata, acessível e móvel transformando o modo de ver o mundo e produzindo uma nova visão do mundo. Ainda nesse mesmo século, artistas e fotógrafos sentiram a necessidade de documentar os costumes e os hábitos do mundo (Freund, 1974:82 apud Andrade, 2002:52).

A fotografia sempre esteve presente na vida social, em festas populares e nos retratos de família. No âmbito da ciência, a imagem fixa permitiu fazer descrições globais precisas do campo a observar e a partir delas elaborar dados quantitativos, estabelecer a localização, o mapeamento, descrever tecnologias, comportamentos, interações, enfim, suscitar o verbal (saberes laterais²) a partir de imagens; ilustrar e documentar (testemunhar) a apresentação acadêmica dos resultados ou a exposição ao grande público (Ribeiro, 2004:72).

Um dos primeiros adventos fotográficos foi o empreendimento realizado pelo fotógrafo e frequentador de hipódromos, o britânico Eadweard Muybridge (1872), que colocou sequencialmente doze câmeras fotográficas com um tempo de disparo sincronizado, criando imagens, captando o movimento do cavalo e revelando em uma de suas imagens as quatro patas do animal no ar. Em Paris, Étienne-Jules Marey (1887) foi o autor do invento que deu início a câmara de filmar, o cronofotógrafo. Entretanto, foi com os irmãos Lumière (1895) que a projeção do filme se tornou pública, quando então foi filmada a saída dos trabalhadores da fábrica de automóvel Peugeot. Pode-se dizer que neste período se iniciou a utilização dos recursos visuais na etnografia.

A antropologia visual tem experimentado várias resistências no campo das ciências devido à suposta falta de credibilidade teórica da imagem como meio de pesquisa, na medida em que esta é vista pelos acadêmicos mais ortodoxos como altamente subjetiva não se constituindo como uma metodologia eficaz para construir um discurso científico.

² Saberes laterais são informações que complementam a fotografia. A este respeito cf. Ribeiro, 2004:28.

“A relatividade no decorrer da recepção da imagem, evidentemente lastimável no campo da pesquisa científica, é pelo contrário parte integrante do dispositivo artístico. Quando se faz fotografia artística ou pintura, não representa o incomodo o fato de o receptor atribuir todas as significações que quer naquilo que está vendo: mergulhamos, nesse momento, no domínio da subjetividade e da sensibilidade, não do discurso racional.” (Darbon, 1998:108 apud Andrade, 2002:69).

Como o filme e a fotografia, a escrita também sempre foi realizada a partir de um observador, de um autor que constrói uma narrativa científica através do visual, conforme afirma Elizabeth Chaplin quando diz que “teorizamos o que vemos” (Chaplin, 1994:02 apud Campos, 2011:5).

Um dos primeiros filmes etnográficos foi *Nanook of the North*, de 1922, no qual era retratada a vida dos esquimós. O seu realizador, Robert J. Flaherty se considerava cineasta e não etnógrafo, mas, mesmo assim, foi considerado o precursor do filme etnográfico, embora, em 1895, o primeiro filme de natureza etnográfica tenha sido realizado pelo britânico Alfred Hondon, numa expedição ao estreito de Torres, na África Ocidental. Hondon realizou um repertório sistemático sobre a vida material, a organização social e as religiões utilizando a fotografia, a imagem animada e o registo de som em cilindros de cera (Ribeiro, 2004:74 apud Campos, 2011:242).

“Filmes etnográficos são realizados desde o início do século, sendo clássicos, na década de vinte, os realizados por Robert Flaherty. Nanook of the North, o famoso [filme] de Flaherty sobre a vida dos esquimós, aparece em 1922, mesmo ano em que é publicado Argounatas do Pacífico Ocidental, de Malinowski (...). Os dois autores investem na tentativa de reconstrução da sociedade como totalidade articulada e integrada, dotada de sentido próprio. Para ambos, a história deveria emergir do próprio material de pesquisa, e o importante era captar o chamado ponto de vista do nativo”. (Caiuby, 1998:1150 apud Andrade, 2002:70).

Nesta mesma época, 1936-38, Margaret Mead e Gregory Bateson utilizaram o recurso fotográfico para entender o carácter da cultura dos balineses. Mas, dois anos antes, permaneceram no método tradicional da observação anotando os costumes dos balineses, chegando à conclusão de que a escrita não supriria a apreensão que a imagem poderia fazer do *ethos* balinês (Samain e Sôlha, 1987). Para compreender a dimensão da

importância deste trabalho visual, foram utilizados seis mil metros de filme e 25 mil fotografias, das quais 759 imagens foram apresentadas na publicação do célebre *Balinese Character. A Photographic Analysis (1942)*. “Este trabalho precursor demonstrou a importância que esta técnica pode assumir numa pesquisa de terreno, gerando dados analíticos de enorme relevância.” (Campos, 2011: 242).

Em geral, a antropologia visual ainda era compreendida não como uma nova contribuição significativa para a antropologia, mas como um modo diferente de comunicar interesses já definidos pela antropologia clássica, sendo assim um acessório para os textos etnográficos (MacDougall, 2005:23).

Um dos contrapontos colocados quanto à investigação visual dizia respeito aos valores econômicos dos equipamentos e a deslocação da equipa para o campo. Questão que hoje já não faz sentido visto os meios tecnológicos visuais digitais terem-se tornado mais e mais acessíveis, e sua portabilidade e facilidade de disseminação crescente faz-se acompanhar, hoje, de um igualmente crescente investimento na qualidade. Outro ponto que se discutia em relação à utilização da imagem no campo de pesquisa concernia à desconfiança em relação aos mecanismos do equipamento fotográfico, haja vista a concepção que se tinha do resultado final: o olhar distorcido do homem diante da realidade. A esse respeito Martine Joly deixa claro que, como a imagem, a escrita também é polissémica, e muitas vezes essa polissemia é estimulada propositadamente para gerar dúvida ou múltiplo sentido (Joly, 2005:110 apud Campos, 2011:244).

Mead, como Bateson, Flaherty e Jean Rouch, mostrou às ciências sociais um novo olhar diante da pesquisa etnográfica, explicitado num desbravar por meio do visual, que pode se tornar imediatamente instigante pelas descobertas que o exercício do olhar comporta quando se quer atingir um alvo. Nesse sentido, Andrade nos faz perceber que:

“Olhar para o mundo é uma condição, compreendê-lo por meio desse olhar é uma busca eterna, instigante e fascinante. Fascinante porque é pela contemplação da beleza do mundo que nos encantamos e apaixonamos. Instigante porque a vontade de mergulhar em seu desconhecido pode nos levar ao diferente e transformar o que estamos viciados a enxergar.” (Andrade, 2002:114).

A antropologia visual não vem como uma vertente para afrontar a escrita, a descrição e a pesquisa por meio das palavras. O seu propósito é trazer novos horizontes para os discursos científicos, afirmando o lugar que ocupa as emoções, os sentimentos, a imaginação na elaboração da própria solidez científica do texto etnográfico.

“Uma nova descoberta, uma nova máquina está a trabalho para atrair a atenção dos homens de volta para a cultura visual... As expressões do homem visual não pretendem transmitir conceitos que bem poderiam ser transmitidos em palavras, mas experiências internas, emoções não-rationais que permaneceriam ignoradas quando tudo que poderia ser dito já foi dito.” (Béla Balzs, 1952:40 apud MacDougall, 2005:24).

Mas para obter um discurso científico com significados relevantes dentro da investigação visual é preciso que o pesquisador entenda o equipamento que está a utilizar para dele extrair o máximo de possibilidades. Conforme afirma Mead: “Não podemos minimizar o fato de que fotografar exige competência, habilidade, treinamento maior que simplesmente escrever no diário ou gravar.” (Mead, 1942 apud Andrade, 2002:72).

Se hoje a instrumentação visual está mais acessível, com a popularização da tecnologia digital; se igualmente a veiculação de imagens fabricadas está mais veloz, com o advento da internet e das redes sociais, é preciso não esquecer que temos aí um processo de duas mãos, em que ao mesmo tempo se cria e destrói a identidade³. Processo cuja fluidez e instabilidade distinguem as sociedades e o capitalismo contemporâneos, atravessando as práticas individuais e de grupo, dando a elas outros contornos, talvez mais borrados, mais misturados, mais imprecisos.

A fotografia como o vídeo é uma das formas de testemunhar o modo de existência do homem contemporâneo no qual elas intervêm. No *graffiti*, por exemplo, após as intervenções serem realizadas, os próprios *writers* fazem o registro para depois veicularem pela internet, nas redes sociais, criando visibilidade no meio (um dos objetivos de quem realiza essa prática) para um fazer e um modo de fazer que o distinguiria, ao mesmo tempo em que confere uma espécie de permanência a uma imagem destinada ao

³ Cf. Andrade, 2002:116.

desaparecimento. O estatuto da imagem na contemporaneidade, seu valor, seu impacto, sua mutação, os problemas e tensões que coloca, parecem encontrar no *graffiti* um lugar privilegiado e uma expressão que desafia a antropologia e a etnografia não só a aceitar os meios visuais da “civilização da imagem” (Campos 2011:246) como método investigativo, mas a pensar de quantas maneiras a produção e a criação de imagens se tornam parte integrante do método de reflexão etnográfico ao colocar em jogo não as muitas percepções do mundo, mas os muitos mundos que a percepção cria.

1.2 Olhar selvagem



Fig. 1 - *Graffiti* ilegal realizado em um edifício que estava com obras atrasadas na Rua Santa Marta, Lisboa.
Foto: Bia Pedrosa

“Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo.

Ver com olhos livres.”

Oswald de Andrade, *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*

As fotografias que compõem este projeto são imagens produzidas com o olhar estrangeiro, olhar que possui algumas referências, intensões e crenças compartilhadas entre fotógrafo e autores dos *graffitis*. “Quando mergulhamos profundamente em uma imagem percebemos que ali não existe um mero registro da realidade, mas sim uma cumplicidade do autor com o objeto fotografado” (Andrade, 2002:47). Esse olhar e esse ver o *graffiti* em Lisboa foi um mergulho que fiz sem cerimônia e sem medo nas histórias de minhas “presas”. Presas que, muitas vezes, eram desconhecidas; tão desconhecidas quanto a fotografia em preto em branco, mas que pela sua voz pictórica foi possível obter

um diálogo, uma aproximação entre mundos: o meu mundo e aquele dos diversos *writers* com quem convivi ao longo da pesquisa.

Os critérios de produção e seleção dessas imagens foram criados a partir da minha relação com a cidade de Lisboa e com cada um dos *graffitis* – como eu os olhava e os sentia em mim. Certa vez Roger Bastide (apud Laplantine, 1988:14) disse: “eu sou mil possíveis em mim; mas não posso me resignar a querer apenas um deles”. É assim que os *graffitis* tinham muitas possibilidades dentro de mim.

Com esse olhar selvagem de fotógrafa, antropóloga e estrangeira, o *graffiti* se tornou um meio de conhecimento do outro e de autoconhecimento através do outro; de viver em mim mesma as práticas que estava a estudar, a cultura na qual elas se manifestavam e as culturas que elas agregavam, e de reconhecer o outro em mim. Ao conhecer *writers* de diversas nacionalidades, como brasileiro, mexicano, franco-venezuelano, espanhol, português, conheci também como olhavam para o mundo; um olhar que tinha influências de suas histórias, de seus costumes e culturas, olhares que muitas vezes se cruzavam com o meu. Foi por isso que escolhi pesquisar os *graffitis em Lisboa e não de Lisboa*.

Percebi, então, que a relação entre fotografia e antropologia é uma das formas de narrar a história, a minha história e a do meu “objeto”. “O objetivo do fotógrafo não se limita às margens e este não tem limites na sua busca de conhecer seu objeto”, afirma Rosane de Andrade (2002:28) em *Fotografia e Antropologia – olhares de fora para dentro*.

Seguindo sua reflexão, o fotógrafo, quando imerge na antropologia, desvenda seu objeto com a imagem fixa que também sublinha sentimentos e emoções. O olhar além do olhar, é então interpretar os muitos significados que uma imagem, que não é nunca a mesma, pode ter para uma mesma ou diferentes pessoas ou grupos. Através da visualidade, se tem a “forma como o olhar é culturalmente modelado, sugerindo a existência de modos plurais de olhar, em função dos contextos históricos, socioculturais e geográficos”, e da visibilidade é possível “invocar todo um horizonte perceptível, que se oferece ao nosso olhar e, como tal, se encontra à superfície visível do mundo” (Campos, 2011:02).

Quando observo as imagens para além das suas inscrições nas paredes da metrópole lisboeta, vejo uma mistura que se movimenta entre o que eu sou e o que o autor das imagens é. Uma mistura que diz sobre o que é *graffiti*. Cores, arte, política, cultura, sentimento, emoção, voz, são os significados que encontrei, por exemplo, quando parei o relógio do tempo na imagem que chamo de “Tu” (Fig. 1). Recém-chegada a Lisboa, ao olhar pela fresta do portão em chapa de ferro já corrompida pelo tempo, olhei para o “Tu” vestido com as características de um presidiário e entendi esta imagem como uma expressão da sociedade contemporânea, na qual vivemos trancados dentro dos nossos medos, de andar pelas ruas, de abrir a janela do carro, de deixar as janelas da nossa própria casa sem cadeados, de expandir nossas crenças, nossas perspectivas. Uma prisão solitária incrustada em nós e na nossa experiência da contemporaneidade e da cidade.

Utilizei a inspiração de Rosane de Andrade, “Você fotografa do jeito que vê!”, como meu ponto de partida para me aproximar “de meu objeto de inquirição” (Campos, 2011:33) e construir uma narrativa sobre o *graffiti* e seus olhares, que acredito ser, ele mesmo, o *graffiti*, portador de várias imagens, de várias narrativas, e de vários olhares.

Há elementos, fragmentos, significados amalgamados nas imagens produzidas pelos *writers* e que dizem de “uma realidade que está contida numa estrutura cultural” (Andrade, 2002:52). Desse modo, o *graffiti enquanto imagem* participa de uma organização do visível, estando, portanto, em relação com um regime discursivo que procura organizá-lo [o *graffiti*] desde a sua visibilidade.

Dessa perspectiva, o meu objetivo nesta dissertação é utilizar a fotografia como materialização de olhares, dos discursos desses olhares (Achutti, 2004), que tanto permitem conhecer quanto fruir dos bens visuais (Campos, 2009).

1.3 Metodologia

“O etnógrafo deve ser capaz de viver em si próprio a principal cultura que estuda”

Rosane de Andrade (2002:28)

Tendo em vista essa minha disposição como fotógrafa e pesquisadora, e considerando a presa/objeto pesquisado e o tipo de intenção que a investigação carrega, a observação participante aparece como a metodologia adequada para conduzir esse processo, pois ela permite que o investigador se envolva com aquilo que está a pesquisar ao mesmo tempo em que preserva sua singularidade como investigador. É o jogo entre mistura e separação que o pesquisador vivencia e que se integra à experiência social do seu objeto, mas que por outro lado exige a retomada de si mesmo para que a pesquisa aconteça.

A observação participante foi, assim, a maneira privilegiada de me aproximar do meu objeto de estudo e compreender as diversas realidades envolvidas na cultura do *graffiti* e dos seus realizadores, com os quais tive contato. Não seria possível realizar essa investigação se o processo exigisse uma dinâmica impessoal, visto que eu também estava inserida no meu campo de pesquisa como moradora de Lisboa e como vizinha de um dos meus entrevistados.

Com o olhar estrangeiro estimulado pela alteridade e pela fotografia, desbravei meu campo de pesquisa observando e fazendo conhecer o meu objeto de estudo como o via e sentia, e assim, o materializava perante a minha vista (Campos, 2011) e em meu pensamento (Barthes, 2009). Por que fotografo aquilo que fotografo? Por que estas imagens e não outras? Por que deste modo e não de outro? Tais questões dizem respeito antes àquilo que no observador leva, através da composição fotográfica, a comungar emoções e sentimentos entre ele e o observado. Conforme afirma Collier (1973 apud Campos, 2007), a câmera fotográfica pode ser um instrumento revelador como pesquisa etnográfica, sendo que as suas limitações são basicamente as limitações do seu utilizador.

Vale perguntar se o observador, na fotografia e na etnografia, é movido por uma mesma intenção de apreender do objeto tudo o que se pode enxergar.

Acredito que quando o etnógrafo privilegia o meio visual para fazer sua pesquisa, este deve estar disposto a olhar para cultura que investiga e ser capaz de procurá-la dentro de si, não pelo que possam ter de semelhante ou de diferente, mas pelo que neles pode haver de inquietante. Assim conseguirá, por meio da imagem, apreender do objeto os significados que vão além da visibilidade. E neste aspecto a câmera pode ser uma aliada na elaboração da narrativa dos olhares, tanto do pesquisador quanto daqueles envolvidos e presentes em seu trabalho.

Entretanto, o que tem que ser definido pelo pesquisador é qual o papel que a fotografia vai desempenhar em seu projeto. Reporto-me então a Barthes, tomando-o para mim, quando diz que, “como um *Spectador*, eu só me interessava pela Fotografia como ‘sentimento’; queria aprofundá-la, não como uma questão (um tema), mas como uma ferida: vejo, sinto, portando reparo, olho e penso” (Barthes, 2009:30). De outra parte, metodologicamente optei pela antropologia colaborativa (Pink, 2001), que, de acordo com Campos (2011:34) concebe “a produção de imagens numa lógica distinta da mera reiteração objetiva do real”. Ao reunir estes autores, o que estava implícito era que se se vai da imagem ao pensamento, passando necessariamente pelo sentimento, a lógica que move a produção das imagens se orienta por outros critérios, critérios que não visam garantir o observador, mas que o expõe, porque a imagem, aquilo que nela importa, é uma confluência que diz respeito tanto às “*imagens da cultura visível do observado* que se materializam nos corpos, nos objetos, no espaço físico, na encenação da vida”, quanto às “*imagens da cultura do observador*, que injeta nos seus registos as particularidades culturais que o movem e determinam diferentes modos de olhar, de descodificar e retratar o real.” (Campos, 2011:34).

Com a clareza deste caminho e movida pelo desejo de me aproximar, de sentir aquilo que havia me proposto estudar em terra desconhecida, privilegiei a luz do dia. Aí então uma primeira decisão que de saída parecia somente atender a uma preferência minha como fotógrafa, e que ao longo do percurso no campo, foi deixando cada vez mais evidente que a luz faz emergir os diversos níveis de visibilidade e invisibilidade contidos no *graffiti*. São estes níveis que, no seu jogo, no seu entrecruzar-se, fazem com que o fator da ilegalidade e da legalidade na produção do *graffiti* seja visto e interpretado.

Estando o visível ligado à luz, aos olhos de quem vê/ao modo de ver, e àqueles e àquilo que quer e que deve ser visto, de algum modo cada imagem de *graffiti*, aquelas estampadas nos muros e aquelas produzidas por mim, torna visível, de maneiras diferentes, o invisível mundo da ilegalidade aonde o *graffiti* deita suas raízes. Aquele mundo, noturno, que distante dos olhos dá à luz ao *graffiti* que é livremente fotografado sob a luz do dia. A invisibilidade traz os significados sediados na plataforma das experiências singulares do observador e dos *writers*, mas que fazem resplandecer os signos que estão codificados na imagem observada.

Outro motivo que me levou a privilegiar a luz diurna foi a segurança, pois o medo de ser roubada ao andar pelas ruas de Lisboa era constante⁴.

Realizei cerca de novecentas fotografias das quais 20% estão relacionadas com a produção do *graffiti* e 80% referem-se aos *graffitis* já encontrados prontos na malha urbana de Lisboa. Este é o resultado do meu trabalho imagético realizado desde outubro de 2010 até junho de 2012.

Em função da minha decisão de realizar os trabalhos “no tempo do sol”, algumas limitações ocorreram, pois como trabalhadora estudante só tinha os finais de semana e os feriados para a investigação em campo. Com isso, os lugares para serem fotografados ora eram planejados em função das informações que os *writers* mais próximos passavam pontualmente, como eventos, encontros e pinturas já marcadas, ora era feito espontaneamente, haja vista estar sempre munida da minha máquina fotográfica. Ao todo foram fotografados 19 lugares pertencentes à região metropolitana de Lisboa. Um desses lugares foi Alfama. Trata-se de um dos bairros mais antigos da cidade, visitado pelos turistas devido às diversas casas de Fado espalhadas pelas ruas estreitas que mais parecem um labirinto torneado pelas casas do século XIX, ainda habitadas. Ao andar pelas ruas e becos de Alfama, nos deparamos com os *graffitis* que se contrapõem à arquitectura histórica. No Muro das Amoreiras, em Lisboa, a história fica para o *graffiti* que ainda permanece intacto devido ao seu valor simbólico e sentimental para a

⁴ De facto esse medo não era injustificado, pois em julho de 2012, quando encerrava a coleta de imagens, foi roubado todo o meu equipamento fotográfico profissional como também o meu computador no Quiosque da “Time Out” da Avenida da Liberdade, as 22h, após a realização de um trabalho. Por sorte ou precaução, havia um backup do material fotográfico. Já os textos não tiveram o mesmo desfecho, perdi a maior parte da produção textual realizada até 2012, tendo assim que retomar a escrita desde o seu início.

comunidade de *writers*: esta pintura foi feita em homenagem a um *writer* português que morreu quando estava a grafitar (Fig. 9). Outra localidade fotografada foi a Avenida da Liberdade, o lugar mais valorizado economicamente de Lisboa, lá se encontram lojas de luxo como Louis Vuitton e Prada e também a Bolsa de Valores. É nesta avenida que as pessoas circulam quando querem ver as vitrines mais caras de Lisboa, tomar um café nos jowiais quiosques espalhados pela avenida. Nesse contexto, foi feita a *street art* em um prédio devoluto, já demolido, e onde estão os vidrões grafitados com autorização da Câmara Municipal de Lisboa (Fig. 40). Neste mesmo cenário, também se encontra a pintura feita pelo *writer* espanhol Ariz, que fez nascer um cavalo marinho na região mais cobiçada economicamente da capital portuguesa (Fig. 70). Entretanto, convidada pelos *writers* Smile e Utopia, também pude participar de uma exposição de *graffiti* e pintura simultânea na Galeria de Arte Primeira Arte, em Odivelas (Fig. 57, 58 e 59), e do *Bettle Chelas* de hip hop e *graffiti* realizado em Chelas, Lisboa, em 2011 (Fig. 73 e 74). Estes eventos se somaram a um no qual estive presente, a convite do *writer* Molin, para ver os *graffitis* realizados por um grupo de amigos na Calçada do Lavro, em Lisboa (Fig. 60 e 61). Este lugar foi autorizado pela freguesia de São José sob a tutoria da loja de acessórios para *graffiti*, *Dedicated Store*.

Dentro do período de investigação em campo, e nas condições colocadas, entrevistei dez *writers* de cinco nacionalidades distintas (português, brasileiro, mexicano, franco-venezuelano e espanhol). As entrevistas foram gravadas com a finalidade de utilizá-las tanto para aprofundar meu conhecimento da realidade de alguns *writers*, como também como a voz daqueles que pintam nas paredes da cidade e ainda para detectar quais aspectos da prática eram relevantes para aqueles que a praticam. Ao escolher nacionalidades diversas meu objetivo era vivenciar os diferentes *graffitis em* Lisboa e não *de* Lisboa. Pois afinal, estar *em* Lisboa era minha condição concreta. E como não era *de* Lisboa, me perguntava se haveria, afinal, algum protocolo que melhor me permitiria viver *em* Lisboa e ao mesmo tempo pesquisar *em* Lisboa. Na imediaticidade da condição de estrangeira e pesquisadora parecia não haver, então decidi não fazer uma seleção prévia dos *writers* entrevistados, me permitindo desbravar os horizontes que se abriam para o meu trabalho, horizontes que de algum modo coincidiam com aqueles de uma vida em terra estrangeira. Tendo conversado com os *writers*, decidi entrevistar também o Diretor do Departamento de

Património Cultural de Lisboa, Jorge Carvalho para me aproximar, pela sua óptica, dos *graffitis* em Lisboa.

