

A relação do *writer* e do *street artist* com as galerias de arte: Análise do perfil do *writer* e do *street artist* português

Rita Fernandes de Matos

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Comunicação, Cultura e Tecnologias de Informação

Orientador:
Doutor Jorge Samuel Pinto Vieira, Professor Auxiliar Convidado,
ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa

outubro, 2015

A relação do *writer* e do *street artist* com as galerias de arte: Análise do perfil do *writer* e do *street artist* português

Rita Fernandes de Matos

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Comunicação, Cultura e Tecnologias de Informação

Orientador:
Doutor Jorge Samuel Pinto Vieira, Professor Auxiliar Convidado,
ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa

outubro, 2015

AGRADECIMENTOS

Obrigada ao Professor Jorge Vieira por me ter orientado nesta dissertação, por todo o conhecimento transmitido (que foi sempre bem vindo), pela paciência que teve comigo e por toda a disponibilidade demonstrada durante todo este longo processo.

Obrigada a todos os artistas que aceitaram ser entrevistados. Foram essenciais as experiências que partilharam comigo. Um grande obrigada Draw, Edis One, Eime, Glam, Maria Imaginário, Mesk, Pariz One, Smile, Tamara Alves e Uivo.

Obrigada aos colegas da Faculdade de Farmácia da Universidade de Lisboa, por me terem ajudado a compatibilizar o trabalho com a escrita desta dissertação.

Obrigada aos colegas de Mestrado que se foram tornando amigos e companheiros nesta aventura.

Obrigada aos amigos de sempre, aos de Tondela e aos que Lisboa e outras paragens me deram a conhecer. Foram grandes!

Obrigada família por terem estado sempre comigo. A ti, Maria Miguel, um agradecimento em particular. Ainda és pequena, mas um dia saberás a importância que tiveste em todo este processo. Esta dissertação é dedicada a ti.

RESUMO

O *graffiti* e a *street art* são movimentos que na sua essência ocorrem na rua e no espaço público, num formato, sobretudo, ilegal. Contudo, ao longo dos últimos anos tem-se assistido, a nível global e também em Portugal, a uma visível domesticação e institucionalização de ambos os campos por parte de outras entidades, como sejam o poder local ou organismos privados, atribuindo a estas práticas um cariz legal. Esta nova configuração também se verifica no âmbito do mundo da arte contemporânea com a presença mais assídua de artistas relacionados com estes campos, bem como das suas obras no mercado de arte, nomeadamente nas galerias de arte.

Esta investigação teve como objetivos compreender qual a relação que *street artists* e *graffiti writers* portugueses têm com as galerias, o que os afasta e o que os aproxima destes espaços e como assistem estes a uma cada vez mais manifesta institucionalização de ambos os movimentos. É indubitável, para esta investigação, que esta nova configuração dos campos teve consequências na atuação destes artistas tal como foi evidenciado pelas dez entrevistas realizadas a *street artists* e *graffiti writers* portugueses. Em virtude da fase do ciclo de vida em que se encontravam, da formação académica que detinham, do seu *habitus* social e motivados pela possibilidade de obter rendimento da sua arte, estes aceitam, agora, estar presentes em espaços e eventos de cariz legal, mantendo contudo uma assertiva preferência de atuação em espaço público.

PALAVRAS CHAVE: *street art*, *graffiti*, galeria de arte, institucionalização, legitimação artística.

ABSTRACT

The *graffiti* and *street art* are two movements that occur in the street and in public places, in a way, mainly, illegal. However, over the past few years we have seen globally as well as in Portugal, a visible domestication and institutionalization of both fields by other entities such as local power or private bodies, attributing to these practices a legal nature. This new configuration is also true within the world of contemporary art with the more regular presence of artists related to these fields, as well as their works in the art market, particularly in art galleries.

This research aimed to understand what the relationship that Portuguese street artists and graffiti writers have with galleries, what pulls them away and draws them near from these spaces and how they watch the institutionalization of both movements. Undoubtedly, for this investigation, this new configuration of these fields had consequences in the performance of

these artists as can be confirmed in the ten interviews with Portuguese street artists and graffiti writers. Due to the phase of the cycle of life they were in, the academic training they held, their social *habitus* and motivated by the possibility of obtaining income from their art, they would accept to be present in spaces and legal-oriented events, keeping however an assertive preference to act in public space.

KEY WORDS: *street art*, *graffiti*, art gallery, institutionalization, artistic legitimation.

ÍNDICE

Agradecimentos	I
Resumo.....	II
Glossário.....	V
Introdução	1
Capítulo I – Contextualização teórica da problemática	3
1.1 Elementos conceptuais dos termos <i>street art</i> , arte urbana, arte pública e <i>graffiti</i>	3
1.1.1 Técnicas e suportes	4
1.1.2 Ocupação do espaço.....	5
1.1.3 Motivações dos artistas, que mensagens pretendem transmitir?	6
1.2 <i>Street art</i> e <i>graffiti</i> em Portugal.....	8
1.3 A institucionalização da arte.....	11
1.3.1 A legitimação no sistema de arte contemporânea, o papel das galerias de arte...11	
1.3.2 O artista no sistema de distribuição de arte contemporânea	14
1.3.3 A institucionalização do <i>graffiti</i> e da <i>street art</i>	17
Capítulo II – Metodologia.....	23
Capítulo III – Análise das entrevistas.....	27
3.1 Caracterização socioeconómica dos artistas em amostra.....	27
3.2 Os percursos dos artistas	28
3.3 Considerações sobre os conceitos, uma viagem	34
3.4 Atuar na ilegalidade e na legalidade, a importância do espaço	40
3.5 A relação do artista com o sistema de arte contemporânea.....	45
Conclusão	51
Bibliografia	59
Fontes Legislativas.....	63
Anexos	I
Anexo A - Inscrições em paredes após o fim da ditadura e no início do PREC.....	I
Anexo B - Atividades pedagógicas desenvolvidas pela GAU desde 2009 até 2013.....	II
B.1 Visitas Guiadas:	II
B.2 Workshops:	III
Anexo C - Grelhas analíticas com a caracterização dos artistas.....	IV
Anexo D - Guião da entrevista	XVIII
Anexo E – Observação qualitativa	XX
Curriculum Vitae.....	XXII

GLOSSÁRIO

All city – Reconhecer um artista por este ter colocado o mesmo *graffiti* em toda a cidade.

Bombing – Desenhar a mesma inscrição, em diferentes superfícies, numa zona geográfica delimitada.

Building cuts - Cortes em edifícios alterando a arquitetura inicial dos mesmos.

Collectives - Grupo de *street artists* que pintam juntos na rua.

Crew - Grupo de *writers* que pintam *graffiti* juntos na rua.

Détournement - Distorção de imagens, conceitos, e ideais capitalistas recorrendo à manipulação de caracteres e linguagens próprias da publicidade.

Getting up – Desenvolvimento de uma reputação interna (reconhecimento dos pares).

King - Aquele com elevado reconhecimento entre os seus pares. Denominação utilizada sobretudo no campo do *graffiti*.

Lettering - Desenho de letras.

Masterpiece e *wall of fame* - Peças de grandes proporções e com recurso a técnicas muito especializadas.

Paste up – Colagem de posters ou desenhos em papel, com cola ou pasta de farinha de trigo ou amido, em diversas superfícies.

Stencil ou *pochoirs* - Moldes feitos em cartão, plástico, papel laminado, madeira ou metal que permitem recriações múltiplas.

Stickers - Colagem de autocolantes em diversas superfícies. Podem ser desenhados, impressos ou surgem da adaptação de outros autocolantes para criação de novos padrões.

Tag - Mensagem ou código, inscrito em determinada superfície, e que apenas é reconhecido por quem está no meio.

Toy - Aquele que se encontra numa fase inicial na prática do *graffiti*. A técnica deste é, por norma, rudimentar e demonstra inexperiência no domínio desta.

Wild style – Desenho de letras muito pormenorizado, que faz uso de técnicas como o 3D e que é de difícil leitura.

INTRODUÇÃO

A investigação que aqui se propõe visa abordar as temáticas da *street art* e do *graffiti* no que respeita ao posicionamento de *street artists* e *writers* portugueses no mercado de arte contemporânea, nomeadamente as galerias. O *graffiti* e a *street art* são movimentos que na sua génese ocorrem na rua e no espaço público. O primeiro despontou dentro do movimento *hip hop*, nos anos 70 do século passado, juntamente com o *rap* e o *break dance* e caracterizava-se pela juvenildade dos seus atores que se exprimiam através da inscrição de palavras, a *spray*, nas paredes e muros das cidades. O segundo surgiu na senda do primeiro, anos mais tarde, com novos atores que apostam em mensagens e técnicas mais híbridas. No início do novo século assiste-se novamente a um alargar de ambos os campos artísticos muito impulsionado pela (não) formação artística dos seus atores e globalização comunicacional, dando lugar a novas experiências visuais e estilos peculiares. É também neste período que se inicia um processo de institucionalização deste movimento, que se verifica até à atualidade, sendo este o motor de arranque desta investigação.

Os campos artísticos em referência, caracterizados, marcadamente, pela ocupação ilegal da rua enquanto suporte, têm vindo a ser apropriados (Costa, Pedro, Ricardo Lopes, 2014), também em Portugal, por parte de diversas instituições sejam estas de cariz artístico¹, político² ou empresarial³, públicas e privadas. Concomitantemente amiúde constata-se, nomeadamente a nível nacional, a existência de novas dinâmicas nestes campos verificando-se o aparecimento de festivais e eventos culturais e académicos com esta temática como propósito, um avolumar de referências nos *media* sobre estes campos, bem como a criação de uma agência de artistas dentro deste campo artístico.

A uma escala mais global também o mundo da arte contemporânea tem vindo a conferir um maior reconhecimento ao *graffiti* e à *street art*. Em Portugal, assiste-se à entrada de alguns artistas nas galerias de arte (nacionais e sobretudo europeias) bem como ao espoletar de espaços que expõem obras de *street artists* e *writers*. Neste contexto crê-se ser relevante e

¹Projeto Memória (1964) desenvolvido no Teatro Nacional D. Maria II (<http://www.teatro-dmaria.pt/pt/calendario/exposicao-alexandre-farto-aka-vhils-no-teatro-nacional-d-maria-ii/>).

²Atenda-se, por exemplo, ao *graffiti* que o Bloco de Esquerda fez relativamente à chegada de refugiados a Portugal (<https://www.facebook.com/esquerda.net/photos/a.176471969131645.30950.116426248469551/739669142811922/?type=1&theater>) ou aos projetos desenvolvidos pela Câmara Municipal de Cascais (<http://www.cm-cascais.pt/noticia/muraliza-festival-de-arte-mural-4-10-de-junho-varios-locais-do-centro-historico>).

³Como serão exemplo empresas como a Adidas (<http://www.booooooom.com/2008/07/03/adidas-goes-green/>) ou Axe Portugal (<http://www.kruelladenfer.com/Make-Love-Not-War>).

pertinente perceber qual a posição destes artistas portugueses face a esta nova realidade dentro do campo.

A problemática que aqui se expõe pretende contribuir para um alargamento do estudo destas temáticas, visto que é residual a exploração destas na literatura académica existindo apenas alguns estudos que analisam a possibilidade de observar elementos destes campos artísticos em espaço fechado. Simultaneamente, esta pesquisa permitirá analisar este campo no âmbito disciplinar dos estudos da cultura e da sociologia da arte, afastando-se das investigações direcionadas, sobretudo, para as áreas do design, da comunicação, da arquitetura, da geografia e do urbanismo.

Face ao exposto esta investigação tem como mote compreender a relação que os *street artists* e *graffiti writers* portugueses têm com as galerias, visando também identificar as razões e motivações destes artistas para optar por estar presente ou não nestes espaços para além da rua.

No que respeita à estruturação e organização da redação desta investigação esta inicia-se com uma breve revisão bibliográfica e contextualização teórica da problemática, identificando ambos os campos artísticos, a sua presença em Portugal, bem como a caracterização de alguns pressupostos do sistema de arte contemporânea. Posteriormente, analisar-se-á de forma crítica e fundamentada teoricamente as entrevistas realizadas a dez artistas portugueses, terminando este estudo com as possíveis conclusões a retirar sobre toda esta pesquisa.

CAPÍTULO I – CONTEXTUALIZAÇÃO TEÓRICA DA PROBLEMÁTICA

1.1 ELEMENTOS CONCEPTUAIS DOS TERMOS *STREET ART*, ARTE URBANA, ARTE PÚBLICA E *GRAFFITI*

O conceito de *street art* surge pela primeira vez em 1985, com Allan Schwartzman, contudo, continua a não ter uma definição estanque, sendo, por isso, difícil de defini-lo. Kai Jakob (2008) afirma que *street art* também é conhecida por “urban art” (2008a:09). O autor identifica *street art* como sendo “a form of artistic expression found in public spaces and thus openly accessible to everyone” (2008a:09). De acordo com Ricardo Campos⁴ arte urbana (tradução de *urban art*) “é um conceito que está por definir e é necessário debatê-lo”, todavia na perspetiva deste é indubitável que arte urbana, arte pública, *graffiti* e *street art* serão conceitos diferentes, mas que se interligam e se podem confundir. José Pedro Regatão (2010) resume arte pública como a arte que está na rua, em espaços exteriores, de acesso livre “sem condicionamentos de ordem social ou económica” (2010:64), comissariada e que surge em contraponto ao museu e à galeria. Para este autor, arte pública é para um público indiferenciado, mas respeita-o a ele e ao meio envolvente. Para Ricardo Campos⁵, *street art* não é arte pública, contudo se for comissionada já o é abandonando, assim, o epíteto de *street art*. Por sua vez, e de acordo com Victor Correia (2014:256, 259) o que confere ao *graffiti* e à *street art* a designação de arte pública é o facto de serem expressões artísticas que estão no espaço público destinando-se a um público “involuntário e indiferenciado” (2014:259) e apenas abandonarão esta designação se estes sentidos se perderem. Pedro Soares Neves (2010:250) citando a obra “*Arte Pública e cidadania, novas leituras da cidade criativa*”, entende por arte urbana “ações realizadas no ambiente das cidades por parte dos *graffiters* (...) potenciado pelos programas museológicos ou das grandes multinacionais de entretenimento ao estilo das ‘Cowparades’”. Demonstrada que está a dificuldade na definição estrita de conceitos, considera-se primordial o estabelecimento das características diferenciadoras da *street art* e do *graffiti*. Estes campos estão intimamente ligados, todavia é possível verificar que houve uma evolução que fez com que o *graffiti* se tenha tornado “more narrowly defined as a distinct discipline with a different intention (2008a:10) e por isso divirja da *street art*.