Como fotógrafa e pesquisadora, acredito que o trabalho de campo é uma forma de vivenciarmos a pesquisa que nos determinamos a fazer; é no campo que experimentamos o movimento para despertar para os olhares que o povoam e que habitam as imagens como expressão de sentido de um grupo, de uma sociedade, de uma época. Mas é também o movimento para produzirmos discursos a partir da nossa plataforma cultural que ao mesmo tempo se encontra com tantas outras que, amalgamadas, convidam a uma experiência visual em que a mistura, presente nos hábitos, nos olhares, se materializa no *graffiti* e na produção fotográfica. Todo o tempo de pesquisa, e nos encontros casuais na Rua Santa Marta, não me furtei à possibilidade da mistura e a realizar a ação de misturar, pois por meio dela foi possível tornar móveis as fronteiras entre pesquisadora e pesquisado, concebendo a imersão na cultura do *graffiti* e fazendo com que eu ultrapassasse a camada do visível para entrar na esfera do invisível, tanto nas entrevistas como nas imagens de *graffitis* que fotografava, sentindo o que move a hibridez dessa cultura assim como sua efemeridade, que vão além do materializado, entrando também no campo das emoções e da sua existência no mundo.

1.3.1 Alto relevo

Embora em meu projeto tenha utilizado fontes bibliográficas variadas, privilegiei dois autores, Ricardo Campos e Rosane de Andrade, com os quais pude compor uma perspectiva que tanto contemplasse um olhar direcionado como um olhar poético. Os textos de Ricardo Campos, pesquisador que desenvolveu pesquisa sobre os *graffitis* de inspiração hip-hop na região de Lisboa, atendeu minhas necessidades de um olhar mais direcionado, seja para os temas relacionados ao *graffiti* em Lisboa ou ainda para a imagem vista pelo ângulo do sociólogo e do antropólogo que faz uso da fotografia como ferramenta de pesquisa. Reflexões que foram muito importantes para pensar a imagem de dentro para fora.

Já Rosane de Andrade, fotógrafa que desenvolveu sua pesquisa de mestrado em antropologia, possui um olhar oriundo da fotografia, de fora para dentro, mas que foi à antropologia buscar uma nova linguagem imagética. Nos artigos de Andrade há uma predominância do observador participante, do fotógrafo que olha para o discurso da etnografia com a percepção da emoção, do sentimento, da possibilidade de narrar histórias por meio da imagem sem que esta se torne abstrata ou somente material.

Por isso, o meu esforço aqui é também contemplar esses dois autores sob a angulação de seus olhares naquilo que eles cruzam com o meu, narrando uma investigação que possa tanto ter a ressonância da imagem pelo antropólogo como a da etnografia pela fotógrafa.

1.4 Olhar direcionado

Embora inseridas no texto, as fotografias selecionadas para os capítulos 2 e 3 ali estão para nos possibilitar melhor compreender e elaborar uma análise dos significados que participam do “ver”, do visível, e do jogo muitas vezes nebuloso entre a visibilidade e a invisibilidade.

Porque os aspectos visuais estão relacionados com diferentes possibilidades da reprodução do “ver” (Ribeiro 2004:12), as imagens que compõem estes dois capítulos são menos fotografias dos *graffitis* e mais composições que tomam o *graffiti* enquanto imagem numa relação possível com outros elementos que participam de um modo de ver daquele que observa e que o faz à luz do dia. Sua existência luminosa e silenciosa de certa forma faz ver, por um lado, que o texto não é outra coisa que uma construção; uma construção do visível endereçada à invisibilidade. O que nos faz ver o que vemos? O que condenamos à obscuridade? Como se move essa fronteira e de que maneira ela se dá a ver no *graffitis*, nas falas dos *writers*, nas falas das pessoas comuns?

Alguma coisa no *graffiti* talvez nos escape; aquilo que “não se deixa ver”, aquilo que não podemos deixar de pensar, ou pelo menos aquilo que não pude deixar de pensar a

cada vez que fotografava com o ângulo aberto e o que via, de algum modo, era também o que estava fora da luz. Os *graffitis* estavam lá, assim como tudo aquilo que permitia que eles lá estivessem e tudo aquilo que tentava impedi-los de estar em outro lugar.

Assim, cada *graffiti*, em cada lugar, em cada tempo, em cada parede, traz também uma narrativa, às vezes grandiosa ou diminuta, do seu “acontecer social” com tudo que aí vai envolvido, em que se encontram o gesto do *graffiti* e o gesto fotográfico, ambos a dizer que a invisibilidade comporta níveis e que nenhum deles é indiferente ao outro, porque todos solicitam uma interpretação ora mais ora menos reflexiva a partir dos significados amalgamados na imagem.

Este olhar direcionado marca o caminho que tracei ao longo de minha pesquisa no esforço de melhor compreender o *graffiti*, sua produção, sua existência como acontecimento vivido por uma coletividade, coletividade na qual o pesquisador toma parte.

Mas porque o campo não se resolve nas intenções do pesquisador, e porque a “caça” é também sujeito no campo, e o próprio campo tende a se ampliar na medida em que os sujeitos todos se veem imgeticamente enganchados nas malhas intrincadas da experiência visual cidadina, eis que o encontro etnográfico é também um encontro entre uma infinidade de textos-imagens, construídos por sujeitos variados, e que despertam interesse por si próprios mas também “por aquilo que exprimem ou dissimulam e que é invisível por razões de ordem estrutural (não sensível, logo não mostrável), ou circunstancial (sensível mas não mostrado).” (France, 2000:21).

Como não nos perguntarmos, diante do *graffiti* e das imagens criadas pelo fotógrafo-pesquisador, como eles se colocam enquanto ação e como os *writers* e o pesquisador colocam suas ações? Quais seus pensamentos e o meio com o qual estão em relação? E ainda, tomando as palavras de France, e endereçando-as ao *graffiti* e também às fotografias realizadas pelo pesquisador, quais opções “definem o que a imagem deixa necessariamente ver a qualquer espectador, e mais particularmente ao espectador antropólogo”? (France, 1998:20).

Capítulo 2

As paredes em que habito

2.1 – Notas históricas sobre o *graffiti*

“Cada pessoa define graffiti como é para si, para mim é só pintar letras de graffiti, pode ser legal, pode ser ilegal, pode ser tag”.

(Writer mexicano Parks, 30 anos, que vive em Lisboa há 4 anos)

Definir o que é o *graffiti* é uma atitude ousada e arriscada, visto que estamos a falar de uma arte marginal híbrida, com fronteiras móveis, que vem ganhando espaço cada vez mais na mídia, em locais públicos e privados. Não se pretende aqui dar uma definição do que é o *graffiti*, mas sim dialogar sobre o discurso acerca do novo panorama no qual esta arte vem se inserindo na cidade de Lisboa. Entretanto, acredito ser necessário delinear uma breve abordagem de alguns aspectos do *graffiti* no âmbito europeu, americano e brasileiro para assim obter um cenário, ainda que fragmentado, deste fenómeno efêmero na metrópole lisboeta.

2.1.1 A voz do grafismo

Para iniciar o estudo, retorno ao final dos anos 1960, quando em maio de 1968, em Paris, cerca de vinte mil jovens estudantes saiu às ruas para dizer não a reforma universitária, que tinha como propósito integrar as universidades ao sistema capitalista, transformando-as em máquinas do Estado. Palavras de ordem, inscrições de protestos e frase irônicas foram graffitadas nos muros parisienses participando das agitações que culminaram em Maio de 68. Frases como “chega de tomar o elevador: tome o poder” (Avenue Choisy, Paris), “somente a verdade é revolucionária” (Nanterre) eram inscritas sem preocupação estética, pois o conteúdo era o que estava em foco. O *graffiti* emergia assim como um meio de comunicação rápida e de grande visibilidade por parte da população (Sampaio, 2006:14).

“O registo oficial (do graffiti) que temos foi seu aparecimento 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 registrar mensagens, extremamente livres, descompromissadas, anônimas, gratuitas.” (Ramos, 1994: 14)

Já em Berlim, em agosto de 1961, foi criado o muro que entraria para história, muro este que separou radicalmente famílias e amigos, e mudou completamente a capital da Alemanha. De um lado estava a República Democrática Alemã - RDA (Alemanha Oriental), governada pelo sistema socialista, e do outro a República Federal Alemã - RFA (Alemanha Ocidental) sob o regime capitalista. O muro se tornou uma das mais fortes expressões da Guerra Fria.

Devido ao enfraquecimento do bloco socialista, em 9 de novembro de 1989, o Muro de Berlim, como ficou conhecido, finalmente caiu, levando milhares de pessoas a se reencontrarem depois de três décadas de repressão. Com 4,5 metros de altura e 155 quilômetros de extensão, a parede mais conhecida do globo foi graffitada, do lado ocidental, com imagens, frases, letras que exprimiam indignação e revolta em relação a este marco trágico na história da humanidade. O *graffiti* foi então uma manifestação espontânea, simbólica e efêmera diante dos acontecimentos. Hoje, partes que sobraram do muro se encontram em galerias de arte e outras estão localizadas nas regiões de Stresemannstrabe, Niederkirchnestrabe, e à margem do Rio Sprea, entre Ostbahnhof e Warschauer Strabe, onde se localiza a East-Side Gallery, a maior galeria de arte urbana a céu aberto, que possui 1.200 metros de muro com centenas de *graffitis* que, sob a proteção do governo municipal, permanecem vivos desde há duas décadas. (Neto 2011:198)

Já do outro lado do Oceano Atlântico, nos guetos nova-iorquinos, o *graffiti* também teve um papel sociocultural que repercutiu para além das fronteiras americanas. Em disputa por território, afirmando uma localidade, grupos de diferentes etnias inscreviam suas *tags* nas paredes e muros da periferia, que pegavam boleia (carona) nos comboios e nos metrô que percorriam a cidade. A identidade das periferias de Nova Iorque era configurada pelos seus habitantes, na maioria negros e hispânicos. O confronto era certo quando um jovem invadia o espaço vizinho para fazer suas inscrições provocativas e a repressão policial era assídua, resultando na prisão de alguns jovens enquanto outros, curiosamente, foram conduzidos às galerias famosas e às exposições de

grande visibilidade. No ano de 1972, em Nova Iorque, acontecia “o avesso do avesso” no âmbito do *graffiti*.

No Brasil, o *graffiti* emerge com força no final da Ditadura Militar, nos anos 1970, quando então os jovens escreviam codificadamente na pele da cidade o seu grito de liberdade, em uma época na qual havia uma violenta repressão às manifestações públicas e aos meios de comunicação. Por meio do *graffiti* era possível transgredir a ordem e revelar o regime instituído e sem que ele pudesse conter tal ato.

“Uma juventude que estava sufocada, estrangulada de anos e anos de repente começou a se expressar em *graffiti*”, coloca Paulo Leminski em palestra proferida na Universidade Federal do Paraná (BR), em 1983.

Essas foram às primeiras aparições mais conhecidas do *graffiti* na sociedade contemporânea. As pessoas estavam a ter contato com uma forma inusitada de expressão; a metrópole ganhava uma nova roupagem com mensagens que possuíam uma linguagem de difícil compreensão, o que era entendido pela maioria da população como simplesmente um ato de vandalismo, visão ainda presente nos dias de hoje.

2.1.2 Aceito ou não aceito?

Segundo o Dicionário Aurélio, grafite é uma palavra, frase ou desenho informativo, contestatório ou obsceno em muro ou parede de local público (Novo Dicionário Aurélio). Para Ricardo Campos, que estudou o *graffiti* de inspiração hip-hop na região de Lisboa, o *graffiti* “é uma atuação no espaço público realizado por jovens (*writers*) que, individualmente ou em grupo (*crews*) vão deixando no espaço público indícios da sua passagem, assinaturas, emblemas e composição.” (Campos, 2006). Dentro das vertentes do *graffiti*, a comunicação pode ser realizada de duas formas: legal e ilegal. A pintura não enquadrada na legislação é composta, basicamente, pelas *tags*, pelo *throw up* ou pelo *Hall of Fame* – este na grande maioria das vezes é uma pintura tolerada ou permitida, como no caso do Muro das Amoreiras que cito no ponto 2.1.3. Já as legalizadas é constituída a legalizada pelo *Masterpieces*, abreviado posteriormente para *pieces*

A *tag* representa a identidade do *writer*, é o seu nome, sua assinatura. Dentro da comunidade, eles são conhecidos por esse nome, que escolhem assim que decidem começar a *graffitar*. A *tag* permite que eles sejam vistos por mais personagens da cultura

graffiti, saindo do anonimato para existir tanto dentro da comunidade do *graffiti* como também na sociedade. Somente quando há uma partilha no cotidiano eles chegam a se conhecer pelo nome de batismo. É pela *tag* que também são avaliados e reconhecidos segundo a ousadia com que trabalham dentro do campo das letras; um *wirter* que deseja ser respeitado no meio precisa trabalhar bem sua *tag*.

Um dos principais intuitos é lançar sua *tag* por todos os lados, seja com um marcador ou um *spray*. Entretanto se o *writer* consegue deixar seu nome estampado em um lugar que seja de difícil acesso ou ainda dificultado pelos meios de segurança ele terá o seu mérito reconhecido. Para além de ser a identidade do *writer*, a *tag* é um símbolo visual, formado por um conjunto de letras que se transforma em uma imagem, imagem esta que fará parte das paredes da metrópole por um período de tempo efêmero.

Em Lisboa, o conceito de *tag* é um pouco diferente de como é concebido no Brasil. Lá as *tags* geralmente são mais trabalhadas, possuem preenchimento, mesmo que seja na forma mais primitiva. Já na capital portuguesa, o formato e o conjunto de letras podem ser confundidos facilmente com a pichação no Brasil. Uma outra distinção são os lugares em que são feitas, pois no Brasil o conceito da pichação está associado ao desafio de deixar a assinatura em locais de difícil acesso, ou seja, nos prédios arranha-céus, nas pontes.

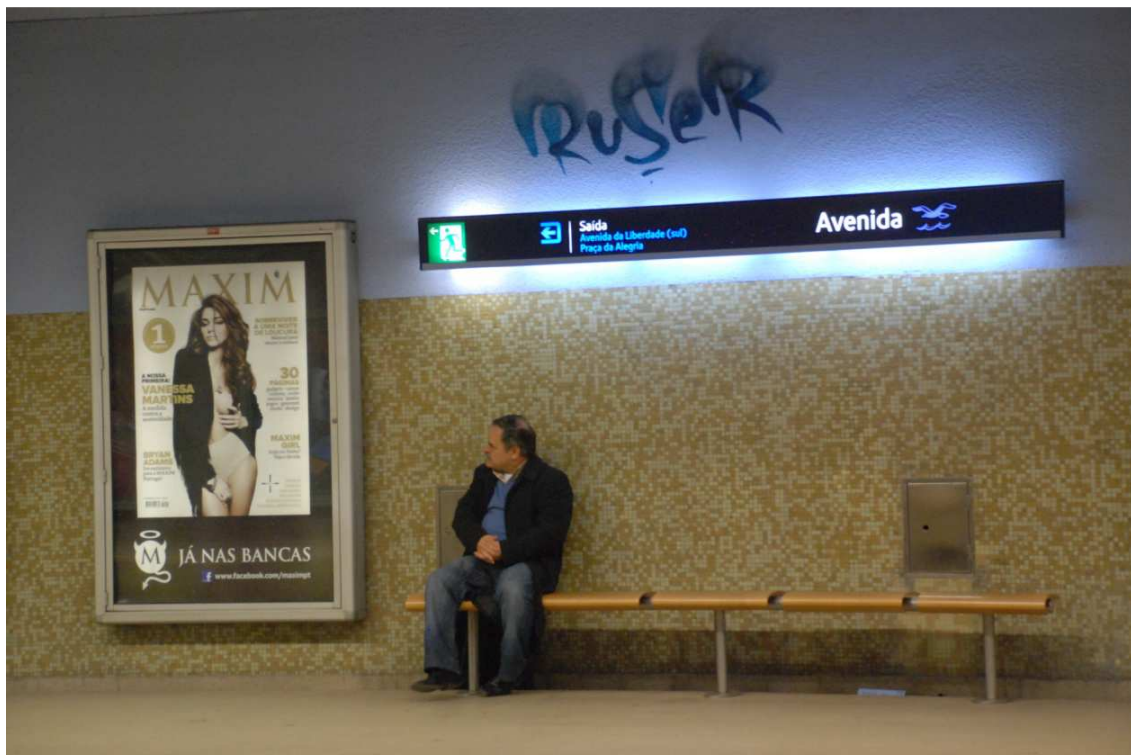


Fig. 2 - O metro de Lisboa é considerado um dos mais difíceis da Europa para ser graffitado, pois suas plataformas são pequenas e assim a segurança mais eficaz. Foto: Bia Pedrosa



Fig. 3 - Tag feita na Vila Madalena em São Paulo ,Brasil, que está no alto de uma casa – característica das tags brasileiras. Foto: Bia Pedrosa

O *throw-up*, que se traduz por vômito, por sua vez, é uma *tag* com uma dimensão maior, e com mais impacto, não tendo grandes preocupações estéticas. Sua execução continua a ser ágil e pode ser feita por mais de um *writer*. Neste caso, a *tag* (o nome) realizada por mais de uma pessoa pode ou não ser aquela de sua *crew* – que é um grupo formado por *writers* que e que decidem ter uma identidade em comum.

O *wirter* IN foi o pioneiro do *throw-up*, pois em 1975 ele introduziu este vocábulo na cultura do *graffiti* quando começou a escrever suas *tags* em grandes dimensões nas carruagens do metro de Nova Iorque. Segundo relatos, IN terminou sua carreira perfazendo 10 mil *throw-ups* (Castleman, 1982).



Fig. 4 - *Throw up* localizado na Praça Duque de Saldanha em Lisboa. Foto: Bia Pedrosa

É importante ressaltar que essas duas mais importantes variantes do *graffiti* ilegal – a *tag* e o *throw-up* – estão imersas na ação do *bombing*, que, como o próprio nome diz, equivale a *bombardear*, ou seja, essa prática inclui tudo o que é ilegal no que diz respeito à inscrição de mensagens em espaço público ou privado, é um ato claro e intencional de infração. “O *bombing* corresponde a uma cerimônia de celebração do espírito mais puro do *graffiti* hip-hop: economia de recursos e meio de transgressão, visibilidade e eficácia” (Campos, 2007: 303).

Dentro da circunferência das pinturas legais, as *Masterpieces*, *Pieces* e o *Hall of Fame*, mais conhecidos como murais, são as obras realizadas com aerosol que podem ser criadas a partir do conjunto de *letterings*, que são letras mais trabalhadas, e bonecos num mesmo espaço em uma parede autorizada. Muitos dos *Hall of Fame* são realizados em eventos de *graffiti* ou em paredes de comércio e em casas que foram cedidas pelos seus proprietários.

Nesta pintura, as técnicas são mais elevadas, o desafio para superar o já foi realizado é constante e também para fazer algo que seja tão quanto o que seu colega está

a pintar com você. São verdadeiras obras de arte que emergem pelas ruas das metrópoles.



Fig. 5 - Mural realizado no Parque Mayer num evento realizado pela loja de acessórios para graffiti Dedicator.
Foto: Bia Pedrosa

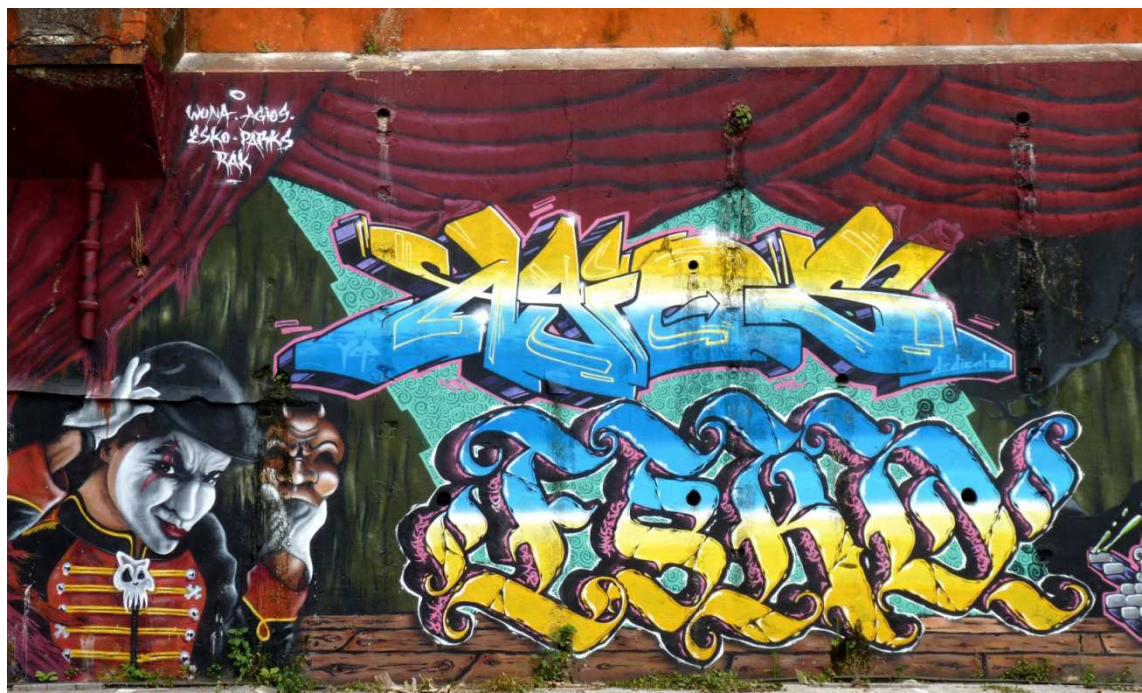


Fig. 6 - Mural realizado no Parque Mayer num evento realizado pela loja de acessórios para graffiti Dedicator.
Foto: Bia Pedrosa

A fronteira entre o *graffiti* legal e ilegal é densa e elástica, sendo difícil obter uma teoria única que represente e defina a autenticidade destes dois meios de grafitar. Para Néstor Canclini:

“El grafiti es un medio sincrético y transcultural. Algunos fusionan la palabra y la imagen con un estilo discontinuo: la aglomeración de signos de diversos autores en una misma pared es como una versión artesanal del ritmo fragmentado y heteróclito del videoclip. En otros se permutan las estrategias del lenguaje popular y del universitario. (...) Hay también ‘síntesis de la topografía’ urbana en muchos grafitis recientes que eliminan la frontera entre lo que se escribía en los baños o en los muros. Es un modo marginal, desinstitucionalizado, efímero, de asumir las nuevas relaciones entre lo privado y lo público, entre la vida cotidiana y la política.” (Canclini, 1997: 307).

2.1.3 Graffiti em Lisboa como objeto de estudo

Em Lisboa, os primeiros indícios do *graffiti* surgiram no início dos anos 1970, quando ocorreu o golpe militar que significava o fim do regime ditatorial de Salazar. Os murais praticamente extintos que surgiram no pós 25 de Abril com mensagens reivindicando a liberdade de expressão foram pintados pela cidade. Mas neste momento o que se passava não era exatamente o que poderíamos chamar do *start* do *graffiti* lisboeta.



Fig. 7 - Mural pós 25 de Abril realizado nas paredes da Igreja da Graça em Lisboa que hoje já não existe mais.
Foto: Centro de Documentação da Universidade de Coimbra

Já as primeiras letras de *tag* apareceram no início dos anos 1980, quando *writers* lisboetas começaram a ter contato com o *graffiti* por meio dos meios como filmes, revistas e principalmente da música, o *hip hop* americano, que chegava através de outros países europeus como Berlim e França. De acordo com um dos primeiros *writers* a pintar em Lisboa, o filme *Break Dance* foi uma das influências para que o movimento surgisse em toda Europa assim como aqui em Portugal.

“Começa em 1984 o “Big Ban” 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 de 39 anos)

A Revista *Hip Hop Connection* também foi um meio mediático que teve uma influência significativa no *start* dos *writers* portugueses. “Eram duas páginas sobre *graffiti* e o restante sobre break dance, hip hop e outros assuntos relacionados. Nós comprávamos a revista e íamos para casa devorar”, acrescenta o *writer português Exas de 39 anos*.

E é nesta mesma época que o *graffiti* lisboeta torna-se mais organizado, surgem as *crews* (grupo de jovens da mesma região que fazem *graffiti* e se unem para formar um grupo dentro da comunidade de *graffiteiros*), que passam a pintar pela cidade com *sprays* improvisados utilizados em carros. A primeira *crew* de Lisboa foi a PMR, formada por três portugueses.

Desde os anos 1980, as autarquias da região metropolitana de Lisboa e cidades vizinhas começaram a incentivar a pintura de murais e eventos ao mesmo tempo em que os *graffitis* ilegais eram apagados e vistos como ato de vandalismo pela população.

Os lugares mais conhecidos e procurados pelos *writers* para pintar de forma ilegal eram o Muro das Amoreiras, a Calçada de Carriche, a Segunda Circular e o Bairro Alto. Curiosamente o Muro das Amoreiras é uma parede ilegal apenas burocraticamente, pois quando se vai pintar lá não há qualquer tipo de constrangimento por parte da polícia. É uma parede considerada legal/ilegal.



Fig. 8 - Muro das Amoreiras, localizado da Av. Das Amoreiras, em Lisboa. Foto: Bia Pedrosa



Fig. 9 - Mural pintado nas Amoreiras em homenagem ao *writer* Miguel Ângelo. Foto: Bia Pedrosa

Outro lugar que chamava bastante atenção por ser um reduto dos *writers* portugueses e estrangeiros que vinham pintar na capital de Portugal, é o centenário Bairro Alto. As paredes deste pequenino e poético bairro, localizado no coração de Lisboa, eram tomadas por *tags*, estêncil (prática de *graffiti* que é feito com o uso de um molde), frases, mensagens, rabiscos, enfim, como se fossem colagens sobrepostas à arquitetura histórica do Bairro formando uma galeria a céu aberto e lhe dando uma

identidade peculiar. De acordo com *writer* Ficto, português de 24 anos, os estrangeiros que apreciavam a arte urbana vinham de longe para ver as paredes do Bairro.



Fig. 10 - Estêncil do *writer* "Dolk" já extinto na Rua Do Norte, no Bairro Alto, Lisboa. Foto: www.sosblogspot.com

Com mais de 400 anos, este lugar até hoje é um dos mais visitados pelos turistas que vêm a Lisboa. Ali, é possível observar, em diferentes momentos do dia, a circulação de moradores pelas ruas estreitas, as roupas estendidas nos varais que se misturam com as fachadas dos bares, que são tomados à noite pelos jovens que saem para festejar.

Em 2008, com a justificativa que os *graffitis* nas paredes centenárias do Bairro Alto incomodavam os moradores e comerciantes locais, a Câmara Municipal de Lisboa decidiu realizar uma ação de higienização apagando as intervenções urbanas que configuravam as ruas do bairro. O plano de intervenção deu início dia 13 de outubro de 2008, conforme matéria publicada no Jornal "Público" deste mesmo dia. De acordo com o *writer* Ficto, não houve uma inventariação aprofundada dos *graffitis* existentes:

"(...) foi um erro, não foi feita a inventariação, a limpeza foi feita cegamente, não se fotografou antes de limpar, e além disso o Bairro Alto era interessante porque se encontrava os primeiros tags feitos

em Portugal. Que começou nos anos 90, ali tínhamos tags de 94, os primeiros writers iam sair no Bairro Alto e são tags absolutamente únicos porque eram bastante datados, daquela época, feitos com spray que já não existem, as marcas faliram, eram datados por várias razões. Foi um erro.” (Ficto, writer português de 24 anos)

Entretanto, em Julho deste mesmo ano já estava a ser realizado um debate entre comerciantes, moradores e *writers* cujo tema era “Futuro das Paredes do Bairro Alto”, mediada pelo design urbano Pedro Soares Neves, que vinha a discutir qual era a melhor forma de haver um equilíbrio entre o graffiti e a comunidade local.

“Tem que ser feito um trabalho a médio longo prazo onde se ampliem as mentalidades dos praticantes das intervenções, comerciantes, técnicos e cidadãos tendo em vista o encontrar consensos, os quais terão como consequência um espaço público mais equilibrado e participado”. (Pedro Soares Neves (<http://futuodasparedes.wordpress.com/>))



Fig. 11 - *Tags* e estêncil extintos se misturam com as mesas de um restaurante na Rua do Diário de Notícias, Bairro Alto, Lisboa. Foto www.sosblogspot.com

A imprensa relatou o caso, tornando a questão visível e apresentando a insatisfação por parte dos moradores e comerciantes que acreditavam tratar-se de apenas um ato de destruição do patrimônio público.

“O bairro era muito lindo, muito sossegado, muito pacato, muito Neste momento deparamos com este vandalismo, eu própria sou proprietária, comprei casa, fizemos obras a cerca de dois anos para restaurar o prédio e não durou dois meses. Em tudo que é sítio, onde haja um bocadinho para escrever, para vandalizar, vandaliza-se. Risca-se as pedras, risca-se as paredes, risca-se até a altura de um primeiro andar, não há um mínimo respeito por nada” (Isabel Lopes, moradora, em entrevista no programa da RTP2 em 12/03/2008)

Os artistas que não concordavam com essa ação se manifestaram por meio da arte urbana e realizando encontros entre a comunidade e os adeptos dessa cultura em um debate cujo propósito era sanar as dúvidas deste plano.

“A ZDB acolhe um encontro informal de três dias no qual se vão trocar ideias sobre o estado actual das paredes do Bairro Alto, contando com a participação de interlocutores de áreas distintas. A paisagem composta pelo tecido edificado do Bairro suscita várias reacções e interesses de moradores, comerciantes, transeuntes, artistas e investigadores. No primeiro fim-de-semana de Julho vamos ouvi-los, juntamente com alguns dos talentos do graffiti e street art da actualidade. (Chamada para uma bate-papo sobre a limpeza das paredes do Bairro Alto. Disponível em: <http://fixacaoproibida.blogspot.pt>)

Em contrapartida, nesta mesma época, a Câmara Municipal de Lisboa (CML) iniciou em outubro de 2008 a “Galeria de Arte Urbana (GAU)”, projeto que disponibilizou, na Calçada da Glória, próximo ao Bairro Alto, sete painéis permanentes onde *writers* convidados pela CML poderiam pintar. Este foi um dos primeiros programas realizados pelo poder público. Posteriormente surgiu o “Projecto Crono”, através dos artistas plásticos e *writers* Alexandre Faro, Angelo Milano e Pedro Soares Neves, em que artistas internacionais e portugueses foram convidados a pintar em lugares definidos pela Câmara Municipal de Lisboa. Além disso, outros incentivos à arte urbana foram acontecendo, como a pintura nos vidrões (depósito de vidros para reciclar) e o apoio a outros projetos de forma a investir na legalização de paredes. Desde então, programas e eventos voltados para o *graffiti* estão a acontecer na cidade de Lisboa.



Fig. 12 - Arte urbana que ainda se mantém na Rua do Norte, Bairro Alto, Lisboa. Foto: Bia Pedrosa

2.2 - A arte urbana que ocupa e transforma a cidade – um campo de códigos e significações

Os espaços urbanos estão em constante mudança; os seus significados se alteram devido às ações sociais exercidas sobre ele. Os fatores que se associam a essa mutação estão relacionados com a economia, com o fluxo de pessoas, com as fronteiras, com a vigilância e as mídias. A troca cultural também é um dos agentes na transformação do meio, na produção da territorialidade.

Segundo Roncayolo, geógrafo citado por Pallamin (2000),

“territorialidade é fenômeno cultural e multidimensional, essencialmente coletivo, incluindo em seus domínios aspectos de ordem psicológica, econômica e geográfica. Refere-se a modos de inscrição em determinados espaços, requalificando-os como regiões de apropriações. É de natureza social e temporal,

devendo ser dissociada das instituições nas quais esta se organiza” (Rocayolo, 1990 apud Pallamin, 2000: 31).

As incessantes imagens que cercam nossos olhares, o aglomerado de sons que, por vezes, se transformam em ruídos e ainda o ritmo metropolitano apresentam-se como agentes que emergem como sinais socioculturais significativos, que contribuem para a fundação de um ecossistema simbólico e comunicativo particular. (Campos, 2009).

“Essa mistura de imagens publicitárias, graffiti, pichação compõem uma estética comunicativa que invade a mente ao passar pelos nossos olhos e isto pode ou não ser codificado. A constante presença desses signos satura a paisagem citadina, de forma que cada informação vem entrelaçada a uma outra, constituindo uma certa “legenda” do urbano, que é sonorizada pelo movimento dos carros, regidos no ritmo do semáforo.” (Spinelli, 2007:2)⁵.

A produção espacial da localidade, como arquitetura, infraestrutura, alimentação e negociação de espaços trans-humanos (Appadurai, s/d), torna-se uma referência simbólica, assim como a diferença de poder aquisitivo e objetivo existente entre as pessoas. Fatores como “apropriação, poder e representações” (Roncayolo, 1990:189) também compõem esse cenário urbano.

Entretanto, os símbolos espaciais e culturais não são rígidos, eles são voláteis assim como os prédios centenários que são colocados abaixo, por não haver restauro, para que outros, com uma arquitetura contemporânea sejam construídos em seu lugar. De acordo com Short (1996), na fala de Campos (2009:48), “a cidade não é inteiramente disciplinada e muito menos estanque. A cidade é, aliás, e sempre foi, lugar de rebelião, abrigando um elevado potencial de hegemonia”.

A história da metrópole é contada pelos milhares de pessoas que dia-a-dia mudam de lugar uma “peça” da cidade ou lhe conferem um outro uso e outros sentidos. O meio urbano, tal como o jogo Lego, ganha forma à medida que construímos lugares com diferentes alturas, cores, tamanhos e extensões. No entanto, esse mesmo meio é algo

⁵ Embora não pretenda aqui discutir a pichação, apresento a definição de Célia Ramos (1994) somente para contextualizar o que é essa prática: “a pichação é um protografite, que parte de um processo mais anárquico de criação, onde o que importa é transgredir e até agredir; marcar presença, provocar, chamar atenção sobre si e sobre o suporte.” (Ramos, 1994:46).

muito distante de um brinquedo, sobre o qual temos total controle da situação; as artérias do território são compostas por agentes que trazem consigo interesses pessoais e que podem tanto ir ao encontro das normas estipuladas pelo Estado quanto confrontar-se com elas. São eles que se apropriam de espaços, que espalham símbolos pela cidade, que se movimentam no fluxo contrário. E dentro desse contexto se encontra a arte urbana, que se move de acordo com essas balizas, ultrapassando-as ou utilizando-as como instrumento. “A arte urbana, quando emerge de ações matizadas como afirmações de territorialidade, transita dentro desse antagonismo.” (Pallamin, 2000:32).

De fato é nesse jogo de antagonismos que se produz localidade e se geram os símbolos que são instrumentos de integração social enquanto forma de conhecimento e de comunicação, pois, a partir disto, é possível obter um consenso de sentido no mundo social, contribuindo assim para reprodução da ordem social (Bourdieu, 2011:6). Como afirma este mesmo autor, “o sistemas simbólicos, como instrumentos de conhecimento e de comunicação, só podem exercer um poder estruturante porque são estruturados”. Ou seja, um conjunto de códigos, quando organizado, pode transforma-se num símbolo que possui o poder de influenciar organizações mais propensas e logo produzir outra realidade que até então não havia sido vivenciada pela sociedade. Entretanto, esses elementos, quando inscritos em locais não permitidos, como o *graffiti*, se tornam um problema que tem que ser reparado, resolvido. E uma das formas de resolução é eliminar o indesejável ou remetê-lo para a periferia de um espaço hierarquizado. (Campos, 2009:54). De acordo com Mary Douglas, “a impureza é essencialmente desordem (...) é uma ofensa contra ordem. Eliminando-a, não fazemos um gesto negativo; pelo contrário, esforçamo-nos positivamente para organizar nosso meio.” (Douglas 1991:07).

O *graffiti* em Lisboa, quando se tornou um movimento organizado nos anos 1990, começou a ser “aceito” pelas autarquias públicas através de eventos de arte urbana incentivados por este mesmo movimento. Desde então, deu-se início a um longo processo de aceitação social da arte até então marginalizada, considerada apenas como sujidades e agressão ao patrimônio público e privado. Tal como utilizada por Luciano Spinelli, em “Pichação e comunicação: um código sem regra” (2007), a definição de marginalização elaborada por Perlman é a seguinte:

“O termo marginalidade abrange os transviados, quer se trate de tipos patológicos, ou talentosos e não-conformistas. No caso de um artista, um criminoso, um profeta ou um revolucionário, a marginalidade implica uma falta de participação na corrente ocupacional, religiosa ou política principal. O transviado pode ser um desistente passivo ou um crítico ativo da sociedade, ou poderá emergir de uma sub-cultura ela mesma marginal.” (Perlman, 1977:128).

No entanto, no encontro entre a marginalidade e a sujidade, o conceito de impureza, em relação ao *graffiti*, ainda é o predominante, visto que as *tags* e os *bombings* são considerados como ato de vandalismo às vias públicas, aos comboios, aos metros e onde quer que eles sejam inscritos *sem autorização*. O vandalismo está associado sempre à destruição de algo cujo valor reside no respeito pela sua beleza, historicidade e funcionalidade.

O *graffiti*, quando se apropria das paredes da metrópole com suas manifestações simbólicas carregadas de códigos secretos (Spinelli, 2007:2), acaba por transgredir a ordem social. De acordo com Célia Ramos, a transgressão “(...) são manifestações não autorizadas, que atuam, na maior parte das vezes, no espaço urbano.” (Ramos, 1994:43). Ou seja, a mesma pintura realizada em dois momentos diferentes – sendo o primeiro um espaço em que foi cedido o direito de pintar e o segundo em que a permissão se quer foi cogitada – implica na aceitação diferenciada, visto que o que é socialmente aceito corresponde, muitas vezes, aos espaços autorizados. O que está fora desse parâmetro, desse contexto, é marginal, ilegal, recriminado.

Desta forma, quando o *graffiti* é realizado em lugares não autorizados pelo setor privado ou público, ele transforma este espaço dando-lhe um novo significado, um outro uso, conferindo-lhe uma nova imagem que é remetida para a sociedade mais ampla sem o consentimento prévio por parte dela ou das autoridades que a representam.

“O espaço visual da cidade se altera, ganha uma outra dimensão pela ação de grupos ou indivíduos que por ali passam e imprimem sua marca. O muro vira mural, e o túnel deixa de ser um simples corredor a outros núcleos da cidade para ser um veículo de comunicação de massas, suporte para manifestação de todo e qualquer cidadão.” (Ramos, 1994: 43).

Quando a cidade é invadida pela arte urbana, o significado deste espaço muda, ele passa a ser observado desde um novo ponto de vista. Em São Paulo, os *graffitis* e as

pichações fazem parte da estética urbana da cidade; é difícil imaginar também paredes de metrópoles como Londres e Berlim sem as pinturas marginais. Lisboa mudou sua história no que diz respeito à arte urbana quando as *tags* ilegais do Bairro Alto foram apagadas no ano de 2008, e essa mesma história foi recontada em 2010 quando o poder autárquico solicitou autorização junto ao poder privado para que três prédios, cada um com quatro andares, sem restauro e inutilizados, localizados em uma das avenidas mais movimentadas da cidade, recebessem pinturas gigantes de nomes consagrados do *graffiti*: os brasileiros Os Gêmeos, o italiano Blu, e o espanhol Sam3. Em agosto de 2011 a Avenida Fontes Pereira de Melo fez parte do Top 10 de arte urbana mundial, publicado no jornal britânico *The Guardian* pelo designer e crítico de arte urbana Tristan Manco.

“Os significados de um lugar se alteram em decorrência das ações sociais que sobre ele exercem. Estas ações associam-se às condições de inserção econômica deste lugar na malha urbana e sua importância estratégica enquanto alvo (ou não) de investimentos.” (Pallamin, 2000:33).

A intervenção em cada espaço, portanto, é concedida pelo poder público quando há uma fomentação de valores que podem ser revertidos de maneira positiva para sociedade, valores estes que são submetidos às estratégias públicas no âmbito social, cultural, econômico e político. Quando a arte urbana não corresponde a nenhum desses elementos, fica à mercê da constante repressão que se faz à pintura marginal, isto é, aquela praticada por uma sub-cultura ou por indivíduos que não participam da corrente principal (Perlman, 1977).

2.3 Faço porque eu quero

O *graffiti* contemporâneo, como essencialmente marginal e transgressor, é uma expressão genuína das ruas; o seu ateliê é a céu aberto. Desde os anos 1960, há sempre um jovem que, pela primeira vez, pega em uma lata de *spray* para pintar. Normalmente são jovens que, independentemente da configuração social, referências musicais e culturais se identificam com o movimento *graff*. A juventude, que é uma fase de transição

para a idade adulta está, geralmente, mais aberta para novas experimentações e espalha-se heterogeneamente pelo globo com suas diferenças culturais, sociais e econômicas:

(...) a juventude tanto pode ser tomada como um conjunto social cujo principal atributo é o de ser constituído por indivíduos pertencentes a uma dada fase de vida, principalmente definida em termos etários, como também pode ser tomada como um conjunto social cujo principal atributo é o de ser constituído por jovens em situações sociais diferentes entre si. Quase poderíamos dizer, por outras palavras, que a juventude ora se nos apresenta como um conjunto relativamente homogêneo ora se nos apresenta como um conjunto heterogêneo: homogêneo se a compararmos com outras gerações; heterogêneo logo que a examinamos como um conjunto social com atributos sociais que diferenciam os jovens uns dos outros.” (Pais, 1993: 34-35 apud Campos 2007:100).

Na literatura dedicada aos estudos sobre a juventude, temos duas vias que são as mais adotadas por investigadores da área: a Escola de Birmingham, com o conceito de subcultura, e a vertente teorizada inicialmente por Michael Maffesoli (1987), que utiliza o termo tribos em pesquisas abordando a cultura juvenil. Muito embora o propósito desta pesquisa não seja investigar profundamente estes dois caminhos conceituais, mas sim a emergência de uma nova vertente do *graffiti*, tomaremos estas abordagens na medida em que elas possam subsidiar a discussão que nos interessa. Assim, em uma rápida aproximação poderíamos considerar que:

“As tribos surgem, aparentemente, como um modelo oposto às subculturas, pois enquanto estas últimas eram entendidas como um todo internamente coerente, relativamente rígido e uniforme, com uma sustentação ideológica que remetia para a luta de classes sublimada através de um complexo aparelho simbólico, as primeiras existem pelo efêmero, contraditório, pela ligação emocional aparentemente despolitizada, pela metamorfose e fusão gregária de natureza híbrida. Enquanto as subculturas da escola de Birmingham (Contemporary Cultural Studies de Birmingham - CCCS) eram forças políticas, sem consciência política, as tribos urbanas dos tempos contemporâneos, resultam mais de encontros afectivos e estéticos, fluidos e passageiros, de cariz essencialmente despolitizado.” (Campos, 2007:102).

Como aponta Campos, trata-se de uma oposição aparente, abrindo, portanto, a possibilidade de considerá-las, a partir da própria prática do *graffiti*, como não excludentes. Nesse sentido, os grupos de jovens formados por *writers*, as denominadas *crews*, são subculturas dentro da comunidade juvenil, pois entendo que “são assumidamente espetaculares, aparentemente homogêneos em termos ideológicos,

formais e simbólicos, com formas alternativas de vivências e de resistência simbólica a uma sociedade capitalista e consumista” (Campos 2007:101). Por outro lado, o aspecto de “metamorfose e fusão gregária de natureza híbrida”, faz-se presente na medida em que a própria prática do graffiti é articulada pela empatia em relação a aspectos ligados a ela (*hip-hop*, movimento *graff*) que funciona como elemento agregador.

Nesse sentido a prática do *graffiti* pelos jovens em lugares proibidos emerge como forma de subverter as regras estipuladas e controladas pelos poderes públicos e privados, na busca por uma visibilidade na comunidade e, ao mesmo tempo, na sociedade mais ampla. Do ponto de vista da visibilidade na comunidade, suas inscrições são espalhadas pelas artérias da metrópole de forma intensa e avassaladora com o intuito de obterem o reconhecimento e o respeito por parte dos outros *writers* e credibilidade e fama no meio. Ganhos que imediatamente lhe dão visibilidade social como vândalo, marginal, na contramão das práticas socialmente aceitas.

“É como um atleta, quanta mais medalhas ganhares, mais reconhecido és... Quando eu digo um atleta ou um nadador... quanto mais metros de piscinas fizeres, mais rápido de tornas. E as medalhas são o reconhecimento pelos trabalhos que fazes. É claro que não há um campeonato de graffiti nem nada, mais quanto mais pintas, mais qualidade tens, quanto mais estilo tens próprio, mais reconhecido ficas (...) Quanto mais conhecido, melhor” (Entrevista extraída do livro Entre a Rua e a Cidade, 2010:182)

O *graffiti* ilegal tem como plataforma a transgressão e a adrenalina. De acordo com Ramos “a transgressão contribui para afirmação do proibido, sem o qual ela não teria o próprio sentido” (Ramos, 1994:44). Quando um *writer* transgride, ele provoca os costumes considerados socialmente como bons. Seja fazendo um *tag* com spray ou marcador, ou ainda fazendo bonecos, o que ele quer é somente deixar sua marca por onde passar. Muitas vezes, essa subversão acontece sem que se tenha o propósito consciente de subverter, porque o objetivo principal é simplesmente assinalar sua própria existência no mundo. Há *writers* que fazem *tags* em todos os lugares, na mesa da escola, nas casas de banhos (WC), nas paredes das ruas perto de sua casa, por onde passarem certamente deixarão o seu nome grafitado. Um exemplo dessa demarcação de território é a Rua de Santa Marta em Lisboa, que possui as mesmas *tags* por toda sua extensão e muitas delas são dos *writers* que moram ou passam por ali com certa frequência.



Fig. 13 - *Thorw-up* na Rua de Santa Marta, Lisboa. Foto: Bia Pedrosa

Nas entrevistas que realizei, pude constatar também que a adrenalina é uma das motivações que leva um jovem a inscrever seu nome em lugares proibidos. Para realizar um *throw-up*, assinatura maior que um *tag*, por exemplo, é necessário ter mais agilidade, devido à quantidade de cores e por ser esta uma intervenção que possui maior dimensão. É por isso que, para criar esse tipo de *graffiti*, os *writers* preferem a luz noturna, pois deste modo não são vistos com muita facilidade enquanto realizam o trabalho. Um planejamento prévio quanto ao projeto *graff* e ao sistema de segurança também faz parte da ação. Se for dentro do metro ou comboio (trem), a observação do lugar é feita dias antes da pintura, visto que é primordial saber se há câmeras de segurança, onde estão localizadas e se há cães de guarda. O horário de maior fluxo de pessoas também merece atenção. Se porventura ocorrer um imprevisto com a polícia ou com a segurança do estabelecimento, o *writer* precisa encontrar soluções rápidas, razão pela qual este tipo de intervenção geralmente não é realizada por jovens inexperientes. Desde os primeiros traços do *graffiti* até o *click* final da máquina fotográfica (todo *writer*, hoje em dia, faz o registo da sua intervenção), é a sensação obtida pela descarga de adrenalina que é mais valorizada. É este estímulo emocional que se quer sentir quando se faz *graffiti* ilegal.