É do consenso geral nos autores que abordam estas temáticas que *street art* é uma “subcultura do *graffiti*” (Hughes, 2009:5) e que ambas têm uma “forte conexão histórica” (Riggle, 2010:253, tradução livre) sendo considerado o *graffiti* como ““A” força motora”

⁴ Informação veiculada pelo orador no Seminário “Arte Urbana - Perspetivas de Análise e Estratégia de Atuação”, entre 05 a 07 de fevereiro de 2015, organizada pela Galeria de Arte Urbana e pelo Departamento de Desenvolvimento e Formação, da Câmara Municipal de Lisboa, no Auditório da Sede dos Serviços Sociais da CML.

⁵ (*Idem*)

(Riggle, 2010:253, tradução livre) para o desenvolvimento da *street art*. Contudo, não terá sido este o único impulso para o aparecimento da *street art*. Devem ser consideradas outras formas de arte que “materialmente incorporavam a rua” (Riggle, 2010:253, tradução livre), como se crê ser o caso de obras realizadas, e apenas enumerando dois artistas num universo vasto, por Gordon Matta-Clark⁶ ou Barbara Kruger⁷. Além disso, e como afirma Lewisohn (2008), *street art*, ao contrário do *graffiti*, teve uma forte influência da corrente artística situacionista, da *pop art* e do estilo de vida e estética *punk*. Relativamente ao situacionismo a *street art* sorveu deste a quebra de barreiras entre a arte, a política e a pressão social, como é exemplo a técnica de *détournement*. Da *pop art* apoderou-se da dissecação do mundo real quotidiano e do fim do abstracionismo permitindo que as obras fossem compreendidas por todos e do *punk* conquistou a crítica ao sistema considerando a arte na rua como não comercializável. Apesar destas breves considerações, crê-se que para um melhor entendimento dos dois campos será necessário caracterizar quais as verdadeiras diferenças no que diz respeito às *técnicas e suportes* utilizados por ambos, como se dá a *ocupação do espaço* e que *motivações* são as dos artistas e que *mensagem* pretendem transmitir.

1.1.1 TÉCNICAS E SUPORTES

Louis Bou, na sua obra “*Street art. The Spray Flies*”, referida por Hughes (2005), afirma que a *street art* é diferente do *graffiti* porque é mais versátil no que respeita a técnicas e materiais utilizados, “messages can be spread and made visible through any number of methods, be pasted, sprayed or installed (Jakob, 2008a:10).

A *street art* traz do *graffiti* as latas de *spray* e os marcadores, mas adiciona-lhes materiais como o carvão, as tintas, os mosaicos, como os do artista Invader⁸ e novas técnicas como os *stickers*, o *stencil* ou *pochoirs*, que teve em Blek le Rat um dos principais impulsionadores, o *paste up*, a xilogravuras e as linoleogravuras, como as da artista Swoon⁹, a técnica de escultura adotada pelo artista português Vhils¹⁰, *flash mobs*, projeção de

⁶Artista que nos anos 70 utilizava a técnica de *building cuts* (<http://stationtostation.com/wp-content/uploads/2013/08/openhouse-barcelona-macba-shop-gallery-installations-deeper-cut-art-architecture-gordon-matta-clark.jpg>).

⁷ Artista que utilizava a técnica de *détournement* (http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A3266&page_number=2&template_id=1&sort_order=1).

⁸ <http://www.space-invaders.com/mosaic.html> .

⁹ <http://www.newimageartgallery.com/artists/swoon-2/> .

¹⁰ <http://www.alexandrefarto.com/index.php?page=vhils> .

vídeo,¹¹ “(...) scratchiti (etching into hard surfaces), cut-outs (...), direct application of paint, tape-art (pasting adhesive tape strips), the alteration of advertisement posters, installations and the rebuilding of an area specially chosen by the artists”¹².

Por sua vez o *graffiti* adota um conjunto de regras próprias, linhas simples, suportes estandardizados (o *spray* e os marcadores) o que faz dele muito idêntico de país para país. Ao contrário dos *street artists* o que é essencial para um *graffiti writer*, não é o suporte utilizado, mas antes o domínio e refinamento da técnica (o uso da mão e do *spray*) contrariamente à *street art* (Jakob, 2008a, Lewisohn, 2008). A prática de *street art* será por isso mais democrática na medida em que não exige domínio exaustivo de técnicas específicas pois pode apenas fazer uso de folhas impressas para espalhar a mensagem.

1.1.2 OCUPAÇÃO DO ESPAÇO

Ricardo Campos (2011) afirma que a cidade sempre teve na sua génese a produção cultural. Para o autor, a cidade “tem sido lugar de fabricação da cultura elevada ou erudita, espaço de saber e de conhecimento (...) território que acolhe recursos (humanos e materiais) e que é objeto de investimento e de políticas de natureza cultural” (2011:19). A cidade pode ser por isso vista como “um palco ou uma *passerelle*. Lugar de exibição e de visibilidade” (2011:15) e, por isso, será o local ideal para atuação de *writers* e *street artists*.

Há em comum no *graffiti* e na *street art* o senso de apropriação, “making the city your own by claiming the space” (Lewisohn,2008:65). Contudo, existem algumas diferenças no que diz respeito ao modo de apropriação do espaço por *street artists* e *graffiti writers*. De acordo com Lewisohn (2008:65) a *street art* será menos destrutiva e de natureza menos rebelde (tradução livre) do que o *graffiti*. Os *street artists* terão como objetivo tornar a cidade mais bonita e mais vivível, tendem a fazer um *redesign* do espaço (Jakob:2008a) sendo uma forma criativa de desenvolvimento, uma “reaction to the reality” (2008a:10). Como afirma o *graffiti writer* Eine “the *street art* movement is lots of kids who don’t necessarily want to go around vandalising everything and they’re more into art, and art college. Stencils are more friendly than tags” (2008:69).

De acordo com Louis Bou, referido por Hughes (2005), os *street artists*, têm especial atenção à escolha do espaço onde vão colocar as suas obras optando, por exemplo, por fachadas, caixas de eletricidade, cercas, painéis publicitários ou comboios (2008a:10, tradução livre)¹³. Todos estes espaços são passíveis de serem utilizados pelo *street artist*

¹¹ <http://vimeo.com/22009841>.

¹² Jakob, Kai (2008a), *Street Art in Berlin*, Edição 4, Berlim, Jaron Verlag, p.09.

¹³ Exemplo disso serão os artistas portugueses Pantónio e ±MAISMENOS±. Pantónio alterou algumas placas de trânsito, na cidade de Lisboa por forma a criticar o Estado português por estar submisso

porque este, normalmente, não se preocupa com o tamanho da obra final ou a rapidez de execução da mesma, estas características não estão na génese da sua atuação. Opostamente, os locais escolhidos pelos *graffiti writers* estarão estandardizados desde o início do movimento. Usualmente, os locais mais utilizados são paredes, muros e exteriores de comboios, sendo certo que para o *graffiti writer* a escolha dos locais é muito importante pois quanto mais difícil seja o local¹⁴ de alcançar ou quanto mais perigoso for realizar determinada peça, maior será o grau de notoriedade e reconhecimento obtido pelo artista.

Como se tem vindo a referir quer a *street art*, quer o *graffiti* vivem do espaço público havendo por isso características inerentes à rua que estão fortemente patentes na essência de ambas as correntes. A efemeridade é uma das características que acompanha a rua, por isso *graffiti* e *street art* têm um carácter breve e transitório, “what is here today may be gone tomorrow” (Jakob, 2008a:10), por estarem expostas à ação da natureza ou do ser humano.

A utilização do espaço público respeita regras ditadas pelos órgãos de governo, todavia está na essência destas correntes não aceitar estas regras e por isso os trabalhos finais são resultado de uma prática intencionalmente anónima. De acordo com Jakob (2008a) estes artistas agem sobre o anonimato ou apenas são conhecidos em pequenos círculos da comunidade e entendem ganhar “um certo poder através desse anonimato” (Lewisohn, 2008:100, tradução livre). Para estes o anonimato dá-lhes liberdade criativa, a possibilidade de deformar o património e a propriedade pública, permite-lhes transmitir as mensagens que pretendem sem medos de retaliações e livres dos julgamentos dos críticos de arte (Lewisohn, 2008). Contudo, este anonimato poderá impossibilitar o reconhecimento ao artista. Esta questão não preocupará alguns artistas pois consideram que a sua legitimação será atingida através do público, pois “artists who work in the street have a dialogue revolving primarily around presenting the work to the public and the public’s reaction to it” (2008:101).

1.1.3 MOTIVAÇÕES DOS ARTISTAS, QUE MENSAGENS PRETENDEM TRANSMITIR?

Definindo *writers* e *street artists* Kai Jakob (2008a) afirma que os trabalhos destes são o resultado das atitudes ou ideias específicas que defendem e perseguem, sendo certo que a sua motivação advém de uma necessidade “to personally design public space, to provide an alternative to the dominant impact of comercial advertising and its superficiality, and as an outlet to express their creativity” (2008a:09). De qualquer modo, e de acordo com o autor o

à União Europeia e ao Fundo Monetário Internacional, enquanto o artista ±MAISMENOS± pendurou lençóis brancos numa varanda, do Porto, com o intuito de ironizar a tomada de decisão da Câmara Municipal do Porto de abolir o *graffiti* e a *street art* não comissariado da cidade.

¹⁴ Ex. topo de um edifício ou viatura de forças de ordem.

que os *street artists* pretendem será demonstrar a sua crítica, nas ruas, relativamente ao excesso de publicidade nelas existentes e a uniformidade das cidades e do espaço urbano. Para o autor, estes terão como objetivo questionar os limites do espaço público e do que é tolerado por quem o habita, contrariando os métodos de publicidade que invadem o espaço em benefício de alguém e não da cidade e de quem nela vive. Há assim o desafio à autoridade intrínseco, a necessidade de desrespeito pela noção de propriedade e o questionamento a entidades públicas e privadas, sendo por isso um ato político, como refere um artista citado por Ricardo Campos¹⁵ “tenho tanto direito de utilizar a rua como uma empresa quando coloca publicidade”.

Por ser praticada por uma faixa etária mais juvenil, normalmente, as motivações para a prática da *street art* e do *graffiti* prendem-se muito com as questões relacionadas com a resistência ao mundo adulto¹⁶. Contudo, existem outras motivações, como refere Ricardo Campos¹⁷ a considerar como sejam a necessidade de “ser visível”, a obtenção do reconhecimento e fama entre os pares, deixando, para isso, uma marca na cidade. São motivações que acarretam uma necessidade de auto afirmação, de acordo com Lewisohn (2008) e que são obtidas pelo prazer da transgressão recreativa, o gozo e a adrenalina de ultrapassar o risco. É uma “uma doença a tempo inteiro” como referia Ricardo Campos¹⁸ citando um artista que tinha entrevistado, um “passatempo mortal” (2008:45). O orgulho da obra final.

Relativamente ao que pretendem transmitir é possível inferir que *writers* e *street artists* pretendem veicular mensagens diferentes¹⁹. Enquanto os *writers* “pretendem maioritariamente comunicar a sua presença” (Sousa, 2013:136) através da inscrição do *tag*, os *street artists* tendem a veicular uma mensagem direcionada à comunidade em geral através de expressões e ideias (Sousa, 2013:137) normalmente de cariz contestatário²⁰. Será, pois, de fácil leitura e compreensão (Jakob, 2008a) por ser mais subtil, humorística e inteligível, e por fazer uso de desenhos, códigos, elementos e símbolos, ou seja, formas

¹⁵ Informação veiculada pelo orador no Seminário “Arte Urbana - Perspetivas de Análise e Estratégia de Atuação”, entre 05 a 07 de fevereiro de 2015, organizada pela Galeria de Arte Urbana e pelo Departamento de Desenvolvimento e Formação, da Câmara Municipal de Lisboa, no Auditório da Sede dos Serviços Sociais da CML.

¹⁶ (*idem*)

¹⁷ (*idem*)

¹⁸ (*idem*)

¹⁹ Diferenciação referida por Vieira (2004), Lewisohn (2008) e Sousa (2013).

²⁰ Como Pantónio e ±MAISMENOS± referidos anteriormente ou a arte de guerrilha de Banksy que crítica de forma irónica questões como a política, a guerra, o trabalho infantil ou a sociedade de consumo(http://4.bp.blogspot.com/_1np6D4mbnHc/TAWeeS8vKUI/AAAAAAAAAZQ/DSixFGGAFR0/s640/banksy11.jpg, <http://one360.eu/blog/wp-content/uploads/2012/06/Banksy-27.jpg>).

visuais mais ecléticas (2008a:10), tornando-a mais aceitável pelo público. Na sua génese, o *graffiti* era uma prática que fazia uso da tipografia utilizada na banda desenhada e na cultura pop. O *wild style* e o *lettering* tinham como objetivo ser indecifrável para o público em geral, não pretendendo ser algo *mainstream* ou com uma narrativa associada (Jakob, 2008a, Lewisohn, 2008. Tal como referia Mode2, “the tag is *graffiti* writing in its purest, simple form, but to the majority of people it’s ugly and indecipherable” (2008:48), e é por isso que mais facilmente é considerado vandálico do que belo, ao contrário da *street art* que por ser considerada menos ofensiva é por isso mais tolerada (Jakob, 2008a).

1.2 STREET ARTE GRAFFITI EM PORTUGAL

Carlos Fortuna e Augusto Santos Silva (2001) definiram três ciclos sobre a ocupação do espaço público, em Portugal, por parte dos cidadãos. O primeiro ciclo, logo após o 25 de abril de 1974, transforma os espaços públicos “(...) em cenários de entusiásticas manifestações públicas de indivíduos, grupos e movimentos sociais que os apropriaram culturalmente, dinamizando-os e sujeitando-os a novas leituras e códigos de interpretação simbólica” (2001:415), sendo que uma das transformações que se verificou prende-se com o aparecimento do muralismo político. Este movimento, que ocupou as décadas de 70 e 80 do século passado, foi impulsionado pelo fim da ditadura e o início do Processo Revolucionário em Curso (PREC)²¹ e caracterizava-se pela pintura e inscrições em paredes e muros, sobretudo na cidade de Lisboa, por inúmeros artistas plásticos, partidos e movimentos políticos, sindicatos de trabalhadores, grupos feministas ou cidadãos comuns, com mensagens de cariz revolucionário, político e partidário (anexo A).

O segundo ciclo, que decorre na década de 80 do século passado, caracteriza-se por uma reorganização da administração central e local, onde a esfera cultural estava “remetida a um plano secundário” (2001:416). Nos anos 90, iniciar-se-ia o terceiro ciclo que “veio dar relevo ao papel da cultura e do ambiente urbano na modernização e desenvolvimento da sociedade portuguesa” (2001:416). Será também em meados de 1990 (Costa e Lopes, 2014:7), que os fenómenos do *graffiti* e da *street art* têm o seu verdadeiro nascimento, nos arredores da cidade de Lisboa nomeadamente no concelho de Oeiras, na Linha de Cascais e Sintra e na Margem Sul²².