2.3.1 Coreografia urbana

Apesar de o *graffiti* ilegal ser um modo de comunicação voltado para os personagens do meio, há *writers* que pintam paredes proibidas para reivindicar o espaço urbano e para se comunicar com a população por meio de mensagens codificadas.

Estes *writers* geralmente grafitam com mais frequência e têm a agilidade necessária para desenvolver sua *performance* em um curto espaço de tempo. Como diz o *writer* Exa, "desafiar o perigo, desafiar aquilo que não pode fazer dá sempre uma certa adrenalina ao jovem". Entretanto, este fato não elimina a hipótese de um *writer* mais experiente deixar sua assinatura por onde passa. Mas, certamente, isso tem menos relevância do que quando tinha menos idade, visto que a preocupação com a sua própria segurança também se tornou maior. Em Portugal, se o *writer* é pego em flagrante tem as latas apreendidas, paga multa ou presta serviço comunitário. Já no Brasil, por exemplo, quem grafita ou faz pichação é enquadrado no artigo 163 do Código Penal e processado por danos ao "patrimônio público", variando a pena de um mês a três anos de detenção.



Fig. 14 - Graffiti do *writer* brasileiro Utopia na Calçada da Glória, Lisboa. Foto: Bia Pedrosa

“É uma comunicação entre o meio mesmo. Mas às vezes quando se faz na rua, também se pode fazer uma coisa para comunicação para outras pessoas... em geral. Eu já vi graffiti ilegais em que foram passadas informações. Dou exemplo de Berlim, que tem essa forma de se comunicar entre os writers e o povo.” (Writer mexicano Parks de 30 anos que vive em Lisboa há 2 anos).

“É, desde logo, uma forma de reivindicar o espaço urbano. A cidade deve ser mais do que um local que gera dinheiro, fomentando a participação da própria população” (Artista e writer Alexandre Farto em entrevista concedida a Agenda Cultural, setembro de 2010)

Para Célia Ramos, “o *graffiti* fica mais perto de um protesto ‘branco’, pois não agride o meio urbano, nem seus habitantes, mas tão somente chama atenção, tanto para os descasos da cultura, quanto para um melhor aproveitamento destes espaços.” (Ramos, 1994:51).



Fig. 15 - Tag realizada em um edifício devoluto na Avenida da Liberdade. Foto: Bia Pedrosa

Dentro das vertentes que há no *graffiti*, existem também os *writers* que preferem pintar com mais frequência em espaços legalizados, pois não querem ter problemas com a lei. Estes tipos de intervenção são conhecidos como *Hall of Fame* ou *Murais*. Mesmo desta forma, a criação pode ser feita visando algo mais para além do entretenimento, ou seja, ao grafitar em um espaço cedido ou autorizado pela autarquia pública ou privada, o *writer* tem a opção de fazer uma arte cujo foco não seja meramente a distração. Sabemos que a maioria dos projetos legais está sujeita a uma aprovação prévia, mas de uma forma

sutil é possível inserir no trabalho uma mensagem, ainda que seja subliminar. E essa é uma das justificativas de alguns dos jovens que entrevistei e que grafitam em paredes autorizadas. Um exemplo disso é a pintura que o Ryü Naipes realizou em um evento apoiado pela IADE – Creative University –, que aconteceu no Largo de Santos, em Lisboa, em que oito *writers* convidados pintaram oito painéis interligados. Ao chegar ao local, Naipes avistou o cartaz do filme *Viagem a Portugal*⁶ e percebeu que poderia fazer uma pintura que transmitisse uma mensagem à população. Ao desenhar eléctricos (bondinho) ao redor do cartaz, o *writer* referiu a importância do turismo⁷ para a economia portuguesa e também o preconceito que existe em relação aos turistas vindos de países não bem aceitos pela Europa, como a Ucrânia citada no filme.

“Graffiti para mim é forma de expressão artística, de conscientizar a população ou o meio ambiente, meio estético de uma cidade onde você vive, mas é um meio de conscientizar as pessoas.” (Writter brasileiro Utopia, de 27 anos, que pinta há quatro anos em Portugal).

⁶ *Viagem a Portugal*, dirigido por Sérgio Tréfaut, no ano de 2011, é um filme político sobre os procedimentos de controle de estrangeiros nos aeroportos europeus e sobre o tratamento desumano que é aceito como prática comum nos dias de hoje. Maria, uma médica ucraniana, aterra no aeroporto de Faro, em Portugal, com um visto de turismo. Entre todos os passageiros do seu avião, Maria é a única a ser detida e interrogada pela polícia de estrangeiros e fronteiras. A situação transforma-se num pesadelo quando a polícia percebe que o homem que espera Maria no aeroporto é senegalês.

⁷ O turismo é um dos principais sectores da economia portuguesa. Em 2004 representava 11% do PIB de Portugal. Seu peso na economia vem crescendo nos últimos anos. Plano Estratégico Nacional do Turismo. Disponível em: <<http://www.turismodeportugal.pt>> Acesso em: 20 jul. 2012.



Fig. 16 - Ryü Naipes faz seu *graffiti* interagindo com o cartaz do filme *Viagem a Portugal* que estava em cartaz nas salas de cinemas em Lisboa. Foto: Bia Pedrosa

Outro motivo que leva um *writer* a preferir os locais legalizados é a possibilidade de usar a técnica do *graffiti* em trabalhos artísticos e com isso ganhar dinheiro. Desta forma, ele não precisa exercer outro tipo de função remunerada e, assim, consegue desenvolver suas habilidades sem deixar de fazer aquilo de que gosta. O *writer* brasileiro Utopia, que mora há quatro anos em Lisboa, trabalha utilizando a técnica do *graffiti* para customizar espaços particulares, como quartos de crianças e centros estéticos. Ele afirma que não consegue deixar de pintar nas ruas porque é ali que faz *graffiti*, mas, ao mesmo tempo, precisa ganhar dinheiro, e esta é a melhor forma para isso. A mesma ideia também é reforçada pelo *writer* português Smile, de 27 anos, que trabalha o *graffiti* em projetos sociais, faz pinturas sob encomenda e, para além disso, possui uma galeria de arte. “Porque não ganhar dinheiro com aquilo que gosta de fazer sem deixar de pintar nas ruas?” (*Writer* português Smile, de 27 anos)

Há também quem faça *graffiti* para galerias de arte. Este tipo de trabalho abre espaço tanto para outros convites como para a possibilidade de vendas de quadros e até mesmo para pintar em locais particulares. Quando se produz para este tipo de espaço, o artista (assim são considerados no meio) acaba por se preocupar mais com aquilo que vai expor, haja vista não possuir total liberdade como nas ruas. Hoje, em Lisboa, é possível

notar que as galerias de arte estão cada vez mais abrindo suas portas para a chamada *street art*.

“Vivo de pintar, mas não de graffiti. O graffiti é o que faço por recreação, nas fábricas abandonadas. Quando me fazem encomendas, encaro isso como sendo ilustração onde o spray é o meu utensílio. E os trabalhos para as galerias são outro universo. A galeria interessa-me enquanto espaço que abre os olhos para o que é a rua” (Artista e writer Ram, português, em entrevista para a revista Pública, 15/05/2011).

Entretanto, o *writer* só permanece como *writer* quando ele não deixa de fazer *graffiti* ilegal, mesmo que sejam poucas as vezes em que o faz, pois “a identidade do *graffiti* está na rua. Todos os grafiteiros pensam assim. Grafiteiro que é grafiteiro pensa que *graffiti* é nas ruas.” (*Writer* brasileiro Utopia, de 27 anos).

“Se você só pintar obras, só pintar trabalhos deixa de ser writer... mas também o que importa se ele quer só pintar isso, tem sua família, seu filho, e quer pintar isso, o que importa. Porque vou criticar o homem que já não quer mais assim. Mas se queres ser um will writer como falam tens que pintar tudo, tag quando tem marcadores, bom spot quando ver um comboio, pintar riscos, e também legais, paredes combinadas, com cores, com os amigos.” (Writer Parks, mexicano de 30 anos).

“Mas se tu vens a dizer que és grafiteiro, se é verdadeiro grafiteiro primeiro tem que fazer tags e proibido, começar na escola normal, depois faz seu nome, faz de todo estilo, mas proibido” (Writer franco-venezuelano Echo de 43 anos).

De fato, o *graffiti* está em ascensão em Lisboa. A mídia é mais cuidadosa ao falar de *graffiti* para evitar cair no senso comum do vandalismo, por outro lado as autarquias apoiam mais a *street art* em seus espaços, a publicidade chama os *writers* para estilizarem suas campanhas e até as novelas, como a brasileira *Cheia de Charme*, que passa em canal fechado em Portugal, abordam o tema com o olhar mais voltado para a arte. Toda essa expansão do *graffiti* nas mídias e nas ruas estimula nos jovens a vontade de pegar em um *spray* e começar a pintar, a vontade de ser um *writer*. O acesso aos artigos voltados para o *graffiti* também está mais facilitado com a abertura de lojas especializadas nesse segmento. Com isso, os jovens compram com facilidade latas de

spray e começam a pintar onde, quando e como quiserem. Nessa etapa da vida, muitos não estão preocupados com os resultados de suas ações, querem somente executá-las.

No entanto, há uma diferença entre aquele que só quer apertar o pino do *spray* sobre tudo o que vê pela frente e um *writer*. É preciso ir além do *spray* de aerossol. De acordo com o *writer* mexicano Parks, um *writer* tem que ter gana em desafiar os seus *graffitis*, superar sua técnica, tem que saber respeitar as regras que existem dentro do movimento *graff*; pintar qualquer parede que esteja desativada seja com marcador ou *spray*, é saber reivindicar seu lugar como cidadão dentro da sociedade. É também desejar que em todos os comboios (trens) esteja circulando um *spot*, é ter necessidade de adrenalina e de transgredir as ordens sociais com as quais não concorda. Para fazer *graffiti* ilegal não há escola, o aprendizado está nas ruas.

Capítulo 3

Do marginal ao socialmente aceito

3.1 Faço o que eu quero

O caráter subversivo do *graffiti* contemporâneo é conhecido desde que os comboios e as paredes de Nova York, Londres, Berlim e Paris passaram a abrigar *tags* e *bombings* dos jovens *writers*, que queriam ser conhecidos através de suas assinaturas e pelas mensagens codificadas deixadas nos muros que vestiam os subúrbios das metrópoles. Nos anos 1960 o *graffiti* ilegal se propagava pelas artérias nova-iorquinas sofrendo uma forte repressão policial, ao mesmo tempo em que *writers* eram convidados a expor em galerias. De acordo com Jeff Ferrell, desde o início, em Nova York,

“O graffiti atraiu tanto empresários artísticos e morais. O primeiro procurou motivar os grafiteiros a pintar em telas a serem vendidas em galerias, o graffiti último foi utilizado como um sinal de desordem urbana argumentando a favor de supressão por ser um primeiro passo para reafirmar a lei e ordem contra a juventude desenfreada” (Ferrell, 1993:235).

O *graffiti* saiu dos guetos para entrar, como arte marginal, em espaços que até então só abrigavam pinturas, esculturas e intervenções socialmente aceitas e culturalmente compartilhadas. Como arte marginal, ele desafia os padrões de cultura, do convencionalmente aceito, valorizando o suporte e estabelecendo formas e conteúdos (Ramos, 1994:137). Evidencia-se assim que a espinha dorsal do *graffiti* é sua identidade transgressora, que utiliza uma linguagem que vai além daquelas definidas pela sociedade.

A *street art* ou pós-*graffiti* (Ganz, 2004) é uma das vertentes desta arte marginal, que possui uma linguagem mais próxima das artes plásticas e do *design*. Geralmente, ela é realizada com o apoio de autarquias públicas ou privadas, o que faz com que tenha limites e formatos que estejam de acordo com os objetivos do apoiador. Esse facto, em muitos casos, pode ser um agravante para o *writer/artista* que se sente intimidado pelas regras estipuladas. Mas, em outros, isto se torna um estimulante desafio visto que, mesmo dentro de um conceito dado exteriormente, é possível inserir na *street art* uma crítica com relevância social forte o bastante para transgredir a ordem pré-estabelecida.

Um exemplo é o caso do *writer* JP (pseudônimo) que participou do Projecto Pampero Public Art, promovido em 2010 pela Câmara Municipal de Lisboa com o apoio

da marca de bebida Pampero, cujo objetivo era estimular na cidade a arte urbana em fachadas de prédios devolutos. Todos os participantes tiveram que apresentar um pré-projeto contemplando aquilo que desejariam pintar. JP, como os outros, mostrou o que havia pensando para a parede do armazém já desativado. No entanto, como sua arte tinha alguns detalhes que não iam de encontro com a proposta da empresa apoiadora, era necessário que a pintura sofresse algumas alterações. JP não concordava com a exigência de mudança dos detalhes, então, durante o evento, fez como haviam solicitado, mas depois retornou ao local e acrescentou os detalhes que para ele não faziam sentido serem excluídos da pintura⁸.



Fig. 17 - *Street art (arte urbana)* realizada na Av. Infante Dom Henrique pelo Projecto Pampero Public Art 01 por Vanessa Teodoro, Tamara Alves, Smile e José Carvalho. Foto: Bia Pedrosa

⁸ Neste caso não detalharei o que foi acrescentado na *street art* para que seja preservada ao máximo a identidade do autor.



Fig. 18 – *Street art* de Vanessa Teodoro. Foto: Bia Pedrosa

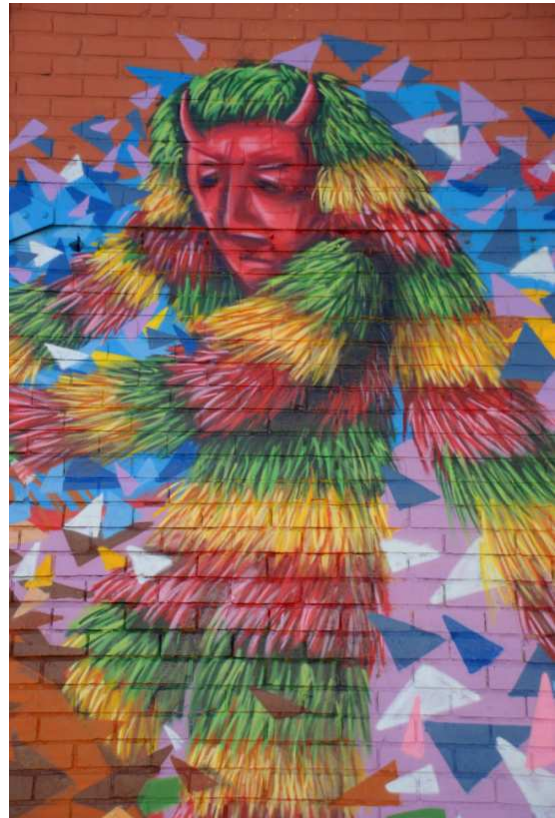


Fig. 19 – *Street art* de José Carvalho. Foto: Bia Pedrosa



Fig. 20 – *Street art* de Smile. Foto: Bia Pedrosa

Outra intervenção que demonstra a possibilidade de fazer *street art* crítica dentro de padrões já definidos é a pintura realizada pelo italiano Blu em uma das principais avenidas lisboetas, a Fontes Pereira de Melo. Convidado pelo artista plástico Alexandre Farto, e com o apoio da Câmara Municipal de Lisboa, a participar do Projecto Crono, o *writer* e artista plástico Blu fez um *graffiti* a criticar os barões do petróleo em plena crise petrolífera quando ocorreu o derrame no Golfo do México em 2009. O detalhe desta intervenção fica com a coroa, que vem marcada com os símbolos das principais indústrias do petróleo. Ali é perceptível que quando o *writer* possui mais experiência, ele consegue transgredir de uma forma sutil e em nível global. Ou seja, a transgressão não está necessariamente somente no ato de fazer algo ilegal, mas pode também acontecer subliminarmente, ao se emitir uma mensagem que pode vir por meio de símbolos e códigos de fácil assimilação que no seu conjunto constrói uma informação com repercussão social ampla. Nesse sentido, com um *spray* ou um rolo de tinta na mão, é possível dizer que quem domina a arte de fazer *graffiti* faz o que quer até mesmo sob as normas mais rígidas. No caso do *writer* Blu, ainda que não houvesse normas rígidas, havia uma aprovação prévia do projeto a ser exposto.

Ainda nesse contexto, é preciso deixar claro que a subversão não está ligada diretamente e necessariamente a autarquia pública patrocinadora, mas sim a todo o panorama de degradação ambiental e as políticas econômicas experimentadas pela sociedade contemporânea. Os *writers* e artistas brasileiros Os Gêmeos também fizeram parte do projeto e levaram para as paredes desse edifício sua reflexão de cunho social.



Fig. 21 - *Street art* do *writer* italiano Blu pelo Projecto Crono na Av. Fontes Pereira de Melo, Lisboa. Foto: Bia Pedrosa



Fig. 22 - *Street art* dos *writers* brasileiros Os Gêmeos pelo Projecto Crono na Av. Fontes Pereira de Melo, Lisboa. Foto: Bia Pedrosa

Contudo, é interessante perceber que o *graffiti* legal e o ilegal sempre estão juntos, muitas vezes dividindo a mesma parede. Como se fossem um vírus, as *tags* invadem os muros ocupados pela *street art*. Em trabalho de campo, pude observar que todos os lugares onde havia *street art* havia também *tags* ao redor. Outro ponto que foi possível notar era que quanto mais fama tinha o *writer* que fez o trabalho, mais *tags* havia por perto. É este o caso do Crocodilo pintado na Avenida Fontes Pereira de Melo pelo artista plástico EricailCane. Caracterizado como arte urbana, o Crocodilo mais conhecido de Lisboa está completamente rodeado por *tags* de diferentes tamanhos, o que torna visível a ocupação do mesmo espaço pelo *graffiti* legalizado e pelo não legalizado.

“Com o graffiti legal vem mais graffiti de todos os caminhos e se os writers vão ver o espetáculo ou passam em algum lugar e veem graffiti legal vão meter os riscos ao lado, tas a ver, e com graffiti ilegal e murais legalizados vêm os riscos ao lado dos prédios, é um vírus, não podes parar. Quando o pessoal tira foto, os vândalos pensam assim ‘ah vai tirar foto’, metem o nome deles lá em baixo, ao lado, tira foto e mete a publicidade daquele ftp que tem seu tag ali e pá, um monte de gente mete na revista e o tag chega assim.” (Writer Parks, mexicano de 30 anos).



Fig. 23 - *Street art* realizada por EricailCane, artista italiano, pelo Projecto Crono na Av. Fontes Pereira de Melo, Lisboa. Foto: Bia Pedrosa

Entretanto, nem todos os *writers* que fazem *street art* querem levar para as ruas uma mensagem crítica, alguns optam por uma estética de embelezamento da cidade por meio das cores, das formas e do desenho escolhido. Trata-se de uma opção, e não de falta de ideia ou condições para realizar uma proposta que ultrapasse o entretenimento.

“Eu faço graffiti para colorir mais a cidade, as minhas letras sempre tem muitas cores.” (Writer Molin, português de 27 anos).

“Tenho graffitis de contestação, contra o sistema. Tenho graffitis que incentiva a pessoa a olhar para dentro (reflexão), tens a capacidade de pensar, de raciocinar... entrava muito no aspecto filosófico, eu, era o meu estilo (...). Poderia ser um graff de 5 minutos, mas colocava ali 4-5 cores.” (Writer Exa, português de 39 anos).

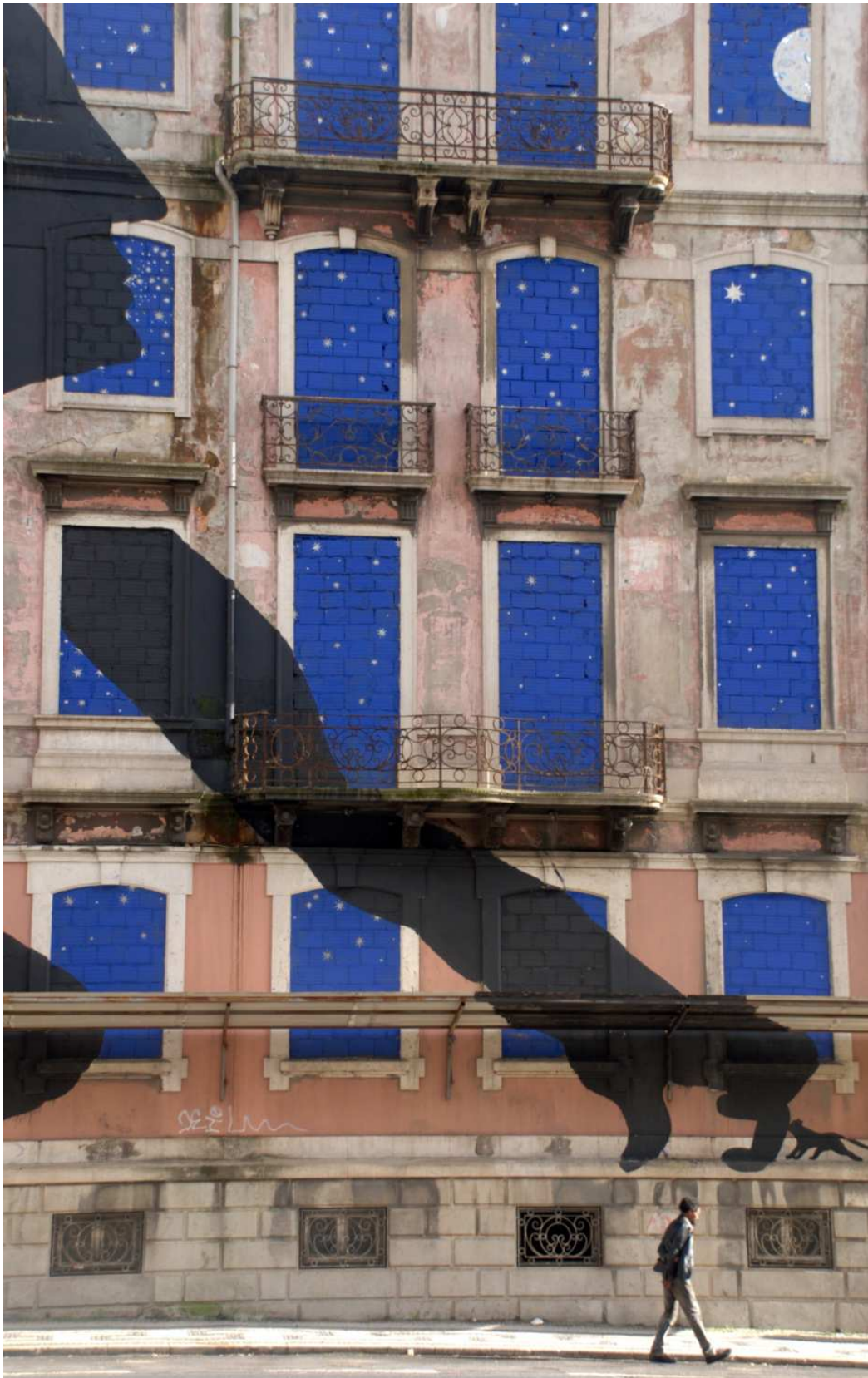


Fig. 24 - *Street art* realizada pelo *writer* espanhol Sam3 pelo Projecto Crono na Av. Fontes Pereira de Melo, Lisboa. Foto: Bia Pedrosa



Fig. 25 - Street art realizada pelo Arm Collective pelo Projecto Crono na Avenida da Liberdade, Lisboa. Foto: Bia Pedrosa

Realizar este tipo de trabalho em prédios devolutos ou muros que estejam com as paredes disponíveis, sem, contudo, melhorar a infraestrutura social básica, é transformar a cidade em uma vitrine de arte, uma galeria a céu aberto, sem alterar as más condições sociais que exalam por debaixo das tintas.