²¹ Carvalho, Jorge Ramos, Câmara, Sílvia (2014), “Lisboa Capital da Arte Urbana”, *On the w@terfront* (<http://www.ub.edu/escult/Water/>), p. 28.

²² Informação veiculada por Ricardo Campos, no Seminário “Arte Urbana - Perspetivas de Análise e Estratégia de Atuação”, entre 05 a 07 de fevereiro de 2015, organizada pela Galeria de Arte Urbana e pelo Departamento de Desenvolvimento e Formação, da Câmara Municipal de Lisboa, no Auditório da Sede dos Serviços Sociais da CML.

Carlos Fortuna e Augusto Santos Silva (2001:419) afirmam ainda que, em 2001, se assistia a um novo estímulo onde a cultura obtinha um papel estratégico na dinamização e “redesenvolvimento” do espaço urbano, impulsionado por dinâmicas culturais não convencionais “(...) por parte de associações e grupos urbanos e suburbanos, em geral jovens, desenvolvida em espaços não convencionais (da rua, à fábrica devoluta)” (2001:420).

Remontando à década de 1990, e centrando esta investigação no caso de Lisboa, é possível verificar que com a intensificação do movimento *graffiti* na cidade, a Câmara Municipal, atendendo às queixas dos seus munícipes, foi deliberando no sentido de “controlar esta prática informal e ilegal promovendo a limpeza destes espaços” (Costa e Lopes, 2014:7, tradução livre)²³. Contudo, e apesar desta política, o município permitia a prática do *graffiti* e da *street art* num muro, que apesar de nunca ter sido disponibilizado para essas práticas por qualquer organismo público, era comumente aceite que nele se pudesse atuar sem se temer a abordagem das autoridades, o Muro das Amoreiras que cerca a Rua da Artilharia 1 e a Rua Conselheiro Fernando de Sousa em Lisboa. Enquanto num lado do muro só pintam os *kings*, no outro apenas pintam artistas estrangeiros ou os *toys*²⁴, podendo atuar durante o dia e sem necessidade de recorrer ao anonimato.

Na senda da política adotada em meados de 1990, em 2008, a Câmara Municipal de Lisboa decide dar início a um processo de reabilitação do Bairro Alto. Este bairro era considerado como “uma das zonas mais emblemáticas da cidade de Lisboa”²⁵ porque nele se inseriam diversas manifestações culturais, era um local de diversão noturna, contudo e devido à forte afluência de pessoas, era “suscetível de gerar focos de ruído e de instabilidade que afetam o direito ao repouso dos residentes”²⁶. O Plano de Intervenção do

²³ Ao analisar os Boletins Municipais da Câmara de Lisboa é possível verificar que a palavra *street art* não aparece em qualquer documento legal havendo uma forte presença da palavra *graffiti* ou grafito. Associados à palavra *graffiti* aparecem os conceitos de “limpeza”, “remoção de *tags*” e “reparação de fachadas” sendo certo que estes documentos se referem sobretudo à adjudicação de obras a empresas de limpeza e reparação de fachadas.

²⁴ Informação veiculada pelo fotógrafo José Vicente, no Seminário “Arte Urbana - Perspetivas de Análise e Estratégia de Atuação”, entre 05 a 07 de fevereiro de 2015, organizada pela Galeria de Arte Urbana e pelo Departamento de Desenvolvimento e Formação, da Câmara Municipal de Lisboa, no Auditório da Sede dos Serviços Sociais da CML.

²⁵ Despacho nº 151/P/2008, *Horários de Funcionamento do Bairro Alto*, 2º Suplemento ao Boletim Municipal nº 765, 16 de outubro de 2008, Câmara Municipal de Lisboa, p.1808.

²⁶ (*idem*)

Bairro Alto além de incluir a instalação de câmaras de videovigilância²⁷, redução dos horários²⁸ incluía igualmente a limpeza de fachadas dos prédios vandalizados com *graffitis*²⁹ sendo certo que em outubro de 2008, o Departamento de Higiene, da Câmara Municipal de Lisboa dá início a um processo de limpeza do Bairro Alto³⁰. Aquando da discussão da política de limpeza que veio a ser instaurada surgiu um encontro, na Galeria Zé dos Bois, em julho de 2008, sob a temática “Qual o futuro das paredes do Bairro Alto?”. Neste encontro que juntou artistas, elementos das juntas de freguesia e da Câmara, e movimentos de cidadãos concluiu-se que para além do projeto de limpeza havia necessidade de constituir uma “mediação cultural no projeto de reabilitação urbana” (Neves, 2010:252).

É no decorrer desta deliberação que é instituída a Galeria de Arte Urbana (GAU). Assim, a 17 de outubro de 2008, na Calçada da Glória é inaugurada a “primeira galeria de arte urbana de Lisboa”, que a autarquia pretendia que servisse de “enquadramento legal à pintura de *graffitis*, em simultâneo com a limpeza do Bairro Alto”³¹. Afirmava o Presidente da Câmara, António Costa, aquando da inauguração, que “é nestes dois registos que temos que atuar: um espaço legal para a liberdade criativa e ao mesmo tempo agirmos relativamente às pinturas que são ilegais”³². Será com esta ação que o município decide “reconhecer os discursos plásticos do *graffiti* e da *street art*, como expressões artísticas com direito a uma coexistência relacional e democrática no universo da arte pública” (Carvalho e Câmara, 2014:26).

De acordo com os investigadores Pedro Costa e Ricardo Lopes (2014), a Câmara Municipal de Lisboa tem estendido a política aplicada ao Bairro Alto a outras zonas da cidade. Se, por um lado, incentiva e promove a limpeza de fachadas, por outro fomenta, através da GAU, intervenções artísticas na rua “settling new forms of dealing with *street art* in diverse urban realities” (Costa e Lopes, 2014:8). Ainda de acordo com os autores, esta

²⁷ Jornal Expresso, *Bairro Alto: Câmara de Lisboa quer limpar "graffiti" a partir de Setembro e instalar videovigilância*, 28 de maio de 2008 (<http://expresso.sapo.pt/bairro-alto-camara-de-lisboa-quer-limpar-graffiti-a-partir-de-setembro-e-instalar-videovigilancia=f332567>).

²⁸ Despacho nº 151/P/2008, *Horários de Funcionamento do Bairro Alto*, 2º Suplemento ao Boletim Municipal nº 765, 16 de outubro de 2008, Câmara Municipal de Lisboa, p.1808.

²⁹ TVI 24, *Lisboa: limpeza de graffitis começa em Setembro*, 04 de abril de 2008 (<http://www.tvi24.iol.pt/sociedade/bairro-alto/lisboa-limpeza-de-graffitis-comeca-em-setembro>).

³⁰ Edital nº 95/2008, *Limpeza e pintura de fachadas, removendo «graffiti» e «tags» - Rua do Norte, Rua da Misericórdia (Poente), Praça Luís de Camões e Travessa da Espera*, 1º Suplemento ao Boletim Municipal nº 764, 09 de outubro de 2008, Câmara Municipal de Lisboa, p.1776.

³¹ Jornal Público, *Lisboa: Primeira galeria de arte urbana pretende ser espaço para graffitis*, 17 de outubro de 2008 (<http://www.publico.pt/culturaipilon/noticia/lisboa-primeira-galeria-de-arte-urbana-pretende-ser-espaco-para-graffitis-1346496>).

³² *idem*

política tem-se desenvolvido de “forma descentralizada” (Costa e Lopes, 2014:3, tradução livre) e terá um cariz participativo envolvendo “técnicos municipais, a comunidade do *graffiti*, artistas urbanos e as populações” (*idem*), proporcionando assim uma redução de conflitos entre todos os que utilizam a cidade (*idem*).

O impacto desta política, que na sua génese tenderia a responder a questões de higiene e limpeza, qualidade do espaço público e resolução de conflitos entre residentes, utilizadores da cidade e artistas, proporcionou uma nova dinâmica no campo artístico e cultural da cidade. Atualmente, a Câmara Municipal de Lisboa continua a definir a arte urbana (o município refere-se sempre ao termo arte urbana e *graffiti* e nunca a *street art*), como uma das prioridades para o mandato 2013-2017³³ sobretudo no campo cultural, pretendendo facilitar a criação artística na rua e impulsionar a sua inerente democratização. Verifica-se, contudo, que não só o município de Lisboa se apropriou deste campo artístico, assistindo-se a um crescimento do movimento, não só de cariz municipal, em cidades como Porto³⁴, Viseu³⁵, Lagos³⁶, Covilhã³⁷ ou até a aldeias do interior do país como são exemplo o Projeto 180 Creative Camp³⁸, em Abrantes ou o Projeto Aldeias Artísticas³⁹, na União de Freguesias do Freixial e Juncal do Campo, em Castelo Branco.

1.3 A INSTITUCIONALIZAÇÃO DA ARTE

1.3.1 A LEGITIMAÇÃO NO SISTEMA DE ARTE CONTEMPORÂNEA, O PAPEL DAS GALERIAS DE ARTE

Pierre Bourdieu (2003b:218), afirma que “(...) não se pode compreender a própria produção (cultural) naquilo que ela tem de mais específico, quer dizer enquanto produção de valor (e crença), a não ser tendo simultaneamente em conta o espaço dos produtores e o espaço dos consumidores.” Ratifica o autor que a obra será resultado de um contexto que inclui o artista e os seus pares, os agentes que de algum modo poderão estar envolvidos na realização da obra e as relações que destes advêm ou do seu “valor social da obra (críticos, diretores de galerias, mecenas, etc.)” (Bourdieu, 2003b:219). Há, por isso, uma necessidade intrínseca no campo artístico de estabelecer uma relação entre o campo de produção e o

³³ Programa de Governo da Cidade de Lisboa, 2013-2017, *Uma cidade para as Pessoas*, Câmara Municipal de Lisboa, pp 1-92.

³⁴ <http://expresso.sapo.pt/sociedade/arte-urbana-sobe-as-paredes-no-porto=f888842> .

³⁵ <http://www.cm-viseu.pt/index.php/using-joomla/extensions/components/content-component/article-categories/78-demo/slides/2429-street-art-celebra-a-primavera-e-os-vinhos-do-dao-em-viseu> .

³⁶ <http://www.lac.org.pt/o-lac/apresentacao/> .

³⁷ <http://www.woolfest.org/> .

³⁸ <http://180.camp/abrantres-or-an-open-air-gallery/> .

³⁹ <http://www.fundacaoedp.pt/noticias/projeto-aldeias-artisticas-leva-arte-urbana-ao-mundo-rural/300> .

campo dos consumidores, sendo a obra o resultado do *habitus* do produtor (condições sociais enquanto sujeito social e enquanto produtor) e das exigências e das imposições sociais dentro do campo artístico.

No atual sistema da arte contemporânea e para que os artistas sejam consagrados, há, em sentido lato, uma necessidade de serem reconhecidos pela sociedade ou por um conjunto de especialistas em que a sociedade informalmente delega a competência para a concessão e reconhecimento do estatuto artístico (Melo, 2002:82). O reconhecimento, a consagração e a legitimação são conceitos principais para o artista porque “não há artistas sozinhos nem há relações diretas bipolares entre um criador e um receptor” (Melo, 2002:84) Ora, será por esta razão que os artistas necessitam de um sistema de mediação que os mantenha no mercado e que permita às suas obras a “existência social” (Melo, 2002:85). O atual sistema de legitimação inclui diversos agentes que vão desde os pares, a crítica especializada, os media, os comissários de exposições, os decisores políticos (como Câmaras Municipais ou a Secretaria de Estado da Cultura, em Portugal), os técnicos dos serviços educativos, todo o universo cultural (blogues, redes sociais ou revistas *online* como é exemplo a Arte Capital⁴⁰, o mercado (feiras, galerias, leilões...), as escolas, o mecenato, a investigação científica e as publicações no campo, os colecionadores, os prémios e distinções públicos e privados e o público (Melo, 2002). Contudo, este reconhecimento respeita uma hierarquia e uma lógica de “ressonância crescente: pares, críticos e galeristas, principais colecionadores, público em geral” (Conde, 2009a:12, citando Alan Bowness).

De acordo com Alexandre Melo (2002) o campo de produção e circulação das obras de arte “tem de ser perspectivado à luz de uma definição genérica de mercadoria” (Melo, 2002:76). “A organização da vida artística obedece ao modelo do mercado livre, penetrado por relações mercantis (...)” (Machado et al., 1995:28) ora esta perspectiva, faz do campo artístico, um sistema dependente dos intermediários. Os agentes de mediação do campo artístico, que terão um forte impacto na consagração ou não do artista e na posterior comercialização da sua obra, são de diferentes categorias, de acordo com Alexandre Melo (1994): 1) política e institucional (no que respeita aos fundos, apoios económicos e agendas de programação), 2) operacional, mediador e comercial (como são os elementos do staff, produtores, diretores, editores, promotores), 3) os agentes de mercado (como as galerias) e 4) os agentes que proferem os discursos críticos e estéticos, como serão os críticos de arte e os *media*. Nesta perspectiva, o autor apresenta três dimensões para caracterizar a instituição do reconhecimento dentro do sistema de arte contemporânea sendo elas dimensões de cariz económico, simbólico e político, sendo certo que estas características fazem deste sistema um meio com pouca rigidez e por “natureza, macroscópico” (Melo,

⁴⁰ <http://www.artecapital.net/home.php> .

1994:109). São definidas por este três instâncias fundamentais para a dimensão económica: a da produção, da distribuição e a do consumo. A da produção diz respeito à atividade do artista, a da distribuição diz respeito à venda e às atividades dos *dealers* e galeristas e a do consumo diz respeito aos compradores de arte, não sendo estas indissociáveis umas das outras visto que há, por exemplo, uma dependência de outros (“financiadores, fornecedores, ajudantes e executantes”, Melo 1994:14) na realização das obras. Contudo, poder-se-á acreditar que a visibilidade do artista apenas dependerá deste e da sua capacidade de se mostrar, de estabelecer redes de contacto e relações (Nunes, 2003:195, citando um profissional da área e membro de júri de design gráfico) todavia isto bastará para que o mesmo seja legitimado? Interessa sobretudo a esta investigação a dimensão económica e a sua secção da distribuição, nomeadamente as galerias.