No centro histórico de Lisboa, existem inúmeros prédios que estão desocupados por não oferecerem condições para serem habitados, e alguns deles receberam em sua fachada intervenção de arte urbana. Esse facto gerou descontentamento por parte da população, pois existem muitas famílias de baixa renda que precisam de moradias sociais com custo reduzido.



Fig. 26 - Prédio devoluto pintado pelo artista americano Momo pelo Projecto Crono na Rua Almirantes Reis. Foto: Bia Pedrosa

A *street art* e o *graffiti* contemporâneo ocupam as paredes das metrópoles de diversas formas, tanto por meio de projetos, publicidades, quanto por iniciativa própria dos *writers*. Lisboa está em ascensão quando falamos em arte urbana, entretanto, não se

pode esquecer o papel da pintura de rua na sociedade, a razão de sua existência e o porquê de continuar a se espalhar pelas artérias de grandes capitais como Lisboa, São Paulo, Berlim e Londres. Penso que, com suas fronteiras híbridas e pinturas efêmeras, tanto o *graffiti* como a *street art* podem oferecer à população muito mais que diversão.

3.2 Políticas públicas & *graffiti*

Ruídos dos automóveis misturados com o barulho das construções, pessoas a falar, gente a andar, imagens urbanas se reconstruindo a cada percurso que se faz. A pluralidade e a diversidade emergem pela cidade. A cultura marginal se apropria das ruas que traçam o percurso citadino reafirmando o espaço público. Entre as inúmeras intervenções realizadas na sociedade contemporânea está o *graffiti*, que leva às paredes dos centros da cidade a cultura marginal. São assinaturas, letras, desenhos que criam um diálogo entre o autor e o leitor, mesmo que esse não saiba o que está a ler. Por vezes são emaranhados de escrita que se transformam numa imagem pouco nítida e de difícil compreensão, por outras a transparência das letras ou do desenho pintado mostra a voz que foi expressa por meio do aerosol.

Hoje é difícil ver uma cidade em que não exista *graffiti*, mesmo nas consideradas “limpas”, que possuem rigorosos padrões contra as intervenções urbanas, sempre haverá um *spray* agindo numa parede. Como uma espécie de vírus, o *graffiti* se transforma e se reconfigura conforme encontra cada corpo citadino. Penetrando seus poros, inscrevendo-se sobre sua pele, desorganizando os códigos e os padrões de percepção, o *graffiti* é visto como uma impureza que é preciso eliminar, pois, como afirma Mary Douglas “a impureza é essencialmente desordem”. (Douglas, 1991:06). No *graffiti*, as pinturas consideradas impuras estão ligadas àquelas que são realizadas em locais não autorizados como os *bombings* e as *tags*, já as consideradas puras, aceitas, são as obras cuja realização foi autorizada pelo setor público ou privado. Como o *graffiti* é marginal e seu alicerce é a transgressão da ordem, o processo de “limpeza” dessa arte aparece em iniciativas organizadas por políticas públicas que visam tirar o *graffiti* da margem para que ele seja

feito somente nos locais estipulados. Mas como o poder público absorve o impuro para torná-lo puro? Para Douglas, a impureza absoluta só existe aos olhos do observador. Interessante essa reflexão de Douglas, pois como exposto em uma entrevista que realizei com o Diretor do Departamento de Patrimônio Cultural, Jorge Carvalho, “a mesma Câmara que anda a limpar os desenhos nas ruas é a mesma Câmara que está a tentar a fazer uma ponte”.

Em São Paulo, a obra intitulada “Estrangeiro”, da dupla Os Gêmeos, realizada, durante as Comemorações do Ano da França no Brasil (2009), que teve apoio da Prefeitura Municipal de São Paulo, em um prédio devoluto localizado no Vale do Anhangabaú (local de grande circulação de pessoas no centro da cidade) foi apagada pelo mesmo poder municipal a pedido da Sede dos Sindicatos dos Comerciantes SESC-SP. Em um comunicado oficial, divulgado na noite do dia 14 de fevereiro de 2012 pela prefeitura, a Secretaria Municipal de Cultura

"informa que o graffiti da dupla Os Gêmeos, que estava no prédio da antiga sede do Sindicato dos Comerciantes, foi apagado pelo SESC-SP a pedido dos próprios artistas. O edifício será demolido e a área integrada à Praça das Artes, futuro anexo do Theatro Municipal de São Paulo que será inaugurado neste ano. O graffiti ficaria exposto por 30 dias, como parte das comemorações do ano da França no Brasil, em 2009. A demolição do prédio já estava prevista antes da instalação do graffiti. Com a grande aceitação da obra por parte da população, a Comissão de Proteção à Paisagem Urbana (CPPU) autorizou que ela ficasse lá até que o processo de demolição do edifício tivesse início, o que deve ocorrer dentro de um mês."

Esse facto gerou muitos protestos por parte de artistas e da população, que já incorporara a obra como paisagem urbanística de São Paulo. O que não ficou perceptível neste acontecimento foi o motivo que levou a Instituição a apagar a obra sendo que ela seria demolida juntamente com o prédio. Imediatamente no dia 15, os artistas se pronunciaram em seu sítio oficial:

"Estamos fora do Brasil e recebemos hoje a noticia sobre a obra apagada no Vale do Anhangabaú. Essa pintura foi um projeto acordado entre o SESC/Prefeitura de São Paulo/Plasticien Volant e nós, realizado em 2009 como parte das comemorações do Ano da França no Brasil e que desde o inicio sabíamos que sua exibição seria temporária, pois o prédio seria demolido. É realmente triste ver que o "Estrangeiro" se foi. Mas, pelo amor que temos por São Paulo e pela arte, estamos pensando em uma nova obra permanente para a cidade. Agradecemos o carinho expressado pelas mensagens que recebemos. Os Gêmeos"



Fig. 27 - Obra dos artistas brasileiros Os Gêmeos apagada pela Prefeitura Municipal de São Paulo. Foto: www.grafttche.com

Outra ação, que segue no sentido oposto a esta, é a pintura que foi feita na Praça Duque de Loulé, no coração de Lisboa, pelos artistas Leonor Morais e Paulo Arraiano, que desapareceu juntamente com o prédio devoluto que já estava em processo de demolição. Como é óbvio, não foi preciso realizar gasto público extra com a retirada da obra, visto que ela sumiria com a demolição. Esse projeto foi uma parceria entre a Pampero Fundación e a Prefeitura Municipal de Lisboa.



Fig. 28 - Arte urbana realizada em prédio na Praça Duque de Loulé em 2010 hoje já foi demolido. Foto: Bia Pedrosa

A *street art* surge em grande escala no cenário lisboeta quando a Câmara Municipal decide determinar um espaço autorizado para a prática por meio de quatro painéis na Calçada da Glória, em 2008, após uma ação de higienização visual do Bairro Alto – considerado pelos artistas locais e estrangeiros um museu a céu aberto de arte de rua. Esta ação de limpeza gerou indignação por parte daqueles que compartilhavam da mesma opinião dos *writers*.

“(…) esses projetos que tem efeito inicial seria uma contrapartida, uma falsa contrapartida, porque nada substitua o graffiti que existia no Bairro Alto, mas era uma tentativa de criar uma contrapartida e sanar os ânimos entre os writers por causa da limpeza do Bairro Alto.” (Wirtter português Ficto de 24 anos).

Mas por outro lado, para os moradores locais que não tinham essa mesma ideia, foi uma iniciativa convincente.

“A limpeza do Bairro Alto foi ótima porque eu já não aguentava ter o meu comércio vandalizado, todo sujo.” (Comerciante Pedro Carvalho de 57 anos).

De acordo com o diretor do Departamento de Arquitetura e Urbanismo de Lisboa, Jorge Carvalho, essa iniciativa pública no Bairro Alto foi uma forma também de controlar os horários de funcionamento dos estabelecimentos, assim como de aumentar o policiamento para obter mais segurança e incentivar a limpeza urbana neste local.

“essa limpeza se confrontou com uma questão óbvia que o bairro era um dos pontos que toda gente deixava sua marca quando passava pela cidade.” (Jorge Carvalho).

Entretanto, mesmo com os painéis da Calçada da Glória, que hoje somam sete, os *writers* acabaram por se apropriar das paredes do Largo do Oliveirinha, que fica ao lado, por meio das pinturas ilegais. Em todos os espaços que envolvem essas telas gigantes, há *graffitis*. Com isso, a delimitação feita pela prefeitura se tornou mais abrangente após a ocupação realizada pelo *graffiti* ilegal. “É algo difícil de controlar, às vezes pintamos para instituições, mas na maioria das vezes há a fabricação de *graffiti* em lugares não permitidos.” (Writer espanhol Arys de 27 anos).



Fig. 29 - O graffiti ilegal se apropriou das paredes que envolvem os painéis do Largo do Oliveirinha. Foto: Bia Pedrosa



Fig. 30 - Painéis da Galeria de Arte Urbana na Calçada da Glória, Lisboa. Foto: Bia Pedrosa



Fig. 31 - Painéis da Galeria de Arte Urbana na Calçada da Glória, Lisboa. Foto: Bia Pedrosa



Fig. 32 - Painéis da Galeria de Arte Urbana na Calçada da Glória, Lisboa. Foto: Bia Pedrosa



Fig. 33 - Painéis da Galeria de Arte Urbana na Calçada da Glória, Lisboa. Foto: Bia Pedrosa

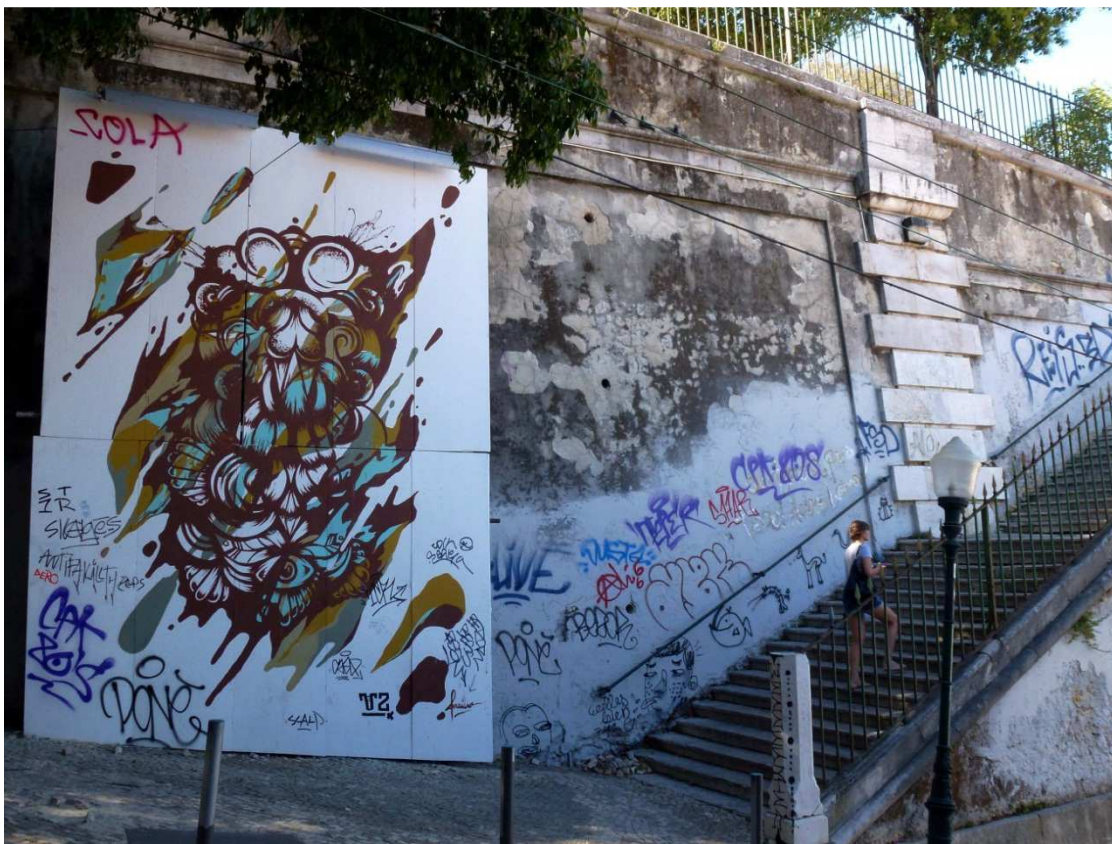


Fig. 34 - Painéis da Galeria de Arte Urbana na Calçada da Glória, Lisboa. Foto: Bia Pedrosa

É interessante olhar para a Calçada da Glória e para o Largo do Oliveirinha quando observamos também o Beco do Batman, situado na Rua Gonçalo Afonso, na Vila Madalena, em São Paulo. Com a disposição de *graffitis* parecida com a do Largo do Oliveirinha, o Beco do Batman foi um lugar aceito pela população e pelo poder público após ter sido apropriado pelo *graffiti* há vinte anos atrás.

Segundo o grafiteiro Enivo, que estava a grafitar no Beco do Batman quando fui conhecer o lugar, o espaço é considerado legal e ilegal, pois ele não foi cedido legalmente como um espaço para ser pintado, entretanto, como o *graffiti* já existe há muito tempo neste local, a prática foi incorporada como uma arte de rua aceita tanto pelo poder público quanto pelos moradores do lugar. As paredes do Beco servem até de cenário para ensaios fotográficos, como pude presenciar.



Fig. 35 - *Writer* Enivo a estilizar uma das paredes do Beco do Batman em São Paulo. Foto: Bia Pedrosa



Fig. 36 -Todas as paredes do Beco do Batman são pintadas e cada parte pertence a uma crew. Foto: Bia Pedrosa



Fig. 37 - Os desenhos do Beco do Batman também são utilizados como cenário para ensaios fotográficos. Foto: Bia Pedrosa

Acredito que essas cercas, essas delimitações de espaço que vêm sendo utilizadas e vão se espalhando pela cidade são um modo de garantir que haja opção para pintar, não havendo assim justificativa para realizar a pintura ilegal. Em Lisboa, o Departamento de Património Cultural da Câmara Municipal possui cerca de 23 projetos que ela promove e/ou apoia espalhados pela região central e metropolitana da cidade, dentre eles os que se destacam são Mostra de Arte Urbana, Projecto Crono, Projecto Pampero Fundación, Reciclar o Olhar, Por um objectivo, TV Globo e Go Arte Urbana.

Nesse sentido é importante ressaltar que o poder não é meramente repressivo ou impeditivo como à primeira vista, “estas cercas” estas delimitações de espaços poderiam fazer crer. O poder é produtivo, ele produz modos de ver e de falar, modo de agir e os espaços a onde isso se dá, produzindo também resistências. Aos nos

defrontarmos com as diversas ações implementadas pela autarquia e aquelas que são realizadas pelos *writers*, o que se pode vislumbrar é também as formas pelas quais o poder se mantém e aceita (Foucault 1979:08).



Fig. 38 - Mural realizado pelos *writers* Paris One, Ayer, Nomen e Nark no Campos da Cebola em Lisboa. Foto: Bia Pedrosa



Fig. 39 - Homenagem realizada em 2010 para o escritor português José Saramago. Foto: Bia Pedrosa



Fig. 40 - Vidrão grafitado na Av. Da Liberdade, a principal e a mais cobiçada por empresários em Lisboa. Foto: Bia Pedrosa

Em meio a diversas opções de espaços destinados a *street art*, o *graffiti* ilegal continua a se manifestar nas paredes que compõem a paisagem urbana. Mesmo nos

lugares onde há arte urbana, desde que haja um espaço em “branco” para ser pintando, este não é dispensado. Fazendo uma analogia com os peões (pedestres) que utilizam algumas possibilidades dos caminhos determinados pela ordem construída para percorrer a cidade, é importante lembrar de que o uso particularizado que promovem, ampliam as possibilidades e, também, as proibições envolvidas nessa ordem (Pallamin, 2000:39). São inúmeras formas de reorganizar o espaço urbano por meio de apropriações que não seguem a conduta estabelecida pelos bons costumes adotados pela sociedade.

Estas iniciativas de disponibilização de espaços públicos para a pintura legal, por um lado são interessantes, visto a cidade receber obras de *street art* que antes encontrariam mais dificuldades para serem executadas, pois, como são de grande escala, é necessária autorização para se pintar no espaço. Mas por outro lado, estas manobras públicas acabam por produzir guetos ao tentar domesticar o *graffiti*, distinguindo dentro da comunidade de *writers* os que são do “bem” e os que são do “mal”, ou seja, aqueles que sempre estão a pintar ilegalmente, que não respeitam as regras do jogo estipuladas pela ordem pública, são tidos como os que não viabilizam melhorias dentro do *graffiti*. Para o *writer* português Ficto, essas iniciativas formam “um processo de privatização das paredes, em que cede um conjunto de paredes a varias empresas para divulgar as suas marcas”.

Esse facto pode ser refletido também como a capitalização do território público ou como Milton Santos afirma: “transferência dos recursos da população como um todo para algumas pessoas e firmas.” (Pallamin apud Santos, 1994:122).

De facto a *street art* e o *graffiti* passam por uma intensa transformação do panorama em sua história. Não que eles já não frequentassem as galerias de arte, mas agora, a apropriação da linguagem da arte urbana vinda das ruas está cada vez mais sendo utilizada como meio de aproximação social, um discurso que vem por meio de iniciativas que visam realizar dentro do *graffiti* um processo de purificação, de eliminação do perigo que os grupos e suas práticas representam para a organização da cidade.

3.3 Graffiti & Street Art: entre as ruas e a mídia

As pequenas ruas de paralelepípedos traçam os percursos que fomentam a poesia existente em Lisboa. Sua arquitetura peculiar, uma mescla dos azulejos do século XIX com os elétricos que correm a margem do rio Tejo e os modernos edifícios, como o Museu dos Coches, são inspirações constantes para quem quer desfrutar de uma beleza peculiar. São 24 anos de um processo de transformação arquitetônica desde o incêndio na Baixa Chiado ou mais de duzentos anos se considerarmos o incêndio de 1755 que destruiu quase toda Lisboa.

Conhecida pela sua culinária regada a vinho e pelo vasto repertório cultural, a cidade Alfacinha vem adquirindo uma nova paisagem urbana com a *street art*. Nos pontos principais da cidade, como na Avenida Fontes Pereira de Melo, Av. Fonte Dom Henrique e Campo das Cebolas, é difícil resistir ao registro fotográfico dos murais que vestem Lisboa.



Fig. 41 - Mapa dos Murais publicados na Revista do Sábado – Tentações dia 13 de outubro de 2011

Há poucos anos a arte urbana foi “descoberta” pela autarquia alfacinha. Antes da limpeza realizada no Bairro Alto, o que havia pelas ruas eram *graffitis* e intervenções ilegais, que, muitas vezes, não conseguiam ser desenvolvidos em grandes dimensões pela falta de tempo e pela ação da polícia. Certamente a ilegalidade não interfere na qualidade da pintura, mas um prédio de três andares, por exemplo, não poderia receber em sua parede uma intervenção que a ocupasse por inteiro.

Desde 2010 é possível respirar a *street art* a céu aberto em Lisboa, facto que tem tido repercussão em jornais locais e internacionais como *O Público*, *Jornal Notícias*, *Diário de Notícias*, *Revista Sábado*, *Jornal I*, *Jornal Sol*, *Agenda Cultural* e *The Guardian*, de Londres, entre outros meios de comunicação.

CAPA

Nascidos na rua

Graffiti, street art, style writing são nomes para designar a mesma coisa ou coisas muito parecidas. Quer sejam letras, desenhos ou só assinaturas, os artistas da rua entram em nossa casa, expressando sonhos, opiniões, pensamentos ou posições políticas.

Entre os vários filmes nomeados para os Oscars deste ano encontrava-se o documentário "Exit Through the Gift Shop". Tinha a particularidade de contar a história de Banksy, um reputado artista de graffiti nascido em Bristol que se notabilizou pela qualidade das suas obras e também pelo facto de ninguém conhecer a sua identidade. Em 2007 ganhou o prémio "Art's Greatest Living Briton" e não apareceu para o receber. Supostamente terá nascido em 1974 e no seu estilo artístico, que se manifesta num stencil subversivo, cria mensagens anti-guerra, anti-capitalismo, que se cristalizam em ratos, macacos, polícias, soldados, crianças ou adultos. Combina uma técnica de stencil com graffiti e durante 2008 as suas obras foram a leilão na Sotheby's e *Keep it spotless*, uma *charge* a Damien Hirst, atingiu mais de um milhão de dólares. E é a ele que muitos imputam a responsabilidade de ter trazido a *street art* para os espaços das galerias de arte.

O mercado da arte contemporânea está bem atento ao graffiti, e leiloeiras como a Bonhams ou galerias como a Lazarides, de Londres, têm uma palavra a dizer. Gareth Williams, especialista da Bonhams não tem dúvidas de que "é uma arte que veio para ficar". Arnaud Olivier, da Artcurial, acrescenta: "É uma arte nova e fresca e veio trazer muitos mais agentes para as casas leiloeiras". Mas para Aroe, um outro artista de graffiti, mais purista, que já pintou edifícios em São Francisco e Brighton, bem como comboios na Índia ou na Europa de Leste, "só há três maneiras da carreira de um artista de graffiti terminar, ser apanhado, ficar ferido ou desistir". O risco físico parece ser uma realidade que atinge e muitas vezes fere os artistas — como Ozone que foi morto e atropelado por um comboio. O que foi outrora uma arte banida e escorraçada pelas cidades em que nasceu parece merecer honras inesperadas. Em 2008, Cedar Lewinsohn (artista e curador) organizou na

Tate Modern a exposição "Street art" onde reuniu nomes internacionais como Nunca, os Gémeos (Brasil), Blu (Itália), o colectivo Faile (EUA), JR (França) e Sixart (Espanha). E conseguiu esboçar as diferenças entre as várias realidades conhecidas. O Brasil é mais descontraído, a *street art* em França é mais cerebral e com contornos filosóficos, e o sentido de humor britânico é bem representado pela ironia de Banksy. "Em algumas zonas da Austrália são como o Reino Unido, odeiam o graffiti e os tags nos camiões e em comboios mas, em Melbourne, os camionistas competem uns com os outros, e quem está mais decorado ganha". A galerista Magda Danysz considera que "tudo o que diz respeito ao *style writing*, graffiti e à *street art* é o movimento artístico mais interessante na viragem deste século". E para ela "é como um primo da revolução cubista que sucedeu há cinquenta anos. Para mim, o *style writing* abanou o mundo da arte



16

Fig. 42 – Imagem e matéria publicada na página 16 no *Jornal Sol* dia 02 de abril de 2011



Fig. 43 – Imagens e matéria publicada na página 16 no *Jornal Sol* dia 02 de abril de 2011

Mobile site | Sign in | Register | Text larger - smaller | About us | Today's paper | Zeitgeist

iPhone ready | Feed the hunger! | CAPTAIN GUN

guardian.co.uk | Travel | Search

News | Sport | Comment | Culture | Business | Money | Life & style | Travel | Environment | TV | Video | Data | Mobile | Offers | Jobs

Travel | Lisbon

Urban splash: street art in Lisbon

For cutting-edge street art, head to the Portuguese capital, Lisbon. From derelict buildings to art galleries, new graffiti is appearing every day. See a gallery of Lisbon's fantastic street art.


Tweet 30 | Share 889

Travel | Lisbon - Portugal - Europe

Art and design | Street art

More features

Street art



A giant graffiti burglar in Lisbon. Photograph: Rachel Dixon for the Guardian

Lisbon is an elegant city of pastel buildings with terracotta roofs, jumbled together on steep cobbled streets. So it was a shock to see a 40-foot burglar bursting out one of them.