De acordo com Howard Becker (1984) no mundo artístico existem diversos sistemas de distribuição que permitem o reconhecimento e instituição de uma reputação artística. Contudo, constata este que os interesses dos distribuidores nem sempre vão de encontro aos interesses do artista, promovendo-se desde logo o afastamento de muitos artistas deste sistema (1984:70). Esta constatação será exaustivamente explanada no capítulo seguinte aquando da caracterização da presença do artista no sistema de distribuição de arte contemporânea. Por agora esta investigação centrar-se-á no papel da galeria como elemento de distribuição e por isso instrumento legitimador de arte.

Considera-se que serão as múltiplas características do mercado, os seus diversos agentes e sistema de distribuição que poderão intervir na conceção de uma forma dominante de arte e que podem mudar o estado do trabalho artístico (Grefe, 2002:224). Veja-se o caso dos artistas impressionistas apresentado em Grefe (2002:226-227). Os impressionistas, por si sós, não conseguiam introduzir-se nas instituições de reconhecimento públicas. Contudo, e após a aquisição de alguns trabalhos pelos *dealers*, estes conseguiram disseminá-los pelos mercados e torná-los em artistas reconhecidos e a viverem do seu trabalho. Além disso, permitiu-lhes igualmente desenvolver novas capacidades artísticas, como são exemplo os pós-impressionistas, o fauvismo ou os cubistas. Tal como referia Becker (1984:72) “Distribution has a crucial effect on reputations. What is not distributed is not known and thus cannot be well thought of or have historical importance.”

De acordo com este autor

a gallery consists of: a dealer [who integrate the artist into the society's economy by transforming aesthetic value into economic value, thus making it possible for artists to live by their art work], who ordinarily has a permanent location in which to display art works to prospective buyers; a group of artists (...) who produce the work to be sold; a group of buyers, who support the gallery through regular purchases; a critic or critics, who help,

through published explanations and evaluations, to build up an interest in and a market for the works of the gallery's artists and a large group of gallerygoers, who attend openings, come to see shows, and generally diffuse interest in the gallery's artists by talking about them and recommending shows to others (Becker, 1982:11)

Deste modo, para o autor, as galerias e os *dealers* funcionam como estruturas sociais e institucionais que permitem estabelecer contactos com os grupos essenciais, para possibilitar a venda das obras do artista, sendo também espaços que “contribuem para preservar o círculo da crença, demarcando a obra da série” (Santos, 1994:131).

Melo (1994:44) faz a distinção entre dois tipos de galeria, a dominante mercantil e a dominante cultural. De acordo com o autor (1994:44) nas primeiras inserem-se todas aquelas que têm como fator dominante a venda, nas segundas incluem-se aquelas que para além de terem associada a venda têm um cariz de “valorização cultural e teórica” da obra.

Além da representação do artista e venda das suas obras, as galerias têm também um “actividade extra-económica” (Melo, 1994:48) que pressupõe a publicação de catálogos e livros sobre as obras dos “seus” artistas por forma a divulgar o trabalho destes e torná-los “objeto de conversa no seio do circuito especializado” (Melo, 1994:48). É por esta razão que para este autor as galerias terão um carácter económico, por serem os locais de venda das obras, mas acarretam, igualmente, um carácter sociocultural de promoção dos artistas e das suas obras.

Em conclusão, reconhece-se, e apesar da pulverização de outras instâncias de legitimação, que galerias e *dealers* desenvolverão um papel importante no sistema de reconhecimento. Estes atuam de forma metamórfica ajudando a atribuir ao valor estético da obra, um valor comercial que permitirá ao artista viver do seu trabalho (Becker, 1984:86) e posteriormente, a longo prazo, que a obra atinja o considerado graal do reconhecimento que é o museu (Becker, 1984:94).

1.3.2 O ARTISTA NO SISTEMA DE DISTRIBUIÇÃO DE ARTE CONTEMPORÂNEA

O sistema de reconhecimento da arte contemporânea é descrito por alguns artistas como sendo um modelo regido por *lobbies* e interesses e que por isso o processo de obtenção de consagração é muito árduo (Becker, 1982; Greffe, 2002). Outros referem que não necessitam, nem pretendem participar deste sistema porque para isso têm que abdicar da sua individualidade enquanto criadores (Becker, 1982). O mercado de arte contemporânea será um dos elos deste modelo de consagração que, e apesar do apogeu da globalização, continua centralizado em alguns centros europeus e norte-americano, mantendo-se ele próprio hierarquizado e segmentado, modelando, por isso, o acesso dos artistas a este. Será por isso relevante para esta investigação caracterizar os artistas de hoje, o que fazem

para subsistir e como se relacionam com o mercado de arte contemporânea e o sistema de legitimação que este acarreta.

Em Portugal, nos períodos entre 2001-2003, apenas 12% dos artistas das artes visuais estavam ativos e presentes nas principais instituições profissionais, como são museus, galerias e centros de arte (Conde, 2009b:9). Esta realidade, obriga os artistas a adotarem uma nova posição dentro do sistema das artes tornando-se mais “policêntricos, organizados em redes, e transculturais” (Conde, 2009b:14), estando a sua sobrevivência e posterior reconhecimento relacionado com o carácter multidisciplinar e a rede de contactos de que dispõem.

Atualmente, os artistas, foram profissionalizados, com características contratuais (*freelancers*, direitos de autor,...) que os coloca muitas vezes numa posição vulnerável de “subemprego, intermitência e pluriatividade, trabalho independente, contratos precários, baixos salários em certas categorias” (Conde, 2009b:3). Todavia estes artistas enfrentam ainda outra “batalha”, o reconhecimento. É comum os artistas criarem eles próprios os seus espaços de consagração (Conde, 2009b), tornando ainda mais complexo o sistema da arte contemporânea. Estes novos espaços são lugares alternativos que albergam projetos de equipa, redes de artistas, plataformas criativas, coproduções, todos com uma vertente fortemente interdisciplinar e com a envolvimento de diferentes campos artísticos. São espaços que não têm a inflexibilidade das tradicionais instituições artísticas e são caracterizados por terem orgânicas “suavizadas, difusas, com linhas de autoridade nodulares ou horizontais” (Conde, 2009b:16, tradução livre).

Há interesse do artista em sobreviver da arte por ele criada, todavia, esta situação nem sempre se verifica, sendo certo que a atividade produtiva deste não será a sua principal fonte de rendimento (Machado et. al, 1995:29). Em 1995, num inquérito realizado por Machado et. al, 28% dos artistas profissionais, afirmavam que a sua primeira fonte de rendimento provinha de um trabalho não relacionado com a arte. Porém, esta realidade não será recente, pois os artistas sempre tiveram diferentes trabalhos para se suportarem (Benjamin, 1987). O que se verifica de diferente na atualidade é que essas outras atividades acontecem dentro do campo artístico, o artista executa “uma multiplicidade de funções dentro da divisão social do trabalho cultural (...) [sobrepondo-se] frequentemente num mesmo indivíduo as funções de autor e mediador” (Santos, 1994:126). Esta realidade demonstra assim que o artista não se preocupa exclusivamente em criar, o artista assumirá dois papéis dentro do campo artístico, o papel artístico de criação da obra, e o papel não artístico de gestão cultural, como seja o exercício de atividades relacionadas com a “direção editorial, a execução, a produção, o ensino, a mediação, o consumo” (VV. AA, 2002:33). E é por esta razão que, as redes de contactos surgem como essenciais para a manutenção do artista no sistema das artes, revelando-se necessário que este mantenha uma boa rede de

colegas artistas, de produtores, de empregadores, de comissários, de mediadores - o artista terá que ser o produtor do seu próprio reconhecimento. É na senda desta dicotomia artística que se verifica, a criação de galerias cooperativas por grupos de artistas do mesmo meio artístico o que lhes permite a partilha dos custos de gestão da galeria e exposição nesse mesmo espaço (Becker, 1984:73). Além disso, na Europa, assiste-se, igualmente, a uma nova vaga de pequenas e médias empresas relacionadas com as indústrias culturais que permitem aos artistas independentes criarem os seus próprios mercados de trabalho (VV. AA., 2002:36)

No que concerne ao reconhecimento, é indubitável aferir que os artistas dependem muito dos seus pares para que este aconteça, tendo que se “(a)creditar como artistas em função do crédito outorgado pelos outros.” (Conde, 1998:190), contudo este não lhe será suficiente porque pode o artista ser “respeitado e admirado pelos seus pares, mas totalmente desconhecido fora desse círculo” (Melo, 1994:109). Na contemporaneidade, o reconhecimento do artista não ocorre somente no interior do campo artístico e da posição que nele ocupa (Bourdieu, 2003). O reconhecimento será resultado, também do juízo de outros atores, tornando-se, assim, um campo mais denso e diverso que co-influenciará a atividade do artista.

Elemento central do reconhecimento artístico será o sector da distribuição e a presença ou não do artista nas galerias de arte. Artistas há que não pretendem pertencer a este sistema de distribuição considerando que os atores que o integram nem sempre representam os seus interesses (Becker, 1984). Creem estes que quando se verifica a associação de um artista a uma galeria, o carácter autónomo que lhe é conferido enquanto produtor dentro do campo, poderá ser colocado em causa, limitando a sua liberdade de criação (Crane, 1992). O que dizem parece ser verdade à luz da teoria de Bourdieu, quando afirma que “(...) a autonomia do campo de produção é uma autonomia parcial que não exclui a dependência (...)” (Bourdieu, 2003b:222), há um conjunto de vivências sociais e passados que permitem a criação da obra. Deste modo, o artista não pode persistir acreditando que a obra apenas depende dele, deriva, igualmente, do “campo dos consumidores” (Bourdieu,2003b) e do “espaço das tomadas de posição estéticas e éticas” (Bourdieu,2003b:225), deriva do “conjunto dos agentes que estão ligados à arte, que estão interessados pela arte, (...) e na existência da arte, que vivem da arte e pela arte, produtores de obras consideradas artísticas (...) críticos, colecionadores, intermediários, conservadores historiadores da arte” (Bourdieu, 2003b:230 - 231). No seguimento do teorizado por Bourdieu, Becker (1984:72) afirma que é possível ao artista que consegue financiar a sua obra, manter-se isolado do sistema de distribuição e experienciar o cume da liberdade criativa, tomando ele a decisão de toda a estética que pretende que a obra compreenda, sem responder à rigidez implícita naquele sistema. Todavia esta posição pode

muitas vezes impedir o artista de continuar a criar pois tal como também constata o autor (1984:69) o artista pode não conseguir sustentar economicamente este formato criativo.

É possível o artista, por ele, obter o reconhecimento sem a rede de sustentação que se pensa ser a galeria, contudo ele terá dificuldade em manter essa legitimação se não for reconhecido pelos padrões das galerias (Grefe, 2002:146), bem como pelos próprios sujeitos do sistema. Há artistas, porém que optam por um sistema intermédio que não pressupõe o vínculo estrito da galeria, nem o afastamento radical e que é sobretudo escolhido por aqueles que exigem mais liberdade e independência criativa (Becker, 1984). Esta posição não os afasta do mundo artístico, mas possibilita-lhes outro tipo de atitude que é o que Howard Becker (1984:73) apelida de “*self-support*”. Para o autor, galeristas e colecionadores, serão vistos, igualmente, como financiadores permitindo ao artista subsistir da sua arte e evoluir no seu percurso artístico, nomeadamente com a possibilidade de aquisição de matérias-primas diferentes. Contudo, este papel atribuído a estes dois agentes poderá ser percebido, mais uma vez, pelo artista como uma dependência e perda de liberdade criativa, considerando que este produzirá o que os agentes pretendem e não o que realmente deseja. Numa aceção mais lata, o artista estará sempre dependente de outros quer através dos fornecedores das suas matérias-primas, quer por possíveis executantes que possam ajudá-lo na criação, quer de galeristas que o podem ajudar a vender as suas obras – interdependências e relações sociais invocadas pelo conceito de *art-worlds* de Becker (1984). É passível por isso considerar que a individualidade do artista continua dificultada, porque estará sempre dependente de outros sujeitos. Assiste-se, assim, a “um esbatimento da figura do criador singular e à valorização dos mediadores que intervêm tanto no lançamento e distribuição dos produtos culturais como até na sua própria concepção (por exemplo, os diretores artísticos, os críticos)” (Santos, 1994:125), desvanecendo-se a ideia romantizada de que o criador concebe algo que não será vendável e que será apreciado por poucos, que arte e dinheiro são conceitos dicotómicos e que não se cruzam (Melo, 1994:105).

Atualmente o artista procura reconhecimento e poderá depender de si obter ou não visibilidade do seu trabalho. Caberá ao artista mobilizar e desencadear processos que lhe permitam angariar financiamento para a concretização da obra, obter os recursos materiais e espaciais necessários, bem como tarefas que lhe confirmem visibilidade e promoção do seu objeto simbólico (Borges, 2002:95, Melo, 2002:86).

1.3.3 A INSTITUCIONALIZAÇÃO DO GRAFFITI E DA STREET ART

A institucionalização do *graffiti* e da *street art* é um fenómeno recente das últimas décadas, visto que durante muitos anos foi uma prática integralmente criminalizada, ostracizada e

ilegal. Tem-se vindo a verificar uma mudança de atitude (e até apropriação) da academia, das instituições de governo, do sistema de legitimação da arte contemporânea, dos *media* e das indústrias criativas, relativamente à prática do *graffiti* e da *street art*, embora não de igual modo para ambos.

No final da década de 1980, e de acordo com Lewisohn (2008:35) “galleries started to recognise *graffiti* as a valid genre”. Aparecem assim, os primeiros *writers* e *street artists* a pintarem telas para as galerias, tendo sido este o primeiro momento para a domesticação da prática do *graffiti*, contudo não terá sido este momento que mais alavancou o reconhecimento extra pares visto que os artistas que se mantinham a pintar, apenas em ambiente urbano, eram ignorados pelo sistema de arte instituído.

O grande impulso terá acontecido no final de 1990 quando elementos conceptuais e imagéticos do *graffiti* e da *street art* se transferem para o *mainstream* ao serem apropriados por marcas de roupa e de desporto ou pelo sector do *marketing* e da publicidade, e é por isso que Kai Jakob (2008a:10) apelida a *street art* como “a creative error in the system”.

Seria na primeira década dos anos 2000 que se verifica uma repentina e constante evolução na institucionalização do movimento com a entrada concertada nas galerias. Ricardo Campos⁴¹ afirma que houve neste período uma crescente oficialização/legitimação do *graffiti* e da *street art*, denotando-se isso no “forte acolhimento” que diversas entidades (museus e institutos públicos, por exemplo) fizeram a estas práticas. E este acolhimento funcionou como um processo de ratificação desta prática enquanto arte.