I had just arrived and was taking a taxi to the city's enticing Bairro Alto. Looming out of the dark on Av Fontes Pereira de Melo was an enormous building. Where the windows should have been, there was nothing but stary night sky, and an immense black figure making his escape. I got such a fleeting glance as we sped past that I wondered if I had imagined it. Retracing my steps the next morning, I found a cluster of formerly grand, now derelict, buildings. Artists had been let loose on their crumbling walls and boarded-up windows. As well as the six-storey-high "burglar", there was a figure drinking from planet Earth with a straw, a giant crocodile, and some sinister birdlike creatures. The scale was breathtaking, and the gaudy colours incongruous but brilliant in the busy street.

This vast collection of graffiti art turned out to be the work of the Crono Project (crono1sboa.org), which is commissioning artists to transform neglected buildings in the business district instead of abandoning Lisbon's crumbling heritage to the developers. The project began in June last year and is expected to conclude this July with an exhibition. The next artwork will appear between 15 and 22 February.

Street art has long been a part of Lisbon's culture. Until the 18th century, there was a tradition of all-white buildings. After the earthquake of 1755, richer areas began to incorporate colour and tiles into walls and pavements. Early graffiti was perhaps the poor man's equivalent. Following the democratic revolution in 1974, this self-expression increased. Now, tags and scribbles cover the streets.

Graffiti is either the scourge of the city or part of what makes it unique, depending on your viewpoint. Even if you dislike the disfiguring of an ancient capital, it is possible to distinguish between meaningless scrawls and impressive pieces of urban art. The city council has begun to make such a distinction as part of an urban renewal drive, combining (largely futile) clean-up efforts with conciliatory moves: talking to aficionados, making abandoned buildings available to artists, realising that good-quality street art could be an asset. Pedro Soares Neves, a consultant to the council, has seen officials develop an unvalued enthusiasm for urban art. Contrast with Barcelona, where a draconian crackdown in 2004 caused the disappearance of much graphic and performance art from the streets.

I decided to make graffiti-spotting the purpose of my city break and set off to see what treasures I could unearth. I noticed gems I'd normally miss. Little boutiques around the Rua da Rosa were decorated by graffiti instead of paintings. Galleries had murals painted directly on to their brick walls. Every surface – a billboard, a street sign – seemed to display a face, an animal, or a stencilled message. One slogan that stood out was "Eat the rich", a sign of the economically troubled times. On the climb to the ruined Castelo de São Jorge, which affords fantastic views of the city, the way was pointed by a graffitied monkey.

Havana: 'The whole barrio is my canvas'

Related

29 Jan 2011 | Art houses: Lisbon graffiti - in pictures

6 Nov 2010 | The pick of Europe's art deco hotels

28 Sep 2003 | Party time on the waterfront

26 Sep 2009 | Europe's best new city B&Bs

On Travel

Most viewed | Zeitgeist | Latest

Last 24 hours

1. Ask Tom - Live Q&A!
2. Top 10 things to do in Las Vegas
3. Top 10 beaches of the world
4. One for the road?
5. Nepal: a walk on the wild side

More most viewed

Guardian holiday offers

Our choice | Most popular

Dubrovnik, the Dalmatian Coast & Montenegro - 7 nights from £769pp

British Isles Cruise - 9 nights from £499pp

Find hand-picked holidays to hundreds of destinations

Portugal | Search

- Browse all Guardian holiday offers
- Sign up to Guardian holiday offers email

Book a trip

Hotel | Book together and save
 Flight | Flight and hotel
 Car hire | Flight, hotel and car
 Activities | Flight and car

Best hotel price guarantee

Destination: Lisbon

Check-in: 23/02/2011

Check-out: 23/02/2011

Rooms: Adults (19+) 1 | Children (0-18) 0

Room 1: 2

Search | Advanced search

Powered by Expedia.co.uk

Travel services

Home exchange | Guardian home exchange allows you to

Travel insurance | Annual multi-trip travel insurance from £31

Fig. 45 – Imagem e matéria publicada no Jornal *The Guardian* dia 31 de agosto de 2011

Near the castle in the Mouraria district, a maze of medieval alleyways, was street art with a difference. Rather than spray-paint, English artist Camilla Watson (camillawatsonphotography.net) uses photography. Tribute is a series of portraits of elderly residents, printed on the walls of the Beco das Farinhas where they live. Her exhibits have proved popular with locals and visitors, and will remain in place indefinitely, funding permitting.

Next I headed to the Galeria de Arte Urbana (gau-lisboa.blogspot.com) on Calçada da Glória, which was set up by the council to give street artists a legal place to operate. Many have taken up the invitation, covering the specially erected boards with fantastical creations – one reminded me of Picasso's Guernica. Others have called for real walls to be authorised for graffiti.

Over in Amoreiras I visited the Hall of Fame, Lisbon's biggest and oldest stretch of mural. Some 90s paintings are still there – practically prehistoric in graffiti terms. But Lisbon's street art is no longer just found on the streets. Like Banksy, many Portuguese graffiti artists have begun to exhibit in galleries.

The Vera Cortês Art Agency (veracortes.com), hidden away near the Praça do Comércio, was hosting an exhibition by Underdogs (underdogs.net), a collective of some of the country's top street artists. Chief among them is Vhils, aka Alexandre Farto, who began by tagging trains and now, at just 23, is fêted in galleries around the world. He is known for his portraits, which are often created in abandoned buildings from materials he finds there. In the Underdogs exhibition, Vhils chiselled a face out of the plaster itself. To see his work on the street, go to Fábrica Braço de Prata, an old munitions factory in the Marvila district.

Other galleries in Lisbon are also embracing urban art. Some are small, quirky venues such as Yellow Pants (yellowpantsgallery.com), but others are mainstream galleries showing graffiti for the first time. The Berardo Collection (berardocollection.com) in Belém is a major museum of modern art that last year hosted work by Os Gêmeos (The Twins), graffiti artist brothers from Brazil. I hopped on the bus to Belém to view the contemporary Portuguese artwork in the permanent collection, as well as pieces by Picasso, Miro and Warhol. Belém has a host of other sights, from the Jerónimos Monastery and the Tower of Belém to the Antiga Confeitaria de Belém, said to serve the best custard tarts in the city, so it's well worth a visit.

Art appreciation is tiring when you have to explore an entire city. Luckily there are plenty of arty hangouts when you need a break. The Chiado district is a good place to start. We had salad and sandwiches at Mar Adentro (Rua do Alecrim 35), a gay bar by night and one of few places that serves food all day. At night, the Bairro Alto is always lively. We stumbled across Império dos Sentidos (imperiiodossentidos.com.pt) on our first night. It was one of the best places we ate, with a mix of Portuguese and international dishes, and art exhibited on the walls. I shared some black pudding from Guarda and then had the ubiquitous but delicious feijoada (bean stew) with cuttlefish and prawns.

For wine tasting, try Alfaia Garrafeira (garrafeiraalfaia.com; not to be confused with Alfaia Restaurant, its more touristy older brother), a tiny wine bar and shop serving mountain cheese, pata negra (cured ham) and other delicacies. The Bairro Alto has dozens of bars, from traditional drinking dens to the high camp and fashionable, such as Heidi (heidibar.com), a "Swiss concept bar". For cocktails, head to Cinco Lounge (cincolounge.com) in the Príncipe Real. Run by a Brit, it's a bit too smart to be "street", but there is a nice mix of trendy locals and knowledgeable tourists.

After a long weekend in Lisbon, we felt suitably immersed in culture while having explored the city and enjoyed plenty of fresh air. That's the beauty of street art: you can see it without being confined to a gallery. Even a bar crawl can double as an urban art trail.... Just watch out for giant burglars.

swap homes and live like a local all over the world, and single trip from £7 per person. Book online in minutes.

Latest news on guardian.co.uk

Last updated one minute ago

News

Gaddafi sets stage for violent showdown in Libya

Travel

Ask Tom – Live Q&A

guardianbookshop

This week's bestsellers

- 
1. To a Mountain in Tibet
by Colin Thubron
£13.59
- 2. Yellow Book**
£7.99
- 3. Great British Railway Journeys**
by Charlie Bunce £16.00
- 4. Bradshaw's Railway Folded Map 1907**
£7.99
- 5. Secret London - an Unusual Guide**
by Jonglez £8.79

Search the Guardian bookshop

Sponsored feature



Win a £400 Jessops gift card
Plus, top tips from

guardianjobs

Find the latest jobs in your sector:

- | | |
|-----------------|------------------|
| Arts & heritage | Health |
| Charities | Marketing & PR |
| Education | Media |
| Environment | Sales |
| Government | Senior executive |
| Graduate | Social care |

Browse all jobs



Marketing Executive
London, W1 | £17,000 - £19,000
MUNDY CRUISING

Fig. 46 – Matéria publicada no Jornal *The Guardian* dia 31 de agosto de 2011



**ARTE URBANA.
DEZ ARTISTAS
QUE DEIXARAM
MARÇA EM 2011**

A arte é efêmera e quando é feita na rua mais ainda. Deixamos-lhe algumas fotografias para que não se esqueça de quem andou a dar cor às cidades

CLARA SILVA

01 BANKSY
Seria impossível fazer uma lista da melhor arte urbana do ano sem que Banksy a encabeçasse. Ainda não foi este ano que o britânico revelou a sua identidade, mas em contrapartida deixou algumas pérolas por todo o mundo. A arte do homem de Bristol ultrapassou as ruas. A Igreja, a escola e o seu novo ano preferido. Além das imagens dos vitrais profanados, a última de Banksy é o busto de um cardelista cuja cara está coberta de pequenos azulejos de casa de barbo colados, como uma imagem distorcida. "Pescado do Car-

deal", assim se chama, é uma alusão aos escândalos sexuais da Igreja.

02 JORGE RODRIGUEZ-GERADA
Desde o aparecimento do Google Earth que o cubano Jorge Rodriguez-Gerada se começou a interessar por fazer as suas pinturas em grande escala e depois fotografá-las do ar. Na foto, a preparação da gigantesca homenagem ao arquiteto espanhol Enric Miralles, feita em Barcelona. Outras podem ser descobertas no Google Earth, mas é mais difícil que descobrir o Wally.

03 MOMO
Em Lisboa, o projecto CROWO chegou ao

Fig. 47 – Imagens e matéria publicada nas páginas 32 e 33 do *Jornal I* do dia 28 de dezembro de 2011



fim com intervenções de artistas nacionais e internacionais. Nem a Avenida Almirante Reis escapou. Na foto, uma das intervenções da última fase do projecto, em Março, com as tintas do norte-americano MOMO.

04 ISAAC CORDAL

"Pequenas intervenções na grande cidade", é assim que Isaac Cordal descreve o seu trabalho, intitulado "Cement Eclipses". Este ano as miniaturas estiveram em Londres, Berlim, Milão e Barcelona.

05 VHELS

O português Vhils continua a dar que falar. No meio das constantes viagens

entre Londres (onde é representado pela galeria Lazarides) e Lisboa, arranjou tempo para uma intervenção em Alcântara a propósito do CHONO, projecto que coordenava.

06 SINKACHU

As exposições de Sinkachu são sempre a céu aberto. O artista britânico enquadra as suas miniaturas em qualquer lado, mesmo numa poça de água gigante, com um atacador a servir de monstro do Loch Ness.

07 EL MAC

El Mac, de Los Angeles, inspira-se em figuras religiosas e multiculturais. Este ano

atravessou o Atlântico para pintar murais em Londres inspirados nos "campesinos" mexicanos. Ainda não foi desta que veio a Portugal.

08 CHALK FESTIVAL

Numa altura em que já é difícil ver filmes de animação sem nos obrigarem a pôr óculos 3D, aparecem obras de arte em 3D. Para esta não é preciso óculos. O Chalk Festival, em Sarasota, na Flórida, atraiu este ano mais de 200 mil visitantes.

09 J. R. - INSIDE OUT PROJECT

J. R. ganhou um prémio TED e com o dinheiro decidiu investir num projecto

à escala global, o Inside Out Project. A ideia é que os cibernautas tirem retratos nas suas cidades e partilhem as fotos numa plataforma online (www.insideoutproject.net). Depois disso, o próprio J. R. envia um poster gigante pelo correio para que possa ser colado na rua. Por baixo da Ponte 25 de Abril encontram-se alguns exemplos.

10 SAM SPENCER

Talvez a instalação natalícia com chapéus-de-chuva na Praça do Chile seja uma tentativa de imitação do trabalho "Yellow 1877", de Sam Spencer, um estudante de Arte que está a recolher admiradores no Reino Unido.

Fig. 48 – Imagens e matéria publicada nas páginas 32 e 33 do *Jornal I* do dia 28 de dezembro de 2011



Fig. 49 – Matéria publicada na página 40 do Jornal *Diário de Notícias* do dia 29 de dezembro de 2011

Até mesmo a Rede Globo, uma das maiores empresas de comunicação do mundo, quando se instalou em Lisboa e precisou de uma fachada temporária até que a construção de sua sede ficasse completamente pronta, optou por um painel utilizando a linguagem vinda do *graffiti*.



Fig. 50 – Painel feito pelos *writers* Glam e Travis para a sede da Rede Globo na Av. Fontes Pereira de Melo, Lisboa.
Fonte: <http://gau-lisboa.blogspot.pt>

Percorrendo as matérias publicadas e aqui expostas, é interessante observar o processo de abordagem da mídia em relação ao *graffiti*. Hoje, esta arte está presente nos cadernos de cultura dos jornais, e em novelas, o que dantes era mais exaltado em cadernos de polícia ou de cidades e logo associado com informações relacionadas a furtos, drogas etc. Porém, quando a mídia muda o foco sobre o *graffiti*, inserindo-o no caderno de cultura, ela acentua uma tendência detectada na sociedade e começa a pautar informações sobre esta tendência fazendo com o que o leitor exercite a opinião. Certamente, ao realizar essa ação, a mídia faz com que estes assuntos sejam dialogados pela população, produzindo opiniões positivas e negativas em relação ao tema. E é exatamente isso que o sistema de comunicação objetiva: que suas pautas estejam sempre nas conversas dos cidadãos, ditando assim como eles devem se comportar. (Hara 1999:02)

Desta perspectiva, a matéria cujo título é “Nascido na Rua”, do jornal português *Sol*, nos remete, à primeira vista, para a possibilidade da arte e do artista nascer na rua e alcançar a fama com isso. Sem deixar explícito o que ou a quem querem se referir, em seu

lead a matéria privilegia o artista não pelo que é ele, mas por não sabermos quem ele é. Ou seja, ao escolher o inglês Bansky (*writer* e artista plástico que ganhou prêmios, mas nunca revelou sua verdadeira identidade) para ser o abre da matéria, o jornalista concilia *glamour* e rua, nos fazendo crer que hoje tanto a arte como qualquer outra coisa advinda da rua pode ser fonte de dinheiro e fama. Ao percorrer o texto, o leitor tem a certeza de que a arte feita na rua oferece reconhecimento, pois ao citar artistas plásticos/*writers* que possuem projetos associados ao poder público e também exposições em galerias, como Alexandre Farto, Os Gêmeos, Blu e Sam, a matéria solidifica a ideia de que o leitor deva crer ou ao menos fazer como se acreditasse que por meio da arte de rua é possível obter certamente fama e dinheiro, isto é, visibilidade.

Já as matérias do jornal britânico *The Guardian* e do português *Jornal I* fazem do seu texto uma vitrine das pinturas de *street art* de Lisboa, visto que, para além de consagrá-las como as melhores do mundo, o que se torna um atrativo para os jovens turistas, a matéria em nenhum momento se refere criticamente à arte realizada em prédios devolutos, cujas intervenções reivindicam moradia acessível. Certamente, Lisboa possui pinturas de rua que realmente valem a pena ser visitadas, fotografadas, mas a ausência de contraponto na notícia veiculada, dá ao texto o contorno do caderno de turismo, o que não é o caso pois esta matéria insere-se nas páginas destinadas à cultura, levando-nos a pensar que talvez, hoje, o sentido de cultura como mercadoria, como produto à disposição das pessoas, seja aquele que tende a prevalecer.

Se observarmos a matéria do Jornal *Diário de Notícias* temos a impressão de que ela estava no local errado, pois deveria aparecer no caderno de turismo uma vez que em seu *lead*, e ao longo de todo o texto, a cidade de Lisboa é apresentada como uma das melhores do mundo para se viver, ignorando o facto de que em 2011, quando foi realizada a matéria, a cidade estava sofrendo uma forte pressão da crise econômica que até hoje assola não só Portugal, mas também toda Europa.

A relação entre o sistema de controle e informação apresentada por Hara fica evidenciada já que ao produzir diferenças de opinião, que na sua realidade não fazem diferença alguma (Hara, 2007:05), o que a mídia realmente pratica é o controle sobre o comportamento das pessoas através do modo como o assunto é apresentado aos seus leitores e de como eles irão dialogar sobre ele. No caso do *graffiti* e da *street art* em

Lisboa, a população vem a discutir sobre o que fica ou não bonito nas paredes da cidade, sem importa-se com o jogo existente no ato de fazer *graffiti* dentro ou fora dos parâmetros legais. O olhar do público está focado, basicamente, na estética que essa pintura dá à cidade, no embelezamento das paredes que moldam as ruas de Lisboa.

Em uma de minhas pesquisas de campo, tive a oportunidade de conversar com um rapaz brasileiro de 20 anos, que trabalha como nadador salvador (salva vidas) na praia da Parede, sobre o *graffiti* e ele apontou-me:

“Se fazem um graffiti bonito na parede do muro de minha casa eu deixo ficar, mas se escrevem todo feio eu apago e ainda se pego quem o fez...”.

Em outra conversa informal, desta vez com uma senhora portuguesa de aproximadamente 40 anos que passava ao lado do muro autorizado onde os *writers* Smile, Utopia e Mike Naipes estavam a pintar e que, parando para observar o *graffiti* que estava a ser realizado:

“Eu gosto dessa arte e acho que deveria ter mais em outros lugares, porque deixa com mais cor, animado, bonito. Isso é um dom, não se aprende. Tem coisas que você nasce com ela”.

Neste mesmo dia, dois senhores com cerca de 70 anos pararam para conversar com Mike e o assunto era a pintura que estavam a fazer. Acredito que essas conversas com os *writers* é o resultado de uma mudança significativa que está a ocorrer na sociedade portuguesa. Mudança de opinião que está relacionada também com a forma como a mídia aborda o assunto em suas pautas. Ou seja, se há uma relevância quanto à presença do *graffiti* em reportagens é a de que os leitores irão assimilar este conteúdo de acordo com a sua pré-disposição cultural. Entretanto, quando a mídia faz uma abordagem reconhecendo o *graffiti* como arte, este facto vai influenciar na construção da opinião dos seus leitores, pois ao fazer uma seleção da disposição e da incidência das notícias, isto pode vir a determinar os temas sobre os quais a população falará e discutirá (Barros Filho, 2001). Estas conversas breves e informais pelas ruas de Lisboa não podem, com certeza,

ser tomadas como evidência conclusiva de uma mudança de opinião e comportamento social, mas podem, no entanto, ser pensadas como indicadores de uma tendência que acompanha o aumento de painéis espalhados pela cidade e também de projetos a serem realizados, e de matérias circulando em jornais, que seria aquela de aceitação desta prática por parte das pessoas, visto que até hoje, desde que iniciei esta pesquisa, constatei poucas objeção por parte do público.



Fig. 51 - Casal que passava pela rua onde Mike estava a pintar parou para conversar com o *writer*. Foto: Bia Pedrosa



Fig. 52 - Turista fotografa *writer* que estava a pintar no mural *Dedicated Hall of Fame* na Calçada do Lavra em Lisboa. Foto Bia Pedrosa

Dentro desse panorama, a autarquia utiliza a mídia como ferramenta para conduzir o cidadão e legitimar as ações relacionadas. Isto acaba por estabelecer como os espaços públicos devem ser utilizados e institucionaliza esta prática, que *a priori*, tem por base ser o oposto.

Todos os problemas que o *graffiti* carrega estão no âmbito para-institucional e é isso que tensiona o comportamento, o espaço e a cultura. No entanto, quando o *graffiti* é deslocado para o âmbito institucional ele passa a fazer parte da ordem social, isto é, passa a participar da “da corrente principal”. O sistema de comunicação e informação ajuda a estruturar a conservação do que está institucionalizado e por consequência estabelece a ordem do que “pode ou não pode”. Segundo Hara (2007:02), “o controle e o sistema de informação estão envolvidos de tal forma que a transmissão de informações, que Deleuze chama de ‘palavras de ordem’, corresponde ao próprio sistema de controle”.

As pinturas realizadas na Avenida Fontes Pereira de Melo teoricamente não podem receber outras intervenções em cima, visto que foram feitas a partir de um projeto que possui apoio da Câmara Municipal de Lisboa e por ter uma estética que traz à cidade o embelezamento. Ora, se a característica desta arte é basicamente da

impermanência, da efemeridade, porque não se pode intervir sobre ela? O que mudou? Claramente não é de interesse dos meios de comunicação colocar este tipo de reflexão em suas matérias, até porque quando estas pinturas entram para as páginas de cultura, a mídia investe na ideia de permanência, de cultura permanente, investe na necessidade de conservar.

Com a institucionalização do *graffiti* e da *street art*, consolidada pela mídia e por meio de iniciativas públicas e privadas, o movimento perde a força de sua identidade. A *street art* na fachada de um prédio acaba por ter o mesmo valor, o mesmo impacto que uma propaganda, tornando-se igualmente um produto. Entretanto, em contrapartida, para destacar a tensão entre o institucional e o não institucional, os *writers* fazem questão de frisar que o que levam para as paredes das galerias a céu aberto ou para as galerias fechadas não faz parte do movimento do *graffiti*, é apenas uma pintura com técnicas do *graffiti*. Essa diferenciação, extremamente importante para a prática do *graffiti*, quando entra no âmbito da comunicação transforma-se em uma “massa colorida” (Sloterdijk, 2002:6), tendo cores para todos os tipos de gostos, pois o que está em questão é a acessibilidade de conteúdo/produto para os diversos segmentos de leitores/consumidores da sociedade.

Portanto, ao pensarmos sobre *graffiti* e *street art* em Lisboa é necessário refletir sobre qual a importância de um e de outro em termos de linguagem, de prática, de transgressão/intervenção e de estética para a população, para a comunidade de *writers* e para os *expertises* no assunto. Por outro lado, como dimensionar essa importância tendo em vista o caráter mutante dessa prática, a sua efemeridade e as suas fronteiras tão híbridas?

A institucionalização do *graffiti*, que passa pelos projetos do governo e pelos meios de comunicação, parece ser um meio eficaz de produzir um consenso sobre o que é o *graffiti* destituindo-o daquilo que o caracteriza. As matérias sobre a arte urbana assemelham-se mais a uma campanha publicitária de fácil consumo e economicamente rentável para o poder público, para o mercado turístico e o amplo mercado de comportamento.

Capítulo 4

O olhar além do olhar

O Fotógrafo

Difícil fotografar o silêncio.
Entretanto tentei. Eu conto:
Madrugada a minha aldeia estava morta.
Não se ouvia um barulho, ninguém passava entre as casas.
Eu estava saindo de uma festa.
Eram quase quatro da manhã.
Ia o Silêncio pela rua carregando um bêbado.
Preparei minha máquina.
O silêncio era um carregador?
Fotografei esse carregador.
Tive outras visões naquela madrugada.
Preparei minha máquina de novo.
Tinha um perfume de jasmim num beiral de um sobrado.
Fotografei o perfume.
Vi uma lesma pregada mais na existência do que na pedra.
Fotografei a existência dela.
Vi ainda azul-perdão no olho de um mendigo.
Fotografei o perdão.
Vi uma paisagem velha a desabar sobre uma casa.
Fotografei o sobre.
Foi difícil fotografar o sobre.
Por fim cheguei a Nuvem de calça.
Representou pra mim que ela andava na aldeia de braços com Maiakovski – seu criador.
Fotografei a Nuvem de calça e o poeta.
Ninguém outro poeta no mundo faria uma roupa mais justa para cobrir sua noiva.
A foto saiu legal.