Em 2005⁴², a artista Swoon começa a ser representada pela New Image Art Gallery (a mesma Galeria que representa, atualmente, os *street artists* brasileiros Os Gémeos), no mesmo ano em que o MoMa (Museu de Arte Moderna, em Nova Iorque) começa a colecionar os seus trabalhos.⁴³ Em 2008, o Tate Modern, em Londres, aproveita uma das suas fachadas para exibir trabalhos de artistas relacionados com o movimento da *street art*, como sejam Blu, Nunca ou JR⁴⁴. Em Berlim, abre a galeria Open Walls⁴⁵, que representa especificamente artistas do *graffiti* e da *street art*. Em Moscovo, a galeria MSK Eastside tem vindo a acompanhar e a divulgar o trabalho de diversos *street artists*⁴⁶.

⁴¹ Informação veiculada pelo orador no Seminário “Arte Urbana - Perspetivas de Análise e Estratégia de Atuação”, entre 05 a 07 de fevereiro de 2015, organizada pela Galeria de Arte Urbana e pelo Departamento de Desenvolvimento e Formação, da Câmara Municipal de Lisboa, no Auditório da Sede dos Serviços Sociais da CML.

⁴² <http://www.newimageartgallery.com/artists/swoon-2/> .

⁴³ <https://www.youtube.com/watch?v=V4B8xzTd5t8> e https://www.youtube.com/watch?v=jBUM_F-mfcI

⁴⁴ <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/street-art> .

⁴⁵ <http://www.openwallsgallery.com/> .

⁴⁶ <http://www.mskeastside.com/> .

Em Portugal, assiste-se à abertura da plataforma/galeria Underdogs (uma parceria entre Alexandre Farto, com o nome artístico Vhils e Vera Cortês), em novembro de 2010, contudo apenas em 2013, o trabalho desta plataforma/galeria começa a ser visível com a realização de exposições e pintura de fachadas em Lisboa, por artistas nacionais e internacionais. Neste intervalo de tempo, o artista Vhils, expõe Diorama⁴⁷, na galeria Vera Cortês, a galeria António Prates, inaugura a exposição “Além Paredes”⁴⁸. Como se pode verificar nestes exemplos, que apenas são alguns entre os muitos existentes, existe uma abertura do mercado e do mundo da arte para a entrada desta nova corrente artística, contudo e de acordo com Cedar Lewisohn (2008) continua a ser difícil para as instituições expor este tipo de arte devido às características que transporta. Todavia também querem *street artists* e *graffiti writers* estar presentes em museus e galerias e ser legitimados por estes?

Banksy já vendeu obras por 400 mil dólares (Silva, 2012), a Galeria Philips de Pury and Company, vendeu, em 2011, uma obra do *street artist* brasileiro Gais, por 10 mil libras (Silva, 2012:10), Pantónio, artista português, expôs em fevereiro 2014, em Paris, na Galerie Itinerrance⁴⁹ e vendeu todas as suas obras antes mesmo da exposição abrir ao público⁵⁰, Aka Corleone e Kruella d’Enfer, artistas portuguesas, expuseram em 2012 e 2013, respetivamente, na Galeria La Grille⁵¹ (Urban & Graffiti Gallery). Contudo, e no que diz respeito aos *graffiti writers* verificar-se-á um panorama diferente tendo sido Futura200, um dos únicos a apresentar trabalhos em galerias (Lewisohn, 2008). Slap⁵², *graffiti writer* português, afirma “nós não queremos ser vendidos em galerias”⁵³ referindo-se ao movimento *graffiti* português. A afirmação deste artista vai de encontro ao que Hughes (2009:9-10) atesta quando diz “the inclusion into the mainstream art community is not desirable to all street and *graffiti* artists”, explica a autora que muitos artistas continuam a

⁴⁷ <http://www.veracortes.com/index.php?menu=exhibitions§ion=3&year=2012&view=116> .

⁴⁸ Exposição coletiva que teve a presença de artistas nacionais conhecidos por pintar na rua como Maria Imaginário, Costah, Dalaiama, EL ST, ±MAISMENOS±, MAR, Pantónio, Ram, Target, YUP-Paulo Arraiano e Robert Proch - artista polaco.

⁴⁹ <http://itinerrance.fr/portfolio/pantonio/> .

⁵⁰ Informação veiculada pela Lara Seixo Rodrigues (Festival Wool), na Conferência “A Relação da Arte Urbana com o Mercado de Arte em Portugal, a 16 de maio de 2014, organizada pelo Instituto de História da Arte, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

⁵¹ <http://www.lagrille.ch/archives.php> .

⁵² Writer português, atual presidente da APAURB, Associação Portuguesa de Artistas Urbanos.

⁵³ Afirmação de Slap, na Conferência “A Relação da Arte Urbana com o Mercado de Arte em Portugal, a 16 de maio de 2014, organizada pelo Instituto de História da Arte, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

preferir o espírito e desafio de atuação da rua prorrogando o cariz enigmático que esta prática carregava quando surgiu em Nova Iorque. De acordo com Lewisohn (2008:100) a valorização da obra no espaço público não é outorgado apenas pela criatividade do mesmo, como será na galeria, mas também pela sua localização e pelo risco de atuação. Todavia, o mesmo autor considera que instituições, como as galerias e os museus, poderão assegurar uma maior credibilidade ao trabalho do artista.

Relativamente ao processo de domesticação (Vieira, 2004) do *graffiti* e da *street art* por parte do poder político importa referir como é que este tem decorrido, no que respeita a Portugal e sobretudo à cidade de Lisboa e quais as implicações deste processo. De acordo com Domingos Santos existem algumas mudanças que se têm vindo a verificar nas autarquias havendo “não só os movimentos de dessacralização da cultura, com o desenvolvimento e legitimação simbólica das mais diversas formas de cultura popular, como igualmente a crescente diversidade de subculturas” (2012:65), em que se crê enquadrar o campo artístico desta investigação.

No que respeita à Câmara Municipal de Lisboa, a institucionalização surge, e conforme referido anteriormente, com a política de reabilitação do Bairro Alto e com o aparecimento de um “metaprojeto”, palavras de Pedro Soares Neves (2010:247) que incluía a Galeria de Arte Urbana (GAU), o Laboratório de Arte Urbana (LAU)⁵⁴ e a Fachadas de Arte Urbana (FAU)⁵⁵. A GAU é a face mais ativa e visível deste projeto tendo em vista estabelecer e manter um compromisso entre a autarquia, artistas e moradores. A autarquia assumiu este projeto transitando-o de reabilitação urbana (vereação do urbanismo) para o património cultural (vereação da cultura), verificando-se que uma política que inicialmente pretendia atingir objetivos nomeadamente urbanísticos e de higienização, tem agora uma ênfase sobretudo cultural e patrimonial.

A GAU é um projeto do Departamento de Património Cultural, da Câmara Municipal de Lisboa, que foi instituído formalmente em 2009. Alocados a este projeto estão cinco técnicos das mais diversas áreas de formação (antropologia, geologia, arquitetura paisagística, história de arte e geografia) e nenhum deles se encontra em exclusivo a trabalhar neste projeto desenvolvendo também atividades de apoio ao gabinete do diretor do Departamento de Património Cultural, gabinete ao qual a GAU responde hierarquicamente⁵⁶.

⁵⁴ Projeto que pretendia ocupar edifícios devolutos para “exposições, experimentação, debate, armazém de recolha, espaço de encontro” (Neves, 2010:252) tendo tido em mãos a inventariação das imagens referenciadas como *street art* desde abril de 1974 até aos dias de hoje.

⁵⁵ Projeto que pretendia renovar fachadas, contudo este não teve qualquer desenvolvimento.

⁵⁶ Informação obtida em entrevista realizada a 13 de dezembro de 2013, a Inês Machado, técnica da Galeria de Arte Urbana.

A GAU que funcionará como mediadora cultural do município, definiu cinco linhas⁵⁷ de atuação dirigidas aos mais distintos públicos: 1) divulgação/sensibilização, aqui encontram-se integradas todas as políticas, estratégias e campanhas comunicacionais sobre o fenómeno da arte urbana; 2) levantamento/inventariação, que prevê sistematizar os registos de arte urbana existentes e os perdidos na cidade de Lisboa, a partir do 25 de Abril de 1974 até à atualidade; 3) intervenção artística com a prossecução de trabalhos em locais da cidade; 4) discussão/reflexão, contemplando a estruturação de espaços e tempos de problematização deste fenómeno criativo nas suas múltiplas vertentes e 5) internacionalização integrando diversas redes de criatividade urbana europeias e intercâmbio de artistas⁵⁸. Todos estes processos de institucionalização do campo colocam questões de dicotomia simbólica no que respeita à legalidade *versus* ilegalidade destes trabalhos.

Cedar Lewisohn (2008:45) identifica que as peças ilegais são “arte pura” (tradução livre), não havendo uma identificação com o conceito de artista, mas sim com o cidadão rebelde que tem um lado criativo, ao contrário do que acontece com as peças legais. Ricardo Campos⁵⁹ afirma que os trabalhos legais são por si só considerados arte, são os *hall of fame* dos artistas. Acontecem em espaços legalizados, semi-legalizados ou tolerados têm uma dimensão estética e de cariz pictórico e são socialmente mais valorizados e aceites. O resultado final é fruto de um longo processo de produção e da utilização de diversas técnicas artísticas (normalmente, há um pré projeto e quem o coloca em prática tem domínio nos materiais).

Por sua vez, a prática ilegal de *graffiti* e *street art* está normalmente associada ao conceito de vandalismo sendo o *bombing* na rua a prática mais utilizada por *crews* e *writers*. Esta prática ocorre sobretudo em espaços ilegais, onde está presente o risco, a

⁵⁷ Câmara, Sílvia (2011) “A Galeria de Arte Urbana como plataforma municipal para a prossecução de uma estratégia na área da SICYUrb” comunicação apresentada na *Second International Conference of Young Urban Researchers*, ISCTE-IUL, Outubro de 2011, Lisboa.

⁵⁸ São exemplo da concretização destas linhas a atribuição de licenças para obras de *street art* legais; a realização de visitas guiadas e workshops (anexo B); parcerias com instituições públicas como o Centro Hospitalar Psiquiátrico de Lisboa (Muro Azul) e com outras instituições e projetos culturais (Festival de BD da Amadora ou Festival Todos); a criação de uma publicação semestral em formato digital sobre a temática; a implementação de projetos para o cidadão comum (Reciclar o Olhar) ou de inclusão social (Bairro de Telheira e Bairro da Flamenga) e organização de concursos de arte urbana.

⁵⁹ Informação veiculada pelo orador no Seminário “Arte Urbana - Perspetivas de Análise e Estratégia de Atuação”, entre 05 a 07 de fevereiro de 2015, organizada pela Galeria de Arte Urbana e pelo Departamento de Desenvolvimento e Formação, da Câmara Municipal de Lisboa, no Auditório da Sede dos Serviços Sociais da CML.

transgressão, a afronta ao sistema. É uma prática perseguida e criminalizada e por isso socialmente desvalorizada. Ainda para Ricardo Campos, *street art* é uma “obra dinâmica e mutante” que pode desaparecer ou ser refeita por outros ao contrário da obra finita das artes oficiais, e isso só acontece por estar no espaço público. O espaço público permitirá também a democratização deste campo permitindo um acesso igualitário às expressões artísticas que desaparece quando o trabalho se encontra em espaço fechado. Estas práticas têm um carácter de cultura popular urbana, que historicamente conflitua com o sistema de arte instituído, por não ser mercantilizável ou não ter na sua génese qualquer intuito financeiro, tal como refere Lewisohn “the most importante factor of art on the street is that it’s not for sale... it can’t be bought, and it can’t be owned” (2008:79). É também por este motivo que Lewisohn afirma que “the best *street art* and *graffiti* are ilegal” (Lewisohn, 2008:120) e também porque as características da rua ficam patentes no trabalho do artista e são transferidas também para quem vê, o que não acontecerá nos espaços fechados que por terem outras características influenciarão, igualmente, o modo como se percebe a obra.

O anonimato intencional, referido anteriormente como sendo um dos elementos centrais deste campo, que dá ao artista liberdade na criação artística também é colocado em causa pois, tal como afirma Diana Crane (1992:145), o artista para manter o apoio institucional e o reconhecimento dentro do sistema terá que respeitar determinados parâmetros e a obra final representará esses parâmetros. Será por todas estas razões que, Alex Baker (2010), citado por Adriana Silva (2012:48) reitera que há um “esvaziamento do sentido da arte urbana em um local cuja natureza é diferente, fechada e seletiva”.

Nicholas Riggle (2010) apresenta uma conceção distinta das referidas anteriormente colocando a tónica nos elementos da rua. Ou seja, uma obra não deixa de ser *street art*, por não se encontrar na rua ou por não ter um carácter efémero (2010:244), tomando como exemplo a obra do artista Invader que dispõe mosaicos em diversas cidades e que cria mapas com a localização de cada peça e serão estes mapas que são vendidos e considerados a obra de arte. A *street art* deverá ser caracterizada antes por usar elementos da cidade, desde que estes sejam utilizados como recurso artístico (Riggle, 2010:245). A rua terá que ser parte integrante na conceção artística, o que permite à obra final deter significância artística neste campo (Riggle, 2010:246), é o seu “requisito imaterial”.

CAPÍTULO II – METODOLOGIA

Esta investigação teve como objetivo primordial compreender a relação que os artistas de rua portugueses, nomeadamente *writers* e *street artists* têm com o mercado de arte contemporânea, em particular com as galerias, tentando identificar razões e motivações para estarem mais próximos ou mais distantes deste mercado. Pretendeu-se, igualmente, explorar os conceitos de *street art* e *graffiti* no sentido da sua “essência” original tentando perceber se estes são mutáveis consoante o local, espaço público ou fechado, onde ocorrem. Optou-se por este objeto empírico por se considerar que o mesmo terá relevância social visto que em Portugal, este campo ainda tem um forte pendente vandálico e de ilegalidade sendo certo que este estudo tenderá a demonstrar que o artista de rua poderá fazer parte do contexto cultural tal como o ator ou o produtor de música. Terá igualmente valor teórico dando a oportunidade de explorar um fenómeno, que a nível nacional, tem um estudo residual nas áreas da arte e sociologia da arte. Além disso, este trabalho poderá ter uma utilidade metodológica, no que respeita à literatura existente, podendo sugerir um estudo mais adequado sobre estes artistas e os mercados de arte relacionados com este campo artístico. Há, igualmente, uma conveniência neste estudo que permitirá perceber como circula e qual o papel do artista no mundo artístico, visto que em Portugal são cada vez mais os eventos e organismos de cariz público e privado que têm como temática a arte de rua. Além disso, a pertinência desta investigação assenta na importância que a arte de rua tem ganho no panorama português e internacional dos mercados de arte, assistindo-se à entrada de alguns artistas portugueses nas galerias.