Manoel de Barros, 2000

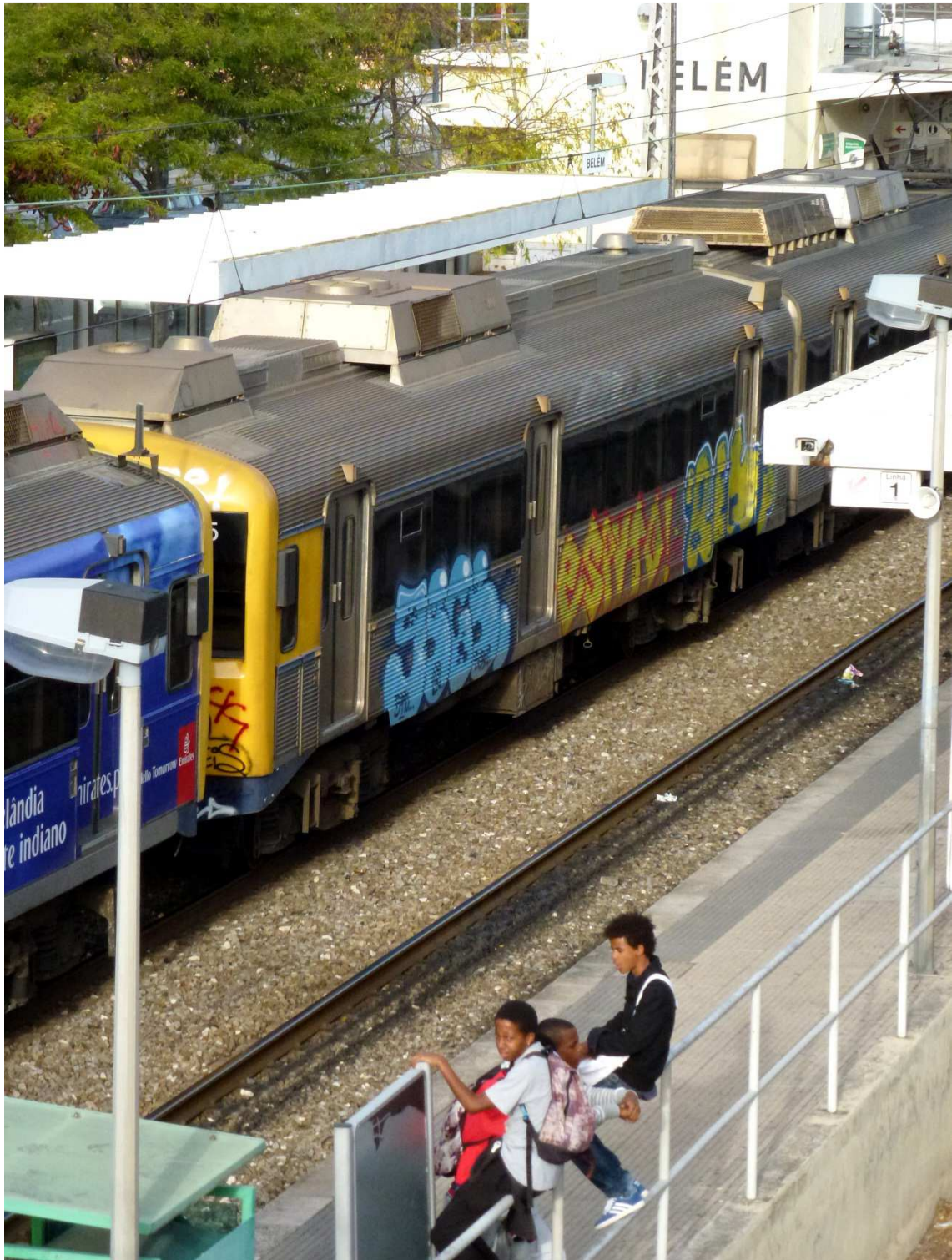


Fig. 53 - Backjump em comboio na Avenida da Índia, Lisboa. Foto: Bia Pedrosa



Fig. 54 - Tags feito com marcadores na Rua da Padaria, Lisboa. Foto: Bia Pedrosa



Fig. 55 - Caracteres feitos nas Escadas da Mouraria, Lisboa. Foto: Bia Pedrosa



Fig. 56 - Caracteres feitos na Rua da Madalena, Lisboa. Foto: Bia Pedrosa



Fig. 57 - *Writer* a fazer um planeamento do *graffiti* para a parede da Rua Fernão Lopes, Odivelas, Lisboa. Foto: Bia Pedrosa



Fig. 58 - *Writers* a pintar o fundo da parede da Rua Fernão Lopes, para receber o *graffiti*, Odivelas, Lisboa. Foto: Bia Pedrosa



Fig. 59 - *Writer Naipes* a graffitar sobre a parede da Rua Fernão Lopes, Odivelas, Lisboa. Foto: Bia Pedrosa

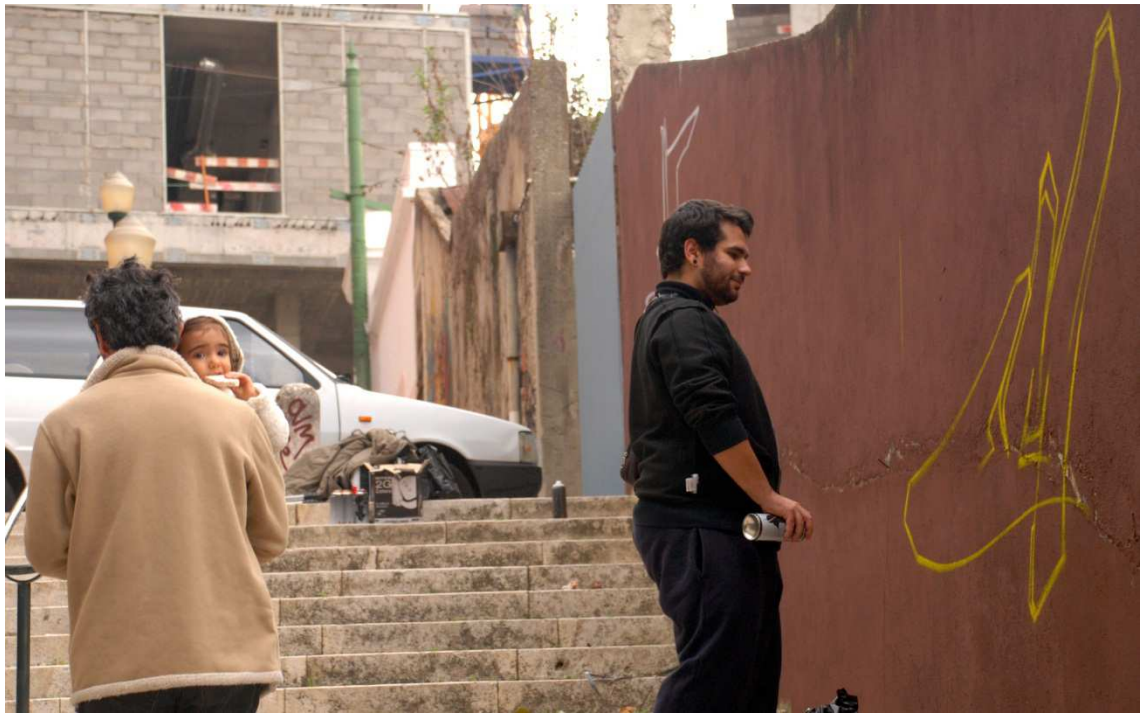


Fig. 60 - *Writer* graffitando na Calçada do Lavra, Lisboa. Foto: Bia Pedrosa



Fig. 61 - *Writers* reunidos grafitam na Calçada do Lavra, Lisboa. Foto: Bia Pedrosa



Fig. 62 - Tag do writer Parks na Calçada do Lavra, Lisboa. Foto: Bia Pedrosa



Fig. 63 - Graffitis feitos na Rua Marquês Ponte de Lima, Lisboa. Foto: Bia Pedrosa



Fig. 64 - Graffiti do writer Utopia cercado por caracteres e tags que se misturam entre a parede e os painéis no Largo do Oliveirinha, Lisboa. Foto: Bia Pedrosa



Fig. 65 – *Graffiti e caractere* na Rua da Padaria, Lisboa. Foto: Bia Pedrosa



Fig. 66 - *Caracteres e letterings* se misturam no *graffiti* feito pelo writer Utopia na Calçada da Glória, Lisboa. Foto: Bia Pedrosa



Fig. 67 - Estêncil que ainda permanecem nas paredes da Rua do Norte, no Bairro Alto, Lisboa. Foto: Bia Pedrosa



Fig. 68 - Inscrições de tags que se misturam sobre a superfície do elétrico da Calçada do Lavro, Lisboa. Foto: Bia Pedrosa



Fig. 69 - *Writer Aryz* a pintar o Cavalo Marinho no prédio de oito andares na Rua São José, Lisboa. Foto: Bia Pedrosa



Fig. 70 - Street art a ser feita pelo writer Aryz na Rua São José, Lisboa. Foto: Bia Pedrosa

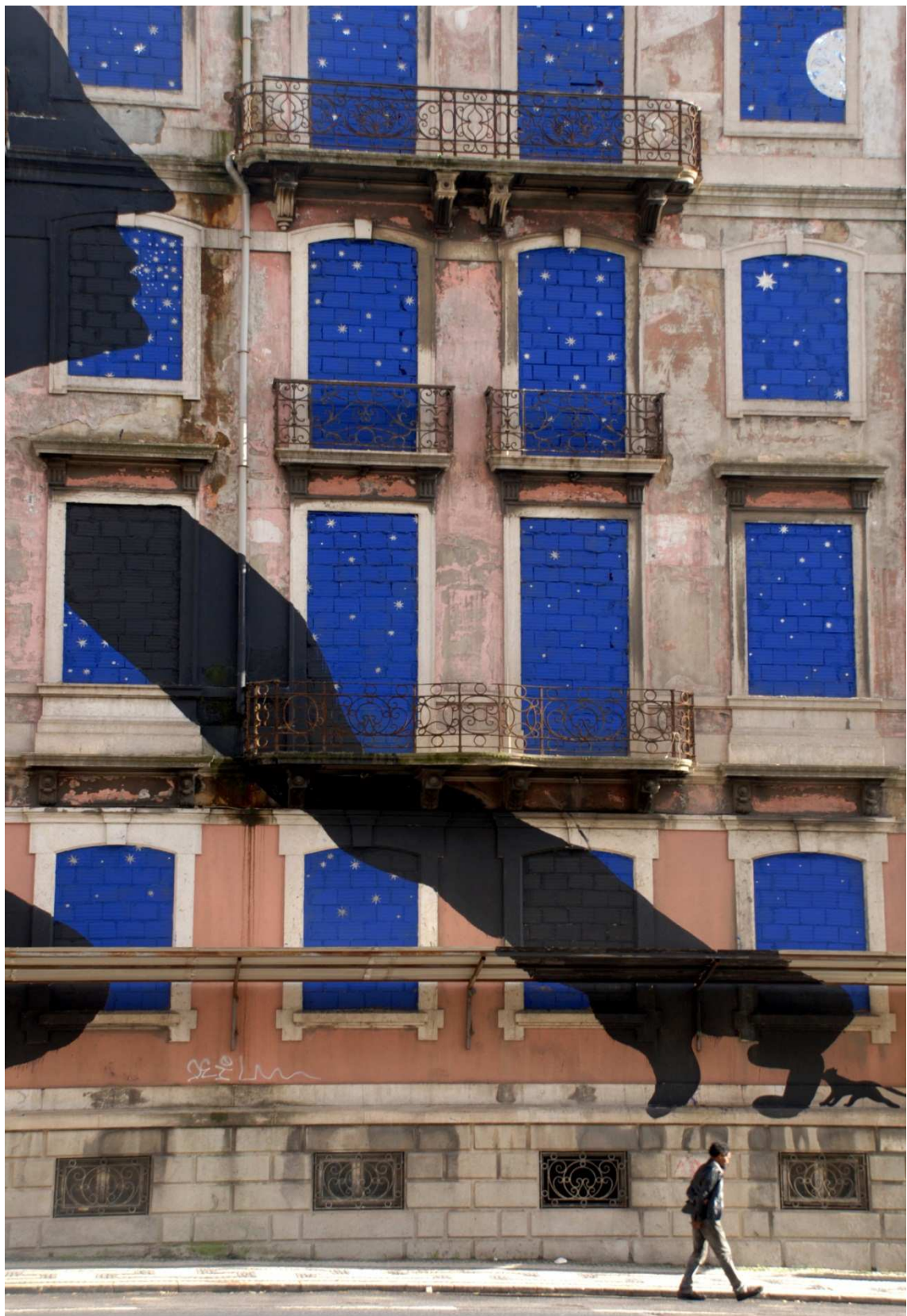


Fig. 71 - Street Art de Sam3 na Avenida Fontes Pereira de Melo, Lisboa. Foto: Bia Pedrosa

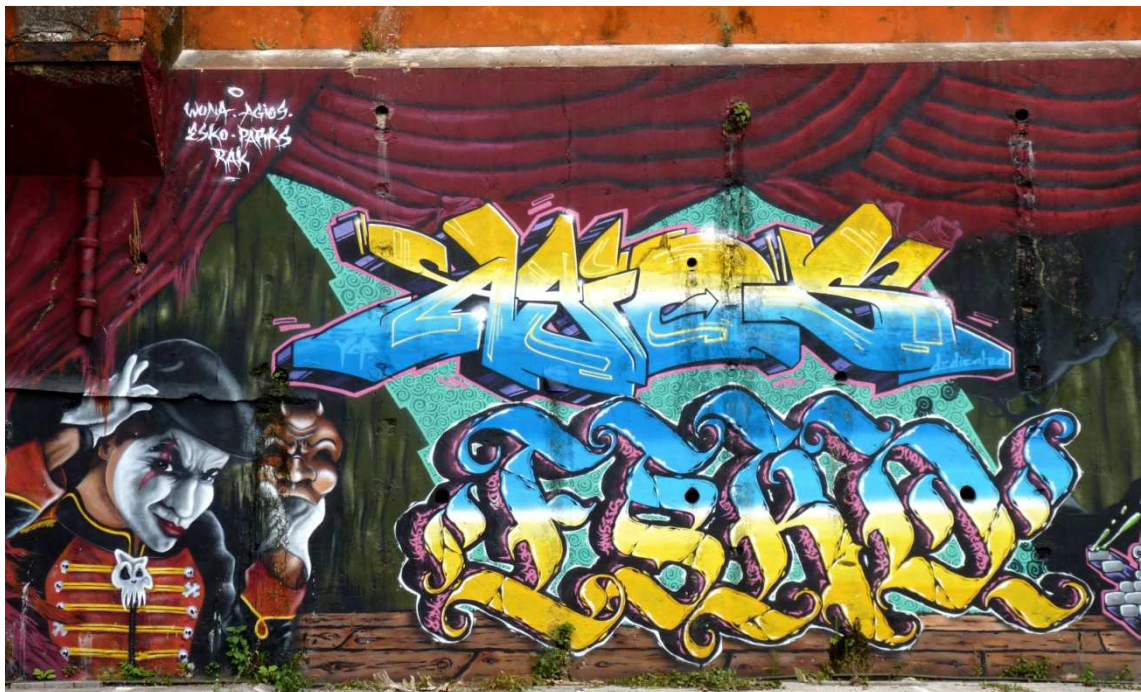


Fig. 72 - Evento *Writer's Delight* realizado no Parque Mayer, Lisboa. Foto: Bia Pedrosa



Fig. 73 - *Bettle Chelas* 2011. *Writers* Utopia e Parks em *Bettle Chelas*. Foto: Bia Pedrosa

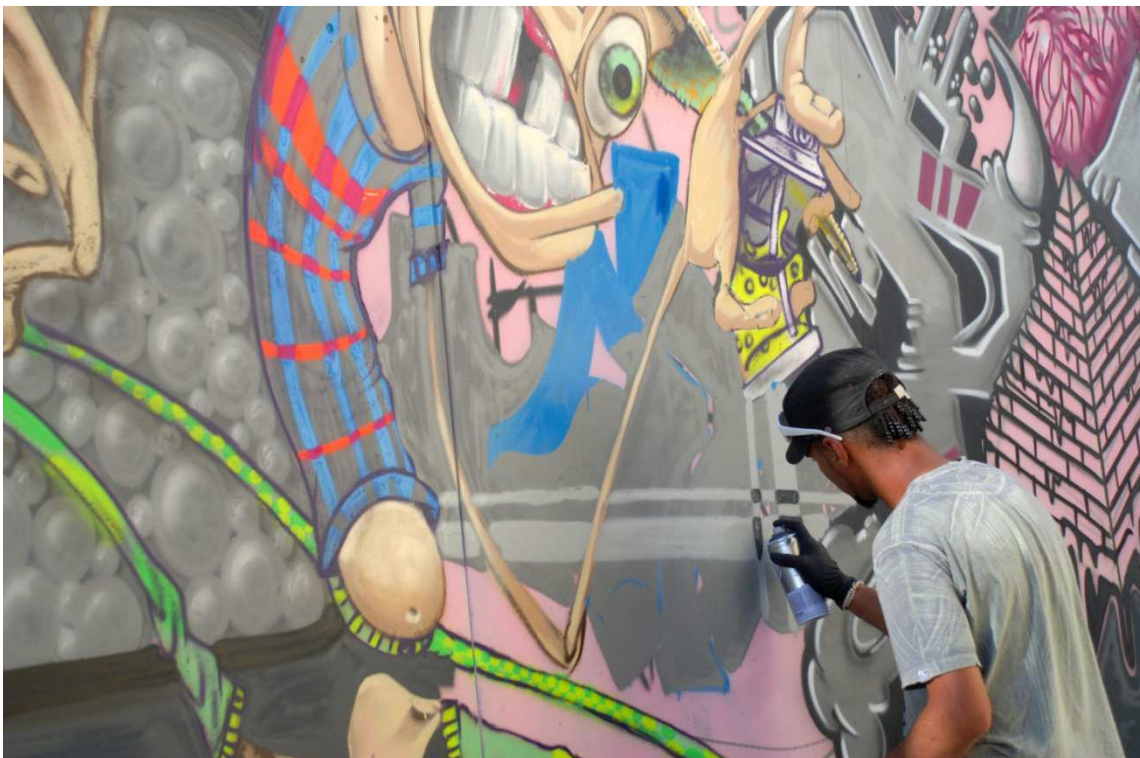


Fig. 74 - *Bettle Chelas*, 2011. *Hall-of-fame* feito pelos *writers* Utopia e Parks, possui símbolos brasileiros como o "Caipiria" que usa chapéu de palha. Foto: Bia Pedrosa.



Fig. 75 - Mala com os sprays utilizados para grafitar na Calçada do Lavro, Lisboa. Foto: Bia Pedrosa

“Um objeto presta testemunho de si mesmo na imagem que oferece, e sua profundidade está nas complexidades dessa imagem”

Hillman, 1997:15

Quando olhamos para uma fotografia e a observamos com olhar clínico podemos decifrar e interpretar os significados inseridos no campo da invisibilidade, que suporta o visível que o *graffiti*, enquanto imagem contém. As fotografias deste projeto possuem elementos e fragmentos amalgamados que só conseguimos capturar quando deixamos as “vestimentas” repletas de conceitos e hábitos pré-estabelecidos para nos aventurarmos no mergulho nas sensações que a fotografia é capaz de disparar.

As palavras podem ser insuficientes para quem escreve com a luz, pois, muitas vezes, é por meio da imagem que o autor possui a força da voz para tornar visível o invisível, ou seja, é um modo de dizer através da imagem aquilo que não pode ser apreendido de outra forma (Rocha, 1995). Conforme afirma o jornalista e escritor Robert Wright:

“A significação é invisível, mas o invisível não está em contradição com o visível: o visível tem uma estrutura interior invisível, o invisível é a contrapartida secreta do visível” (Wright, 1994 apud Hillman, 1997:10).

Para que a camada da visibilidade se torne transparente e dê lugar aos significados submersos na visualidade é preciso que o visível esteja pronto para ser despido, se assim o observador o quiser. Por isso sublinho que as fotografias carregam saberes, mas

possuem a habilidade de transportar uma realidade revelada, resgatada, atingida e até, para alguns, roubada⁹.

As fotografias deste trabalho e aquelas reunidas neste capítulo exploram a estética do imaginário que preside meu próprio discurso, e o observador (leitor) que as olha sem dúvida será interpelado por ambos, assim como fui interpelada pelas imagens que fotografei (e os discursos que as presidiam), tal como antes de mim o foi o *writer* que a criou..., cada com qual com suas motivações, seus arranjos simbólicos, movimentando certa sensibilidade, se veem assim enlaçados pela imaginação, ainda que seja a consciência imaginante do pesquisador a funcionar como abertura convidativa à exploração. Abertura que aqui conflui com uma composição imagética cuja angulação é aberta, pois acredito que a existência dos *graffitis* não é separável dos materiais dos quais se vale; das existências das quais a sua provém e daquelas para a quais se endereça; do entorno que o abriga, o emoldura ou confronta; das frestas que ocupa; da provisoriidade que o desaloja; dos olhares que o ignoram ou interpelam. Por isso, creio que as fotografias produzidas para esta investigação possuem vozes, histórias e significações subjetivas e que, para interpretá-las, é necessário mergulhar nelas.

Ali, o diálogo ente arte, estética e linguagem urbana sobressaem pelas texturas das paredes, mas também as emoções, os sentimentos que não passam despercebidos perante os olhares atentos e mais, as lentes que os incorporam nas fotografias. São histórias do mundo social narradas pelo *graffiti*, narradas pela fotografia. Narrativas inseparáveis de seus criadores.

“Uma imagem é uma vista que foi recriada ou reproduzida. É uma aparência ou conjunto de aparências, que foi isolada do local e do tempo em que primeiro se deu o seu aparecimento, e conservada – por alguns momentos ou por uns séculos. Todas as imagens corporizam um modo de ver (...). O modo de ver do fotógrafo reflete-se na sua escolha do tema. O modo de ver do pintor reconstitui-se através das marcas que deixa na tela ou no papel.” (Berger, 1999:13-14 apud Campos, 2011).

⁹ Cf. Andrade, 2002:41.

Seguindo essa reflexão, os *graffitis* recriados nas fotografias que fazem parte deste projeto carregam os olhares nas composições fotográficas que se misturam entre os velhos e os novos hábitos, perpendiculares ao meu pensamento: “faço parte deste mundo e não apenas estou nele”.

E foi no sentido de fazer parte do mundo que habito que me encontrei com os *graffitis* da Calçada da Glória e do Parque Mayer. As pinturas realizadas por diferentes *writers* e nações trazem suas percepções de mundo que se integraram com as minhas, como a do menino vestido com a camiseta da seleção portuguesa que tem sua língua arrancada por um homem azul engravatado. Nesta imagem, me chega a simbologia presente nas cores das latas de *spray* que o *writer* Utopia escolheu e utilizou. Símbolos que remetem a cultura brasileira, como a expressão “Língua Comprida” utilizada pelas pessoas que falam mais do que é permitido, e que se misturam com a atual conjuntura econômica e social que Portugal e toda Europa está a enfrentar. Por outro lado, no Parque Mayer os *writers* brincam com o cenário das cortinas do teatro clássico para acontecer a encenação de *letrings* e bonecos do *graffiti*. Um amalgamado de linguagens está exposto nos muros do parque, que hoje é utilizado como estacionamento para carros. Dentro desse amplo círculo de relações, de experiências e de hibridez cultural me encontro como estrangeira, mas em cada parede, no gesto do *graffiti*, nas conversas estampadas em cores, encontro fragmentos de terra natal como a dizer: estou aqui e lá, e como diria o poeta Caetano Veloso, na canção “O Estrangeiro”, “entre meu ir e o sol, um aro, um elo”.

Ali, no Bairro Alto, me demoro, exercito o olhar curioso sobre os *graffitis* que ainda contam a história do lugar. Com fotos de passado e presente, é possível fazer uma narrativa imagética que nos faz pensar sobre como poderiam ser constituídas todas as paredes do bairro. Claramente aqueles que vivenciaram esta época, já possuem visualmente as condições que compunham as intervenções urbanas. Essas duas imagens, portanto, trabalham o aspecto da informação de um acontecimento trazida na fotografia com intuito de ser um objeto de cunho observável e verificável historicamente (Ribeiro, 2005). Ou seja, uma abordagem histórica da transformação que o *graffiti* produziu no lugar e aquilo que o lugar produziu na história do *graffiti* em Lisboa.

Mas para além desse tempo existe o tempo do olhar que percorre a imagem – o *graffiti* e a fotografia que o recria – indo de um elemento a outro da composição, escolhendo seus elementos preferenciais. Vagueante, ele desfaz o tempo da imagem, sabota sua organização, é atraído ou repellido pela textura, ali se demora – como que a conversar ao pé do ouvido –, se afasta; vê-se tomado pelas cores, hesita entre uma e outra e outra, sabe secretamente que naquele ambiente, emoldurado pelas bordas da fotografia, pelos limites variáveis do *graffiti*, qualquer relação pode ganhar um outro sentido, qualquer elemento pode explicar o outro, e o significado da imagem é a inter-relação inesgotável, em seu fascínio, com a qual se cria uma narrativa própria que dá sentido ao que se está a ver, que constrói ligações com o que se está a viver. Mas porque os *graffitis* se lançam às alturas de um prédio; à meia altura de um muro ou ao longo dele; se recolhem em uma coluna; preenchem a vista de uma janela já desaparecida; de um prédio prestes a desaparecer; se deslocam nas carruagens de comboio; assombram uma esquina; observam recostados em uma pilastra; esbravejam ou gargalham – assinalam uma presença obscura que acompanha e produz as mutações da cidade e da percepção cidadina. Em suas longas e por vezes cuidadosas elaborações e naquelas súbitas e por vezes caóticas, desaparecem e nascem a olhos vistos, ou saltam dos segredos e sigilos da noite, para onde retornam como os passantes, os prédios, as histórias. Há no *graffiti* algo de desmedido, como desmedidas são as existências e o imaginário dos quais ele se alimenta. A mesma desmedida que mistura crime e estética, resistência e sobrevivência, sabotagem e estilo, poder e reconhecimento (Campos, 2007).

Sigo subindo e descendo as ruas, fotografo, mas minha presa me escapa, dela me sobram vestígios que aprisiono nas cores, nas dimensões, no grão, na luz. A cidade é um imenso campo, campo de caça e de confronto entre sentidos, mas também um campo em que o olhar nos torna, a todos, cúmplices do gesto do *graffiti* e do gesto da fotografia. É mais uma vez o olhar dá lugar a uma nova imagem “em que tudo quanto havia então é, talvez, somente o efeito de luz.” (Rocha, 2001, p. 156).

Considerações Finais

Afim de não ser mais um meio a categorizar o *graffiti* e suas práticas, esse projeto apresenta e desenvolve algumas temáticas sobre *graffiti* e a *street art* cujo objetivo é fazer uma interpretação desta prática cultural como uma voz, uma existência que habita e ultrapassa as fronteiras entre a intervenção legal e a ilegal. Este projeto se propôs a um diálogo entre pesquisador e sua presa – também ela sujeito – com o intuito de fazer compreender o que compõe e move essa cultura marginal para além da transgressão. Para isso, dialoguei com os *writers*, me inseri nos espaços de ação, aproximando-me do *graffiti e da street art* em Lisboa com o olhar selvagem e estrangeiro, permitindo-me assim, abrir o campo de sentimentos e sensações existente em cada *graffiti*, além de aprofundar essas sensibilidades por meio de conversas informais sobre a relação do *writer* com suas criações, com suas práticas e com o movimento *graff* em Lisboa.

Foi a partir dessas conversas, do contexto de produção dos *graffitis* e das fotografias realizadas por mim que comecei a indagar e a tentar perceber o porquê do *graffiti* ser tema de relevância em matérias jornalísticas direcionadas à cultura, em jornais locais e internacionais, uma vez que esta prática sempre teve “cadeira cativa” em cadernos relacionados aos temas de polícia na cidade. Como compreender essa mudança no enfoque da mídia? O que isto implica para sociedade e para o *graffiti*? Em quais dimensões do *graffiti* essa mudança interfere? E ainda, como o ver e o olhar participam desta mudança.

Claramente, a intenção não foi estabelecer uma verdade ou um olhar verídico sobre a realidade do *graffiti* e sobre como os meios de comunicação fazem uso dessa prática em suas reportagens, pois como sabemos não existe uma verdade única e o nosso ver não é imparcial, já que não podemos nos livrar de nossas cargas culturais, hábitos e costumes que, inevitavelmente, afloram em nossas ações e emergem nas fotografias e escritas que produzimos.

Com a lente ótica a trabalhar em ângulos que permitiam aderir elementos exteriores, que considero essenciais para a compreensão desse fenômeno efêmero em Lisboa, as fotografias produzidas para este trabalho abrem-se à fruição e à reflexão, para que se possa experimentar e interpretar o difícil e complexo movimento entre a visibilidade e a

invisibilidade presentes nelas e nas imagens do *graffiti* e da *street art*, a partir das quais foram feitas.

Embora o *graffiti* já tenha sido categorizado no âmbito dos (“bons” e “maus”) costumes sociais, pelas autarquias, pela mídia, o propósito é compreender, ainda que não exaustivamente, o que as categorizações trazem com elas e o que produzem, e ainda, de que maneira podemos apreender o *graffiti* para além das classificações, imergindo nos seus significados invisíveis. Nos dois casos, como que dois movimentos, a fotografia desempenha papéis diferentes, estabelecendo relações diferenciadas com o texto, mas igualmente importantes por convocarem leituras diversas. Estes significados também podem ser alcançados pela contextualização do lugar escolhido para os muitos nascimentos e mortes do *graffiti*, pondo em jogo sua efemeridade e sua permanência, e por todos os outros elementos angulados intencionalmente na fotografia, e também no texto.

Portanto, essa pesquisa vem contribuir para a antropologia visual como uma narrativa do modo de ver da contemporaneidade e dos olhares que aí se manifestam e que comportam a sempre ambígua “estrangeiridade” do pesquisador; uma narrativa das percepções visuais enlaçadas pela reflexão e pelos sentimentos e emoções através da aproximação de dois gestos, de dois textos e de duas imagens: os do próprio *graffiti* e dos *writres* que os criam e os da fotografia e do pesquisador que os recria.

Bibliografia

AGENDA CULTURAL (2010), “Fénix Renascida”, Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa Julho, n. 236, p. 4-17.

ANDRADE, Rosane de (2002), *Fotografia e Antropologia – olhares fora-dentro*, São Paulo, Estação Liberdade.

APPADURAI, Arjun (1996), “The Production of Locality”, in *Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, University of Minnesota Press, p. 178-199.

_____. (s/d), *Dimensões Culturais da Globalização*, Lisboa, Teorema.

AURÉLIO, Buarque de Holanda Ferreira (2010), *O Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, São Paulo, Editora Positivo.

BARROS FILHO, Clóvis de. (2001), *Ética na Comunicação: da informação ao receptor*, Editora Moderna, São Paulo.

BARTHES, Roland (2009), *A Câmara Clara*, Lisboa, Edições 70.

BIAZUS, Paula de Oliveira (2006), (Resenha), “Fotoetnografia da Biblioteca Jardim”, *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 12, n. 25, jan/jun., p. 301-306.

BOURDIEU, Pierre (2011), *O Poder Simbólico*, Edições 70, Lisboa.

CAMPOS, Ricardo Marnoto de Oliveira (2006) “Graffiti: Explorações Antropológicas, um exemplo da utilização do hipermedia em ciências sociais”, *Desafios Socioculturais para o séc. XXI*, in *Actas do I Congresso Internacional, AGIR – Associação para a Investigação e Desenvolvimento Sócio-Cultural*, DVD.

_____. (2007), “Graffiti urbano e cultura visual contemporânea”, in *Actas do IV Congreso Internacional de investigación y desarrollo sociocultural*, Universidad de Guadalajara, México, AGIR – Associação para a Investigação e Desenvolvimento Sócio-Cultural, DVD.

_____. (2007), *Pintando a Cidade. Uma Abordagem Antropologica ao Graffiti Urbano*, Dissertação em Doutoramento em Antropologia – Especialidade Antropologia Visual, Universidade Aberta.

_____. (2009), “‘All City’ – Graffiti Europeu como modo de comunicação e transgressão no espaço urbano”, *Revista de Antropologia*, São Paulo, vol. 52, n. 1.

_____. (2009), “A imagem é uma arma: a propósito de riscos e *rabiscos* no Bairro Alto”, *Arquivos da Memória: Antropologia, Arte e Imagem*, n. 5-6, Centro de Estudos de Etnologia Portuguesa, (Nova Série).

_____. (2011), “Deambulações em torno do projeto da antropologia visual contemporânea: entre as *imagens da cultura e a cultura das imagens*”, *Revista Digital Imagens da Cultura/Cultura das imagens*, n. 1, p. 28-44.

_____. (2011), “Imagem e tecnologias visuais em pesquisa social: tendências e desafios”, *Análise Social*, vol. XLVI, n. 199, p. 237-259.

CAMPOS, Ricardo et tal. (2011), *Uma cidade de Imagens*, Lisboa, Editora Mundos.

CANCLINE, Nestor García (1997), *Culturas Híbridas – Estratégia para entrar e sair da modernidade*, São Paulo, Edusp.

COSTA, António Firmino da (2002), “Identidades Culturais Urbanas em Época de Globalização”, *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, vol. 17, n. 48, p. 26-30.

DELEUZE, Gilles (1992), *Conservações*, Rio de Janeiro, Ed. 34.

DOUGLAS, Mary (1991), *Pureza e Perigo*, Edições 70, Lisboa.

FERREIRA, Jeff (1993), *Crimes of styles. Urban graffiti and the politics of criminality*, Boston, Massachussets, Northeastern University Press.

FOUCAULT, Michael (1979), *Microfísica do Poder*, Rio de Janeiro, Edições Graal.

FRANCE, Claudine (1998), *Cinema e Antropologia*, Campinas, Editora Unicamp.

_____. (2000), “Antropologia Fílmica – Uma gênese difícil, mas promissora”. In: FRANCE, Claudine (org.), *Do filme etnográfico à antropologia fílmica*, Campinas, Ed. da Unicamp.

GANZ, Nicholas (2004), *Graffiti world – Street art from five continents*, London, Thames & Hudson.

GITAHY, Celso (1999), *O que é graffiti*, São Paulo, Brasiliense, Coleção 312 Primeiros Passos.

HARA, Tony (2006/2007), Sociedade da comunicação: controle e captura da singularidade, *Revista Aulas*, Campinas, n. 3, Editora Unicamp, p. 1-10.

HILLMAN, James (1996), *O código do ser*, Rio de Janeiro, Editora Objetiva.

LAPLANTINE, François (1988), *Aprender Antropologia*, São Paulo, Editora Brasiliense.

LEMINSKI, Paulo (1983), *Palestra na Universidade Federal do Paraná*.

MACDOUGALL, Davi (2005) “Novos princípios da antropologia visual”, *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, vol. 21, n. 2, p. 19-31.

NETO, Bruno Pedro Giovanetti (2011), *Graffiti: do subversivo ao consagrado*, Tese de Doutorado, Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo.

- PAIS, José Machado (1993), *Culturas Juvenis*, Lisboa, IN-CM.
- PALLAMIN, Vera (2000), *Arte Urbana, São Paulo: Região Central (1945-1998)*. Obras de caráter temporário e permanente, São Paulo, FAPESP.
- PINK, Sarah (2001a) "More visualising, more methodologies: on video, reflexivity and qualitative research", *The Sociological Review*, vol. 49, n. 4, p. 586-599.
- RAMOS, Célia Maria Antonacci (1994), *Graffiti Pichação & CIA*, São Paulo, Editora Ana Blume.
- REBELATTO, Francieli (2010), "A Fotografia e suas implicações no fazer etnográfico: a fotoetnografia propondo leitura dos deslocamentos dos sujeitos de fronteira", *X Encontro Estadual de História – O Brasil no Sul: Cruzando Fronteiras entre o Regional e o Nacional*, Universidade Federal de Santa Maria, Rio Grande do Sul.
- REVISTA PÚBLICA (2011), "Lisboa, São Paulo e Berlim: cidades coloridas", 15 de maio, Lisboa.
- RIBEIRO, José da Silva (2004), *Antropologia Visual – Da minúcia do olhar ao olhar distanciado*, Porto, Afrontamento.
- _____. (2005), "Antropologia Visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação", *Revista de Antropologia*, Universidade Paulista de São Paulo, São Paulo, vol. 48, n. 2, p. 614-648.
- ROCHA, Ana Luiza Carvalho da (1995), "Antropologia das Formas Sensíveis: entre o visível e o invisível, a floração de símbolos", *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 1, n. 2, jul/set, 107-117.
- ROCHA, Gilmar (2001), "Etnopoética do olhar", *Sociedade e Cultura*, Goiânia, vol. 4, n. 1, jan./jul, p. 145-163.
- RONCAYOLO, Marcel (1990), *La ville et ses territoires*. Paris: Gallimard.
- SAMPAIO, Adriana Valladaris (2006), *Graffiti: tipografia, arte, cidade ideologias*, Universidade Federal da Bahia, Cadernos do MAV, p. 09-19.
- SIMÕES, José Alberto (2010), *Entre a Rua e a Internet: um estudo sobre o hip-hop português*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, Instituto de Ciências Sociais da Universidade Nova de Lisboa.
- SLOTERDIJK, Peter (2002), *O desprezo das massas: ensaio sobre lutas culturais na sociedade moderna*, Estação da Liberdade, São Paulo.
- SPINELLI, Luciano (2007), "Pichação e Comunicação: um código sem regra", *LOGOS 26: comunicação e conflitos urbanos*. Ano 14, 1º semestre, p. 111-121.
- TOALDO, Mariângela Machado (1997), "Sob o signo do consumo: status, necessidades estilos", *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, n. 7, p. 89-97.

Sites consultados

AQUI PODE VIVER GENTE. Disponível em: <<http://www.aquipodiavivergente.com>>

FIXAÇÃO PROIBIDA. Disponível em: <<http://fixacaoproibida.blogspot.pt>>

FOLHA DE SÃO PAULO. Disponível em:
<<http://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/1048729-grafite-gigante-da-dupla-osgemeos-e-apagado-do-anhangabau.shtml>>

FUTURO DAS PAREDES DO BAIRRO ALTO. Disponível em:
<<http://futuodasparedes.wordpress.com>>

JORNAL DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Disponível em: <<http://galeriaurbana.com.pt/?cat=36>>

JORNAL I. Disponível em: <<http://galeriaurbana.com.pt/?cat=36>>

JORNAL SOL. Disponível em: <<http://galeriaurbana.com.pt/?cat=36>>

OS GÊMEOS. Disponível em: <<http://www.osgemeos.com.br/>>

PROGRAMA RTP 2 Disponível em: <http://youtu.be/hO_n3fXFrzE>

REVISTA TENTAÇÕES. Disponível em: <<http://galeriaurbana.com.pt/?cat=36>>

THE GUARDIAN. Disponível em: <<http://galeriaurbana.com.pt/?cat=36>>

Lista de Figuras

Fig. 1 -	Graffiti ilegal em edifício com obras atrasadas na Rua Santa Marta em Lisboa ..	10
Fig. 2 -	O metro de Lisboa	25
Fig. 3 -	<i>Tag</i> feita na Vila Madalena em São Paulo, Brasil	25
Fig. 4 -	<i>Throw up</i> localizado na Praça Duque de Saldanha em Lisboa	26
Fig. 5 -	Mural realizado no Parque Mayer	27
Fig. 6 -	Mural realizado no Parque Mayer	28
Fig. 7 -	Mural pós 25 de Abril realizado nas paredes da Igreja da Graça em Lisboa	29
Fig. 8 -	Muro das Amoreiras	30
Fig. 9 -	Mural pintado nas Amoreiras em homenagem ao <i>writer</i> Miguel Ângelo	31
Fig. 10 -	Estêncil do <i>writer</i> “Dolk”	32
Fig. 11 -	<i>Tags</i> e estêncil extintos	33
Fig. 12 -	Arte urbana que ainda se mantém na Rua do Norte, Bairro Alto, Lisboa	35
Fig. 13 -	<i>Thorw-up</i> na Rua de Santa Marta, Lisboa	42
Fig. 14 -	<i>Graffiti</i> do <i>writer</i> brasileiro Utopia na Calçada da Glória, Lisboa	44
Fig. 15 -	<i>Tag</i> realizada em um edifício devoluto na Avenida da Liberdade	45
Fig. 16 -	Ryü Naipes faz seu <i>graffiti</i>	46
Fig. 17 -	<i>Street art (arte urbana)</i> realizada na Av. Infante Dom Henrique pelo Projecto Pampero Public Art 01	51
Fig. 18 -	<i>Street art</i> de Vanessa Teodoro	52
Fig. 19 -	<i>Street art</i> de José Carvalho	52
Fig. 20 -	<i>Street art</i> de Smile	52
Fig. 21 -	<i>Street art</i> do <i>writer</i> italiano Blu pelo Projecto Crono	53
Fig. 22 -	<i>Street art</i> dos <i>writers</i> brasileiros Os Gêmeos pelo Projecto Crono	53
Fig. 23 -	<i>Street art</i> realizada por EricaillCane, artista italiano, pelo Projecto Crono	54
Fig. 24 -	<i>Street art</i> realizada pelo <i>writer</i> espanhol Sam3 pelo Projecto Crono	56
Fig. 25 -	<i>Street art</i> realizada pelo Arm Collective pelo Projecto Crono	57
Fig. 26 -	<i>Street art</i> realizada pelo Momo, artista americano, pelo Projecto Crono	58
Fig. 27 -	Obra dos artistas brasileiros Os Gêmeos	61

Fig. 28 - Arte urbana realizada em prédio na Praça Duque de Loulé	62
Fig. 29 - O <i>graffiti</i> ilegal se apropriou das paredes que envolvem os painéis do Largo do Oliveirinha	64
Fig. 30 - Painéis da Galeria de Arte Urbana na Calçada da Glória, Lisboa	64
Fig. 31 - Painéis da Galeria de Arte Urbana na Calçada da Glória, Lisboa	65
Fig. 32 - Painéis da Galeria de Arte Urbana na Calçada da Glória, Lisboa	65
Fig. 33 - Painéis da Galeria de Arte Urbana na Calçada da Glória, Lisboa	66
Fig. 34 - Painéis da Galeria de Arte Urbana na Calçada da Glória, Lisboa	66
Fig. 35 - <i>Writer</i> Enivo a estilizar uma das paredes do Beco do Batman	67
Fig. 36 - Todas as paredes do Beco do Batman são pintadas	68
Fig. 37 - Os desenhos do Beco do Batman também são utilizados como cenário	68
Fig. 38 - Mural realizado pelos <i>writers</i> Paris One, Ayer, Nomen e Nark no Campos da Cebola em Lisboa	69
Fig. 39 - Homenagem realizada em 2010 para o escritor português José Saramago	70
Fig. 40 - Vidrão grafitado na Av. Da Liberdade	70
Fig. 41 - Mapa dos Murais publicados na Revista do Sábado	72
Fig. 42 - Imagem e matéria publicada na página 16 no <i>Jornal Sol</i>	74
Fig. 43 - Imagens e matéria publicada na página 16 no <i>Jornal Sol</i>	74
Fig. 44 - Imagens e matéria publicada na página 16 no <i>Jornal Sol</i>	76
Fig. 45 - Imagem e matéria publicada no <i>Jornal The Guardian</i>	77
Fig. 46 - Matéria publicada no <i>Jornal The Guardian</i>	78
Fig. 47 - Imagens e matéria publicada nas páginas 32 e 33 do <i>Jornal I</i>	79
Fig. 48 - Imagens e matéria publicada nas páginas 32 e 33 do <i>Jornal I</i>	80
Fig. 49 - Matéria publicada na página 40 do <i>Jornal Diário de Notícias</i>	81
Fig. 50 - Painel feito pelos <i>writers</i> Glam e Travis para a sede da Rede Globo na Av. Fontes Pereira de Melo, Lisboa	82
Fig. 51 - Casal que passava pela rua onde Mike estava a pintar	85
Fig. 52 - Turista fotografa <i>writer</i> que estava a pintar no mural <i>Dedicated Hall of Fame</i> ...	86
Fig. 53 - <i>Backjump</i> em comboio na Avenida da Índia, Lisboa	90
Fig. 54 - <i>Tags</i> feito com marcadores na Rua da Padaria, Lisboa	91

Fig. 55 -	Caracteres feitos nas Escadas da Mouraria, Lisboa	91
Fig. 56 -	Caracteres feitos na Rua da Madalena, Lisboa	92
Fig. 57 -	<i>Writer</i> a fazer um planeamento do <i>graffiti</i>	93
Fig. 58 -	<i>Writers</i> a pintar o fundo da parede da Rua Fernão Lopes	93
Fig. 59 -	<i>Writer</i> Naipes a graffitar sobre a parede da Rua Fernão Lopes, Odivelas, Lisboa	94
Fig. 60 -	<i>Writer</i> graffitando na Calçada da Lavro, Lisboa	95
Fig. 61 -	<i>Writers</i> reunidos graffitam na Calçada da Lavro, Lisboa	95
Fig. 62 -	<i>Tag</i> do <i>writer</i> Parks na Calçada da Lavro, Lisboa	96
Fig. 63 -	Graffitis feitos na Rua Marquês Pontes de Lima	96
Fig. 64 -	Graffiti do <i>writer</i> Utopia cercado por caracteres e <i>tags</i>	97
Fig. 65 -	<i>Graffiti</i> e caractere na Rua da Padaria, Lisboa	98
Fig. 66 -	Caracteres e <i>letterings</i> se misturam no <i>graffiti</i> feito pelo <i>writer</i> Utopia	98
Fig. 67 -	Estêncil que ainda permanecem nas paredes da Rua do Norte, no Bairro Alto, Lisboa	99
Fig. 68 -	Inscrições de <i>tags</i> que se misturam sobre a superfície do elétrico da Calçada do Lavro, Lisboa	100
Fig. 69 -	<i>Writer</i> Aryz a pintar o Cavalo Marinho no prédio de oito andares na Rua São José, Lisboa	101
Fig. 70 -	<i>Street art</i> do <i>writer</i> Aryz na Rua São José, Lisboa	102
Fig. 71 -	<i>Street Art</i> de Sam3 na Avenida Fontes Pereira de Melo, Lisboa	103
Fig. 72 -	Evento <i>Writer's Delight</i> realizado no Parque Mayer, Lisboa	104
Fig. 73 -	Bettle Chelas, 2011. <i>Writers</i> Utopia e Parks em Bettle Chelas	105
Fig. 74 -	Bettle Chelas, 2011. <i>Hall-of-fame</i> feito pelos <i>writers</i> Utopia e Parks, possui símbolos brasileiros como o "Caipiria" que usa chapéu de palha	105
Fig. 75 -	Mala com os sprays utilizados para graffitar na Calçada do Lavro, Lisboa	106