Dados os objetivos traçados, a relativa delimitação do objeto empírico e défice teórico e empírico optou-se por um cariz metodológico sobretudo qualitativo (Bryman:2012) na investigação que aqui se traz.

A primeira fase da investigação centrou-se na análise documental a par com a revisão da literatura. Com este processo visou-se verificar e interpretar a literatura existente sobre a temática da *street art*, *graffiti*, arte urbana, arte pública, sistemas de legitimação e mercado de arte contemporânea, nomeadamente a galeria. Esta fase possibilitou definir os conceitos de forma lata, bem como introduzir a temática do mercado de arte e das galerias de arte contemporâneas, sendo possível perceber qual a relação existente entre este campo artístico, as instituições públicas e privadas e as galerias. As tarefas realizadas pressupuseram a análise dos *outputs* de *media* (*sites*, leitura de revistas e jornais sobre a temática) bem como leitura de livros, artigos científicos e documentos legais⁶⁰ que abordassem estas temáticas. Esta primeira etapa também permitiu preparar o guião de

⁶⁰ Como a Lei n.º 61/2013 de 23 de agosto, o Despacho nº 151/P/2008 ou o Edital nº 95/2008 ambos da Câmara Municipal de Lisboa.

entrevista referido na terceira fase da investigação. Esta fase acompanhou todo o processo de pesquisa, por forma a manter sempre atual e completa a informação veiculada por esta investigação.

O passo seguinte visou a análise das biografias individuais de vinte e dois artistas. Prendia-se assim fazer uma análise extensiva das biografias de *graffiti writers* e *street artists* presentes *online*, nas páginas pessoais destes e em outros contextos (análises de entrevistas nos *media*, em revistas sobre a temática, conversas informais...) ⁶¹. Nesta fase tinha-se como objetivo preparar e elaborar o guião de entrevista sendo certo que para esse fim se elaborou, previamente, grelhas analíticas com a caracterização dos artistas onde constam variáveis sociográficas, tais como idade, naturalidade, percurso escolar, profissão e variáveis de enquadramento e contextualização artística como os projetos realizados, presença em espaços formais (galeria) e/ou informais (rua), venda de obras, entre outros (anexo C).

O guião de entrevista (anexo D) elaborado foi dividido em 4 secções. A primeira pretendia perceber que considerações faziam os entrevistados sobre os conceitos de *street art*, *graffiti*, arte pública e arte urbana. A segunda dimensão de análise previa contextualizar o artista, por forma a compreender o seu percurso e motivações para atuar na rua. A terceira secção tinha como objetivo (re)conhecer a relação que o artista tinha com espaço público e fechado, tendo a última fase a finalidade de decompor a relação que o artista tinha com o sistema de arte contemporânea.

A terceira fase, e a central nesta dissertação, visou a realização de entrevistas semi-diretivas ⁶² a um conjunto de dez artistas. Todas as entrevistas foram realizadas presencialmente ⁶³, na rua (sete artistas) ou em espaço fechado, nomeadamente numa associação e no atelier de um artista (três artistas). Cinco das entrevistas foram realizadas enquanto os artistas estavam a pintar murais, no âmbito de festivais ou trabalhos comissionados e decorreram nas cidades do Porto (duas entrevistas), Lisboa (sete entrevistas) e na vila de Cascais (uma entrevista). Também se realizaram conversas informais com outros sujeitos (informantes privilegiados), que não sendo artistas, estão

⁶¹ O primeiro passo foi visitar o site <http://www.stick2target.com/> que dispõe de uma vasta lista de artistas portugueses; como a lista era extensa escolheu-se analisar artistas que fazem trabalho ilegal e/ou legal, artistas que nunca estiveram representados em galerias e outros que expõem regularmente; artistas masculinos e femininos, jovens e adultos. Posteriormente, visitou-se as páginas pessoais (*sites*, *facebook*, *linkedin*) desses artistas.

⁶² Ghiglione, Rudolphe e Benjamim Matalon (1992[1978]), *O Inquérito: Teoria e Prática*, Oeiras, Celta.

⁶³ As entrevistas decorreram na sua maioria durante o dia, sendo certo que apenas três artistas foram entrevistados à noite. Todas as entrevistas foram apoiadas por gravador.

envolvidos neste setor artístico como sejam os impulsionadores dos festivais e mostras de *street art* ou dinamizadores desta temática.

O *corpus* desta análise foi determinado por “questões de pertinência teórica” (Vala, 1986:109), ou seja, com um carácter qualitativo. Contudo, também foram tidos em conta critérios quantitativos visto que não era possível analisar o percurso de todos os artistas portugueses por este ser um campo artístico muito volátil e indefinido. Deste modo, optou-se por uma amostra por conveniência (Coutinho, s.d.), ou seja, esta amostra “não é representativa da população” (*idem*) visto que não foram entrevistados todos os *street artists* e *graffiti writers*, sendo certo que os resultados que advirão desta análise de conteúdo apenas “se aplicam a ela própria” (*idem*). Como objetivo da investigação era traçar o perfil dos artistas nacionais, apenas foram contactados artistas de nacionalidade portuguesa. O contacto foi estabelecido via *e-mail* e/ou Facebook sendo certo que dos vinte e dois artistas contactados foram entrevistados dez⁶⁴.

O procedimento aplicado na análise das entrevistas teve um cariz misto. De acordo com Ghiglione e Matalon (2005) existem dois tipos de procedimento, o fechado que pressupõe um “quadro pré-estabelecido [que] não pode ser modificado” (2005:181) e o aberto que tem um carácter exploratório, e em que “o quadro de análise (...) não é fixado” (2005:181), ora, e apesar da existência de um quadro teórico, este não é rígido e está sujeito a alterações que advêm exclusivamente da análise realizada. Não há um sistema rígido de categorias pré-definidas ou pré-estabelecidas, há antes uma redefinição de categorias *à posteriori*, que serão definidas no decorrer da análise. É por isso que se identifica este sistema como misto pois combina algumas características do processo fechado e do processo aberto. A análise de conteúdo que se propõe visa, ainda, verificar a frequência que determinada categoria aparece (análise de ocorrências) de acordo com o explicitado por Vala (1986:108), ou seja, “(...) inventariar as palavras ou símbolos chave, os temas maiores, os temas ignorados, os principais centros de interesse (...)”, bem como

⁶⁴ Os restantes artistas contactados três deles nunca responderam; cinco não tinham disponibilidade para ser entrevistados no período pretendido; dois deles, uma fase inicial, mostraram-se disponíveis em participar, contudo um deles deixou de responder ao contacto e outro, por indisponibilidade em participar presencialmente, solicitou ser entrevistado via *e-mail*, não tendo respondido às questões enviadas. Por último, dois artistas recusaram ser entrevistados, um dos artistas aceitou responder, via Facebook, a uma ou duas perguntas, contudo e apesar do envio das questões, nunca respondeu. Este artista argumentou que devia ser ele a questionar os outros sobre a sensação que “as suas coisas na rua” lhes causam, justificando ainda que “a ciência, universidades, professores essas estruturas, não é o meu mundo”. Por sua vez, o outro artista apenas pediu compreensão pela sua decisão, informando que não estava disponível para colaborar neste tipo de projetos.

caracterizar a forma como é descrito determinado objeto (análise avaliativa na concepção de Vala,1986:108).

Por fim, importa ainda referir a utilização do método de observação qualitativa de pendor mais etnográfico. Ambicionou-se assim compreender a comunidade e o seu ambiente (serão sempre os mesmos artistas a estarem presentes nos eventos? Trabalham em comunidade?) bem como adquirir um espólio fotográfico dos artistas e obras que podem espelhar e justificar possíveis conclusões desta investigação. Assim, e nesta fase realizaram-se tarefas como a ida a galerias e a eventos (anexo E) deste campo artístico, estabelecimento de conversas informais com os artistas e público dos eventos e capturas fotográficas que acabaram por originar a criação de um blogue que completa esta investigação⁶⁵.

⁶⁵ <https://tensmuitalata.wordpress.com/> .

CAPÍTULO III – ANÁLISE DAS ENTREVISTAS

3.1 CARACTERIZAÇÃO SOCIOECONÓMICA DOS ARTISTAS EM AMOSTRA

Num estudo realizado por Ricardo Campos⁶⁶, em 2004, este constatou que o perfil do *graffiti writer*, em Portugal, era caracterizado pela juvenilidade dos seus atores que abandonavam esta prática na idade adulta; por serem sobretudo do sexo masculino, apesar de se saber a existência de pelo menos uma *crew* feminina⁶⁷ e por habitarem os subúrbios da cidade, sobretudo a de Lisboa.

Ora, tais regularidades vão em linha com os resultados desta investigação. Senão atente-se à amostra desta investigação. Os indivíduos entrevistados tinham idades entre os 21 e os 32 anos. Uivo e Edis One eram os artistas mais novos com 21 e 25 anos, respetivamente e os mais velhos seriam Tamara Alves (32 anos) e Pariz One (31 anos). Os restantes artistas tinham 30 anos, exceto Draw com 27 e Eime com 29 anos. No que respeita ao género, a generalidade dos entrevistados era do sexo masculino, contudo foram igualmente entrevistadas três artistas do sexo feminino, Maria Imaginário, Tamara Alves e Glam. A cidade e periferia de Lisboa são os locais onde são originários Edis One, Pariz One, Glam, Maria Imaginário e Smile. Por sua vez, Draw e Mesk nasceram no norte do país, em Freamunde e na Maia, respetivamente. Eime é natural das Caldas da Rainha, Uivo de uma aldeia junto a Mafra e Tamara Alves do Algarve. Atualmente, os artistas que nasceram em Lisboa ou na sua periferia mantêm-se neste local a residir. Por sua vez, outros deslocaram-se, tais como Draw, Mesk e Eime que residem agora na cidade do Porto, Uivo que reside nas Caldas da Rainha e Tamara Alves que se encontra em Lisboa.

Era também intuito desta investigação destringir este campo e os seus atores a nível socioeducacional. A educação formal destes está, na sua totalidade, relacionada com o campo das artes, sendo amiúde verificadas formações no campo das artes plásticas, da arquitetura e do design. A nível das qualificações, Draw e Tamara Alves detêm as qualificações mais elevadas dentro o grupo de entrevistados. Ambos obtiveram o grau de mestre, em Arquitetura e Práticas Artísticas Contemporâneas, respetivamente, sendo certo que Tamara Alves detinha já a licenciatura em Artes Plásticas. No que respeita às licenciaturas na área do Design, Edis One é licenciado em Design, Glam em Design de Comunicação e Uivo, encontra-se a terminar a licenciatura, também em Design. Por sua

⁶⁶ Informação veiculada pelo orador no Seminário “Arte Urbana - Perspetivas de Análise e Estratégia de Atuação”, entre 05 a 07 de fevereiro de 2015, organizada pela Galeria de Arte Urbana e pelo Departamento de Desenvolvimento e Formação, da Câmara Municipal de Lisboa, no Auditório da Sede dos Serviços Sociais da CML.

⁶⁷ OGA, Only Girls Allowed, era uma *crew* feminina que atuava na zona de Lisboa e à qual pertencia Glam, artista que foi entrevistada no âmbito desta investigação.

vez, Mesk é licenciado em Artes Digitais e Multimédia e Eime em Cenografia. Pariz One e Maria Imaginário frequentaram cursos profissionais, designadamente na área do audiovisual, no caso de Pariz One e da ilustração e banda desenhada, no caso de Maria Imaginário. Smile, frequentou o ensino secundário, até ao 10º ano, no Agrupamento de Artes.

3.2 OS PERCURSOS DOS ARTISTAS

Colocou-se ao artista um conjunto de questões com a pretensão de retratar o seu percurso neste campo artístico. Foi espelhado em todas as respostas o carácter juvenil destas práticas artísticas. Tamara Alves e Draw foram os artistas que começaram mais cedo a pintar na rua, com cerca de 13 anos, sendo certo que Tamara Alves afirmou que apenas aos 16 anos é que “foi mais a sério”. Edis One inicia-se aos 14 anos e com cerca de 15-16 anos começaram Eime, Glam, Pariz One, Smile, Uivo e Mesk (embora só passado 4 anos é que este adota o nome com que atua atualmente), já Maria Imaginário teve a sua primeira incursão na rua, por altura dos 20 anos – ou seja, há 10 anos.

Quando questionados sobre como começaram a pintar na rua é patente, em alguns artistas, a influência que as relações sociais com os amigos ou familiares da mesma faixa etária, como é o caso de Smile quando se refere aos seus primos que já pintavam, tiveram. Além de Smile, Edis One, Glam (“na escola havia muita gente que pertencia ao movimento”), Draw e Maria Imaginário (embora esta última numa perspetiva diferente) referem essa interferência. Maria Imaginário refere uma relação diacrónica, os amigos que já atuavam na rua influenciaram-na, mas no sentido desta se aperceber do que é que não pretendia fazer na rua.

O conceito de *crew* é também neste momento sobejamente referido por alguns artistas. Draw pintava com os seus amigos numa *crew* em Freamunde; Mesk, enquanto adolescente, fez parte de uma *crew* já organizada chegando a esta por convite dos seus membros que apreciavam os desenhos a lápis de cor e marcador que este colocava num blogue de fotografias⁶⁸; e Glam organizou com as suas amigas da escola secundária uma *crew* feminina quando se começou a aperceber do universo “das letras”. Uivo é de todos os artistas aquele que teve um início diferente na arte de rua. Este artista começou pela ilustração e o design gráfico e diz que “enquanto ilustrador senti necessidade de pintar na rua (...) vi os outros a fazer e quis fazer também” sendo por isso o seu primeiro trabalho na rua um vidro, em Lisboa, no âmbito do projeto “Reciclar o Olhar”, da GAU.

No que respeita às técnicas verifica-se que na sua maioria os artistas entrevistados começaram pelo *graffiti* e pelo uso do *spray*. Draw, Edis One, Eime, Glam, Mesk, Pariz One,

⁶⁸ http://www.fotolog.com/mesk_uno/

Smile (que também utilizava tinta plástica para “dar fundos” para que não fosse tão dispendioso) e Uivo iniciaram-se no *lettering*. Maria Imaginário, ao contrário de Glam que só pintava o nome da sua *crew*, “não queria dar tags, não queria riscar paredes, não queria falar para os *graffiters*, nem fazer *bombs*” e por isso optou por fazer desenhos relacionados com sobremesas, doces e gelados. Contudo, e apesar da centralidade do *graffiti*, artistas houvera que também experimentaram outras técnicas como os *posters* (Eime), as instalações de rua (Tamara Alves), os *stickers* (Eime, Tamara Alves e Uivo), as ilustrações (Uivo e Tamara Alves), os *paste-up* (Tamara Alves e Uivo) ou o *stencil*, referido por Tamara Alves e que juntamente com os *paste-up* foram as técnicas que utilizou nas primeiras intervenções que fez na rua, apesar de também ter experimentado o *graffiti*, mas ter percebido desde logo que não queria fazer *lettering*.

Os locais e suportes utilizados pelos artistas aquando do seu início centralizam-se em dois conceitos: rua e, concomitantemente, ilegalidade. Comumente foram referidos suportes presentes no espaço público, como chapas de autoestrada (Edis One e Glam), comboios (Edis One, Glam e Pariz One, considerado para este último “o melhor suporte de sempre”), camiões (Mesk), paredes (Edis One, Glam e Pariz One), sinais de trânsito (Eime e Uivo) caixas de eletricidade (Glam), casas devolutas (Eime, Glam, Maria Imaginário e Smile) contentores das obras (Smile), locais abandonados como fábricas (Mesk e Uivo) para treinar as técnicas, havendo por parte de alguns destes artistas uma tentativa de não danificar monumentos ou estátuas.

A maioria dos artistas pintava à noite, contudo pelo menos dois, Eime e Maria Imaginário, afirmaram pintar também de dia. Esta última, que pintava quase sempre de dia, justificava “durante o dia não és culpada e a polícia acha que só pode ser legal. Além disso, tinha *piercings* e normalmente tirava-os para parecer mais *ingénua*zinha”. Normalmente, estes pintavam nas cidades ou vilas onde viviam, nos locais próximos das suas casas ou das escolas que frequentavam ou nos sítios mais escondidos. A rapidez é outro epíteto utilizado para classificar a atuação que tinham na rua. Referem que era importante saber previamente o que se pretendia fazer para ser rápido na sua execução. Intrinsecamente ligado à ideia de ser rápido é referido, por alguns artistas (Edis One, Glam, Mesk e Pariz One), a necessidade de fuga às autoridades por estarem a praticar algo ilegal, algo, por exemplo, que Tamara Alves não vivenciou pois quando atuava na rua fazia-o de uma forma “muito confortável” como referiu.

A imperatividade de praticar algo ilegal nem sempre esteve no âmago da atuação de alguns destes artistas. Verifique-se o caso de Eime e Uivo. Eime afirmava “comecei por pintar de forma ilegal, não era porque quisesse, mas era a única forma de pintar na rua, não havia nada legal na zona onde eu vivia” ou Uivo que declarava “não me quis associar ao ilegal (...) não quero estar com medo, nem procuro essa adrenalina (...) os poucos espaços

ilegais que tenho, são espaços ilegais onde era confortável pintar, onde sabia que não corria riscos”. Mas, porque começaram estes artistas a atuar na rua? São diversas as razões apontadas e é difícil estabelecer um padrão entre artistas.

Draw afirmava que o *graffiti* “era uma brincadeira de miúdo” tanto que foi abandonando esta prática na universidade porque já não se revia naquilo que fazia; Edis One refere o gosto pela arte e por estar muito ligado à rua e à adrenalina do “jogo entre o rato e o gato”; Eime também refere a adrenalina como elemento central, porque “esteticamente [o *graffiti*] nunca me agradou muito”; Glam e Tamara Alves indicaram o fascínio que as *crews* exerciam nelas, sendo certo que a última ainda referiu o gosto pelo *graffiti* que ganhou nas viagens que fazia a Lisboa e em que visitava o Muro das Amoreiras ou passeava pela linha de Cascais. Mesk refere o gosto por desenhar e Smile menciona um filme de *break dance* que viu quando era mais novo, que abordava o *graffiti*. Uivo é fortemente impulsionado pelo “boom nacional de arte urbana” e Maria Imaginário é aquela que mais explica a razão pela qual iniciou esta prática. Para esta havia um gosto por esta prática ilegal, mas queria comunicar com todos, visto que achava “uma parvoíce” os amigos *writers* não o quererem fazer. Além disso, tinha uma preocupação estética, apesar de querer fazer o que lhe apetecia. Era objetivo de Maria Imaginário “dar vida às paredes cinzentas de Lisboa (...) queria fazer um contraste com o lado cinzento [dos prédios abandonados] e pintar uma coisa colorida”, visto que para esta “era tão fácil pintar na rua”.

Para esta investigação era relevante perceber como e porque começaram, mas também era essencial compreender as motivações destes artistas para atuarem na rua. Glam, Edis One e Uivo indicam o carácter egocêntrico e vaidoso que esta prática acarreta é uma “*ego trip*” como afirma Uivo. Edis One explica esta característica indicando que no seu círculo social apenas ele dominava esta temática, essa exclusividade “despertava a curiosidade nas pessoas”, como tal era algo que lhe era aprazível. Uivo e Glam vão mais longe ao afirmar que “as pessoas olham” diz Uivo, “as pessoas reparam” diz Glam, consideram, por isso, este reconhecimento como um impulso para agir na rua.

Edis One e Uivo relevam o carácter desafiante desta prática transporta. Se por um lado é um estímulo pintar algo com dimensões maiores do que uma tela, indica Uivo, por outro é uma adrenalina ser preso, mas na manhã seguinte ver a peça na rua, afirma Edis One. A não existência de regras e irreverência de fazer algo que não era legal motivavam sobretudo, este último artista.

Draw não sabe porque pinta a rua, sempre gostou de desenhar (tal como Mesk) e considera que a rua é o suporte ideal para o tipo de trabalho que gosta de fazer, afirmando contudo que antes o que o motivava na rua era o que nela acontecia, “a rua era o *hip hop*”. Smile e Mesk aludem ao divertimento que atuar na rua lhes conferia e Mesk menciona ainda a componente social que esta prática acarretou para si. Mesk era tímido e viu na *crew* um

grupo de amigos, que se encontrava para pintar e para partilhar música, para conviver, trocar conhecimentos, técnicas, cores, “é quase uma terapia”. Além disso, relata, como outros referiram, a adrenalina de pintar à noite. Já Tamara Alves refere a importância que a estética da cidade tinha para si e a liberdade que esta lhe dava. Refere que o que a motiva a pintar na rua é a possibilidade de interação e contacto com as pessoas e por isso procura algo mais performativo; houve ainda uma ponderação desta artista, lendo, particularmente, literatura sobre arte pública, pois considerava também ser a forma de estar independente do percurso das galerias, que tendia a evitar.

Após as considerações feitas pelos artistas sobre o seu passado na rua estava inerente a esta investigação perceber como é que atualmente encaram a rua e se mantêm ou não as mesmas práticas. É possível verificar desde logo uma mudança de paradigma no que respeita a esta atuação no que respeita às técnicas que utilizam, os locais que ocupam ou as horas a que atuam. Edis One e Pariz One mantêm-se no desenho de letras a *spray*, apesar de Pariz One acompanhar os seus trabalhos com bonecos e fundos como apontamento. Quando trabalha em tela já utiliza marcadores, acrílico e pincéis mas aí afirma “é-me indiferente, a tela não sou eu, aquilo é para vender”. O comentário deste artista será relevante para perceber adiante a relação que este mantém com o sistema de arte atual.

Quem também não abandonou o *spray* foi Mesk e Smile, contudo utilizam-no sobretudo para fazer bonecos e adicionaram-lhe outros suportes como Mesk que utiliza marcadores para dar pormenores quando trabalha paredes interiores ou Smile que utiliza tinta plástica e rolo para “dar fundos”. Glam já não atua com a sua *crew* e quando pinta na rua mantém o uso do *spray* e tinta plástica, pintando, essencialmente, o seu nome. Contudo, e como artista que se apelida experimenta agora o papel, tal como Maria Imaginário que o utiliza como principal suporte para os seus trabalhos. Desde 2008, que Eime se especializou no *stencil* e utiliza sobretudo tinta plástica, por sua vez Draw experiencia diversos materiais dependendo da escala a que pinta, fazendo uso do *spray*, da tinta plástica, do viochrome, de posters ou de marcadores. Em 2011, afirma, “faço a primeira cara e o último *lettering*”, a partir daí este artista tende a trabalhar sobretudo a figura humana. Uivo, apesar de ter experimentado *spray* abandonou-o por considerar que o trabalho final não detinha a qualidade desejada e por isso opta pelo rolo e o pincel “voltando às origens e às técnicas que dominava”. Por último, Tamara Alves elege a lata como o suporte ideal, mas também utiliza rolo e marcadores.

Os artistas entrevistados mantêm a sua preferência em pintar na rua e sobretudo parede (Tamara Alves referiu um outro suporte, rochas de praia), referem a cidade como

local de eleição, como Draw⁶⁹ ou Tamara Alves, indicando esta última que também gosta de pintar “no meio do nada”. Smile não tem preferência pelo local⁷⁰, coloca apenas a tónica da importância deste ser na rua, “sem dúvida prefiro pintar na rua, se faço *graffiti* é para toda a gente ver”. A mesma opinião é defendida por Uivo e Glam, para ambos a rua facultava uma maior visibilidade ao seu trabalho, algo que a galeria, por exemplo, não dá, indica Uivo, “o ideal é um muro grande na rua” diz Glam; Mesk estabelece diferenças entre se a pintura que faz é legal ou não, se não for opta por locais mais centrais (opinião que imbrica nas referidas pelos artistas anteriores), se for não tem preferência pelo local.

O conceito de legal começa agora a surgir no discurso dos artistas marcado, anteriormente, pelo seu antónimo. A referência que fazem às horas a que pintam a rua, é um exemplo. A escolha da hora varia consoante se o que estão a fazer é legal ou ilegal apesar de não ser linear que isto aconteça com todos. Atente-se ao caso de Tamara Alves que afirma ainda pintar ilegalmente a rua a qualquer hora, o facto de ser mulher e utilizar um colete refletor quando pinta, considera a artista, serão as razões para que não a abordem porque consideram que será legal o que faz. Smile concorda com Tamara Alves, declarando que a popularidade que esta prática tem vindo a angariar facilita quem pinta na rua porque se considera que será legal, por isso é que afirma que “quanto mais descarado és, menos cana dá”. Recorde-se que Uivo era o único artista que quando começou a atuar na rua já o fazia de forma legal. Atualmente, todos os entrevistados pintam a rua de forma legal, exceto Maria Imaginário que abandonou esta prática artística. Apesar da preponderância da atuação legal que agora se verifica, apenas Eime e Smile assumem que atuam, de forma exclusiva, neste registo, tendo o último referido questões pessoais para este quase abandono da prática ilegal. Já Eime não atua ilegalmente na rua por considerar que “já não tem esse espírito” e porque o trabalho que realiza não se coaduna com a atuação ilegal⁷¹. Glam, por exemplo refere que apesar de ainda fazer *wall of fames* em fábricas, já raramente pinta na rua de forma ilegal e prefere, sobretudo, pintar com autorização do proprietário da parede, prática esta que adquiriu quando ela e a sua *crew* ingressaram no ensino superior. Por esta razão diz que agora prefere pintar durante o dia, enquanto há luz e

⁶⁹ Draw foi entrevistado no Largo Passos Vella, em Cascais, em frente a um mural que se encontrava a pintar no âmbito do Festival Muraliza. Este artista afirmava relativamente à sua preferência por pintar na rua que “a rua é isto, estar aqui a pintar, as pessoas falarem, perguntarem (...) querem saber, ofereceres algo à cidade e às pessoas que aqui vivem, deixares um bocadinho teu por esse país e mundo fora (...) é melhor do que teres as coisas na tua cave, assim ao menos, olha, ficam”.

⁷⁰ Smile foi entrevistado a dias de participar no Festival Aldeias Artísticas e estava muito entusiasmado com a ideia de poder fazer *graffiti* numa aldeia do interior do país.

⁷¹ Eime pinta a grande escala, normalmente em fachadas de prédios, o que implica, por exemplo, a utilização de gruas.

“de forma descansada”. Também Uivo prefere atuar à luz do dia, contudo refere que pinta à hora que pretendem que ele trabalhe⁷². De qualquer modo, aqueles que ainda fazem ilegal, mesmo que pontualmente, como Mesk, Draw ou Edis One, fazem-no à noite. Quando o que fazem é trabalho legal, comissariado a convite ou com autorização do proprietário da parede fazem-no a qualquer hora do dia, tal como Tamara Alves, Pariz One ou Smile.

Posto isto, era essencial para esta investigação perceber como percecionam os entrevistados o que fazem na rua e se para estes isto será ou não arte, na medida em que existem conceções que apontam para uma diferenciação nos conceitos de *graffiti art* e *graffiti* na medida em que o primeiro tem uma preocupação estética que o segundo nega (Austin, 2010:35). Esta questão foi respondida com alguma hesitação por parte de alguns artistas e com uma dificuldade acurada. Eime e Tamara Alves responderam afirmativamente à questão, contudo não propuseram justificações. Uivo, Glam, Pariz One e Mesk também consideravam o que faziam arte, porém os quatro com justificações distintas. Uivo indicava que o que faz nas paredes é ilustração e que para ele “ilustração é arte”; Glam centra a fundamentação no empenho e dedicação de quem faz *graffiti* a esta prática, afirmando que “pode ser incompreendida, mas é uma forma de arte”; por sua vez, Pariz One, como critério, coloca a tónica no reconhecimento comercial que as suas peças têm afirmando “considero que é arte porque me compram”; é possível depreender do discurso de Mesk que há uma intenção de agradar o outro com o trabalho que realiza e por isso este considera-o arte, contudo refere também que é essencial para isso fazer algo de que gosta e que lhe dê gozo.

Smile e Draw centraram também as suas respostas na questão do gosto e prazer pessoal que têm em pintar na rua, independentemente de este ser ou não considerado arte. Ambos não sabem se o que fazem é arte ou não, contudo é comum em ambos a não intenção premeditada de fazer algo com o intuito de ser considerado arte. Smile, considera que esta é uma questão que é difícil responder, pois, para este, arte obriga a um questionamento daquele que perceciona a obra. Este artista acredita que o *graffiti* cause esse questionamento, mas não consegue afirmar veementemente que este é arte. Draw considera que arte e artista são “palavras muito fortes” e sabe que há quem considere o que faz como arte, como há quem não considere, contudo esse não é o elemento essencial para ele atestando “faço com um propósito e se isso for arte muito bem”. Já Maria Imaginário é a única que afasta o conceito de arte do seu trabalho. É certo que havia uma preocupação com a estética e com o bonito, mas não no sentido de “arte conceptual”. Afirma que o que pretendia era “fazer coisas giras em Lisboa, para as pessoas sorrirem quando passavam ou reparassem que o prédio estava abandonado, para chamar à atenção da vizinhança

⁷² Uivo foi entrevistado na Taberna das Almas, em Lisboa, às 18h30, enquanto pintava uma parede.

tornando o bairro mais colorido, não pensava em arte dessa forma” e concluiu declarando que era apenas uma forma de demonstrar a sua rebeldia.

No seguimento destas respostas foi, igualmente, questionado se estes se consideravam artistas e se se identificavam com os epítetos de *writer* ou *street artist*. Nenhum dos artistas asseverou ser somente *writer* ou *street artist*, tendo proposto outros conceitos definidores. Draw afirma ser um artista visual “dá para tudo” não estando preso apenas à parede e ao *spray* porque o que faz, sobretudo, é trabalhar imagem seja em *graffiti*, *street art*, ilustração, fotografia ou arquitetura, entre outras áreas em que já trabalhou. Edis One e Glam indicam apenas que são artistas; já Eime intitula-se de artista plástico, pois apesar de neste momento só fazer *street art*, não está exclusivo desta prática. Maria Imaginário, indica que quando atuava na rua não se sentia artista, que o que pretendia ser era ilustradora ou fazer banda desenhada. Mesk sabe que não é *writer*, porque já não faz só ilegal, mas considera-se ilustrador “que utiliza o *graffiti* como técnica”; Pariz One afirma ser artista, mas que o que faz é arte pública e não *street art*. Smile considera, mais uma vez, que esta é uma questão difícil de responder e que esta consideração depende do trabalho que esteja a realizar. Tamara Alves referiu vários nomes pelos quais reconhece ser chamada, artista urbana, *street artist* e ilustradora foram os referidos. Uivo foi aquele que mais se afastou do conceito de *writer* e *street artist*⁷³, afirmou que não era *street artist* e não tinha “pretensão em sê-lo”. Este considera-se sobretudo designer gráfico e ilustrador descrevendo o trabalho que faz na rua como “arte mural”.

3.3 CONSIDERAÇÕES SOBRE OS CONCEITOS, UMA VIAGEM

Era elemento central das entrevistas dissecar alguns conceitos que acompanharam esta investigação desde o seu início, como o *graffiti*, *street art*, arte urbana e arte pública. Como se pode aferir da leitura de capítulos anteriores, a literatura defende que todos os conceitos abordados entrecruzam-se e não são estritos nas suas definições, apesar das diferenças (nem sempre consolidadas) entre eles. Em sintonia com esta visão teórica, também os entrevistados espelham estas indefinições no que respeita aos conceitos. As opiniões destes culminam neste sentido, sendo recorrente no discurso dos artistas expressões como “acaba por estar tudo no mesmo saco” (Eime), ou “não são a mesma coisa (...) são linhas muito ténues que as separam (...) sou-te sincero porque não sei muito bem como fazer essa

⁷³ Transcreve-se aqui o e-mail de Uivo em resposta ao convite para prestar a entrevista: “não sou *graffiter*, faço intervenções urbanas mas também não sei se me posso considerar *street artist*. Sou ilustrador e Designer Gráfico, no entanto por vezes levo o meu trabalho para a rua, produzindo ilustrações de grande escala e pensadas para o meio urbano. A meu ver para ser um *street artist* é necessário intervir de outra forma nas ruas, é necessário que todo o trabalho do artista seja criado em volta da cidade e do espaço urbano, pelo menos a outro nível que não o que eu faço.”

separação” (Draw) ou “conceitos tocam-se um pouco” (Glam), “pode ser tudo o mesmo” (Mesk) ou “não sei... creio que nem as próprias pessoas que o fazem sabem bem as diferenças” (Uivo). Todavia, é comumente referido por todos que há características que diferenciam todos os conceitos, havendo mesmo quem afirme, veementemente, como Pariz One que são conceitos “completamente diferentes”.

As particularidades elencadas por estes artistas relativamente ao *graffiti* foram alocadas em seis grandes categorias: 1) o *graffiti* enquanto cultura, 2) o seu público-alvo, 3) as suas técnicas e suportes, 4) o seu pendor artístico, 5) a relação com o espaço público e 6) o objetivo da sua prática.

Decompondo o epíteto de cultura (no sentido de um “modo de vida” como indica Uivo ou de uma ideologia, como refere Eime) atribuído a esta prática, verifica-se que esta é apelidada como sendo um sistema fechado e egocêntrico, como refere Smile e Draw, com regras e códigos próprios, como identificou Edis One, Mesk, Uivo e Pariz One, explicando este último, inclusive, a diferença entre o *graffiti oldschool* “que leva à risca as regras da cultura” e o *graffiti newschool* “que quebra algumas regras”. É identificado como sendo um movimento que está na raiz de todas as práticas de pintura na rua, como reconhece Eime, Pariz One e por isso com muitas tradições e complexo, observa Uivo. Este é o contexto que permite a Draw, Smile e Mesk atestarem que o *graffiti*, o “puro”, diz Draw, na sua “essência”, nas palavras de Smile, não pode estar associado à *street art*. É um movimento, de acordo com Eime e Mesk que nunca vai acabar e que vai sempre existir, apesar de Tamara Alves discordar desta conceção afirmando que “atualmente há muito pouca gente a fazer” e que este se tornou “mainstream”.

A comprovar que o *graffiti* é um sistema fechado está o público-alvo a quem esta prática se dirige. Foram Draw, Glam, Mesk, Pariz One e Smile que afirmaram que esta é uma prática encerrada em si própria sendo para estes indubitável que o *graffiti* é “feito por quem está dentro, para quem está dentro da cultura (...) *tags* são para quem pinta *graffiti* e não para o público em geral”, como tão bem resume Mesk. Será por essa razão “complicado perceber”, nas palavras de Pariz One, para quem está de fora, mas que também não é primordial para movimento que os que não lhe pertencem o consigam decifrar, indica Smile.

A maioria dos artistas entrevistados, assentaram ser parte da definição de *graffiti* as suas técnicas e suportes, tendo Draw inclusivamente afirmado, que no sentido da técnica, o *graffiti* era um elemento da *street art*, tal como era o *stencil* ou o *sticker*. Foram referidos, exaustivamente, substantivos como *lettering*, *tags*, e *bombing* (técnicas relacionadas com o desenho da letra sendo por isso, e de acordo com Pariz One, que quem faz *graffiti*, se chama *writer* e não *street artist*) tendo, contudo, Pariz One e Smile, mencionado, ainda, os “bonecos”, ou seja, imagéticas que podem ou não acompanhar as letras. Ainda neste tópico,

Mesk e Edis One referiram a utilização de uma única técnica nesta prática, a lata, sendo certo que, Edis One centrou toda a definição de *graffiti* neste ponto, afirmando, assertivamente, que *graffiti* era “única e exclusivamente uma técnica, a lata”, discordando assim de Smile que reitera que “nem tudo o que é feito com latas é *graffiti*”.

Relativamente ao pendor artístico que o conceito de *graffiti* poderá ou não acarretar, artistas houve, nomeadamente Draw, Glam, Maria Imaginário e Uivo que fizeram questão de abordá-lo aquando da definição deste conceito, embora de uma forma muito difusa e vaga. Deste modo, para Draw e Glam este é um movimento diferente, contudo apenas “ligeiramente diferente da *street art* enquanto movimento artístico” (Draw), não avançando, assim, com outras considerações. Por sua vez Uivo, afirmou que este movimento “não tem necessidade de ser visto e ser olhado como arte”, tal como corrobora Maria Imaginário indicando que o movimento tem um cariz artístico apesar de “involuntário” porque quem o faz não intenta que seja considerado arte”, mas é uma “arte vandálica” para esta artista.

Foram enunciados por alguns artistas elementos caracterizadores do *graffiti*, que esta investigação optou por associar à categoria maior de espaço público, como sejam os conceitos de ilegalidade mencionado por Eime, Glam, Mesk e Tamara Alves; o anonimato, referido por Mesk e Pariz One, sendo certo que para este último era algo que provinha da base do movimento, ou seja, era manifesto que todos os *writers* teriam que alguma vez ter agido sob anonimato e que este movimento tinha uma reduzida exposição pública, mesmo que, atualmente, os seus atores nem sempre agissem nesse registo; o vandalismo, elemento veiculado apenas por Maria Imaginário mas sem uma conotação estritamente negativa confessando esta “apesar de me irritar e passar um bocado os meus limites, por estragar o espaço alheio, têm crédito”; e ainda os conceitos de efemeridade e liberdade mencionados por Pariz One.

Por fim, é ainda enunciado que o *graffiti*, ao contrário doutras práticas que também acontecem na rua tem, de acordo com Draw, Eime, Glam e Smile, um único objetivo (in)escrever um nome (o teu ou o da tua *crew*, como refere Glam), divulgá-lo e repeti-lo. A direção traçada por estes artistas relativamente à definição do *graffiti* e que nos permitiu desenhar seis categorias, tem pontos em comum quando estes abordam as singularidades do conceito *street art*, contudo está patente desde já que o conceito de cultura, na aceção que os artistas Eime, Mesk e Uivo atribuíram ao *graffiti*, rapidamente desaparece do discurso aquando da caracterização de *street art*. Todavia, outras há que se mantêm como sejam as características relacionadas com o público-alvo, as técnicas e suportes, o pendor artístico, a relação com o espaço público, o objetivo da sua prática e novas categorias surgem como seja a origem do conceito, bem como os atores deste movimento.

No que diz respeito à origem desta prática, Pariz One indica-nos desde logo que este é um movimento recente “que não tem mais de 10 anos” ao contrário do *graffiti*, que é, esse

sim, para este e para Smile, a raiz da *street art*. Sendo uma prática que deriva do *graffiti*, encerra nela algumas características daquele movimento, como o uso da lata, porém tem também, de acordo com Pariz One e Edis One, uma forte conexão com o campo da ilustração, e é por isso que Edis One apelida os atores desta prática de ilustradores ou Pariz One que os define como *street artists*, ou seja, “pessoal que termina as Belas Artes e que vai para a rua [pintar]”.

É possível depreender dos discursos de Draw, Eime, Pariz One e Smile que o público a quem se dirige esta prática é mais abrangente, é para “as pessoas” como relata Eime, “para o observador comum” como menciona Draw porque é perceptível e de fácil compreensão e leitura para qualquer um como expõem Pariz One e Smile.

O pendor do discurso dos artistas relativamente à *street art* esteve sempre associado à comparação que estes estabeleciam, sistematicamente, com o *graffiti*, sendo a caracterização das técnicas e suportes utilizados um exemplo concreto desta tendência discursiva. Esta propensão é visível em Maria Imaginário quando afirma que “os meios muitas vezes utilizados são os mesmos do *graffiti*” ou a impossibilidade dos *street artists* lerem ou reproduzirem letras com *style*⁷⁴, como indica Pariz One. Para Edis One *street art* é “uma técnica mista⁷⁵”, tal como corrobora Mesk ao enunciar o *stencil*, o *graffiti* (ressalvando que este apenas está patente neste grupo por ser uma técnica e não na sua índole cultural referida anteriormente) ou o *paste up*, e também Pariz One quando se refere à exploração da técnica em papel, por estes artistas, e subsequente transposição do desenho para a parede com apoio de *spray* e da tinta plástica.

Glam e Draw relevam o tópico da índole artística da *street art*. Glam é discreta nas palavras e afere apenas que a *street art* tem uma “vertente mais artística” (do que o *graffiti* crê-se), por sua vez Draw afirma que este é “um movimento artístico, é arte de rua mas não tanto em relação às estátuas ou à arquitetura”.

Noutro momento desta investigação foram elencados alguns elementos que se optou associar à categoria de espaço público e que agora voltam a ser expostos pelos artistas, mas de forma antónima à relatada previamente. Atente-se, por exemplo, ao cariz legal que é atribuído a esta prática, como indicaram Glam, Pariz One e Tamara Alves, chegando esta última a centrar toda a definição de *street art* nesta característica ou da não existência do anonimato na base desta prática como indica Pariz One. A expressão “é na rua” foi muitas vezes utilizada para constituir a significação de *street art*, como é patente no discurso de Maria Imaginário ou Uivo, ao afirmar que “o artista trabalha a rua como a sua tela” e que se

⁷⁴ Esclarece o artista que por *style* se entende a técnica de estudo da letra e composição da mesma, característica dos *graffiti writers*.

⁷⁵ Este artista dá o exemplo, “o Vhils faz *street art* não faz *graffiti*, porque não usa só a lata”, tal como se pode verificar no trabalho deste <http://www.alexandrefarto.com/index.php?page=work>.

envolve “com o meio e com as pessoas” ou mesmo Mesk que ainda referiu o carácter de gratuidade da exposição que a rua dá ao outro. Em movimento divergente surge Edis One que afirma que aos atores deste movimento “falta-lhes a rua”, porque para este a rua é sinónimo de anonimato e de ilegalidade, de dureza (“por lewares da polícia (...) e por carregares o peso das latas”), de treino e obrigatoriedade de rapidez na execução da técnica, de conhecimento da cidade de fio a pavio.

Para Eime, a cidade é o foco deste movimento e como tal o objetivo desta prática será o de melhorar o que se vê, “dar um toque menos cinzento à cidade”, tal como reforça Maria Imaginário ao referir que a *street art* tem “uma componente e um objetivo de embelezar”. Draw indica ainda que este movimento já não pinta tanto o nome, como acontecia com o *graffiti*, opta antes por uma pintura de cariz político, social e artístico. Já para Edis One e Smile, o objetivo de quem atua neste campo é sobretudo monetário “pintam paredes porque dá dinheiro” diz Edis One ou “quem o faz pensa muito na parte monetária, tem um fim mais comercial” indica Smile.

Tal como foi referido anteriormente a comparação entre *graffiti* e *street art* esteve muito patente nos discursos de muitos dos artistas, não se evitando comparações entre estes dois conceitos e afastando desta dicotomia os conceitos de arte urbana e arte pública. Eime, afirmava que a *street art* veio “destabilizar” o *graffiti*, mas que ao contrário deste último aquela iria ficar saturada; Pariz One agradecia o aparecimento desta prática “trendy” por ajudar o *graffiti* a “ficar mais bem visto” e Smile indo de encontro a Pariz One referia-se à *street art* como “é o que está na berra, não vês uma única fachada com letras de cima abaixo (...) mesmo no estrangeiro” constatação também feita por Edis One. Por sua vez, Draw termina o seu discurso, no que respeita a esta questão, remetendo-nos para a disposição de quem pinta, indicando “a diferença [entre *graffiti* e *street art*], para mim, está mais na atitude de quem pinta”.

Os conceitos de arte urbana e arte pública foram aqueles que menos palavras e descrições receberam dos artistas, sendo por diversas vezes considerados conceitos sinónimos de *street art*. Foram recorrentes entre Eime, Smile, Uivo, Edis One e Glam a identificação que arte urbana era a tradução (uma “má tradução”, nas palavras de Edis One) de *street art* para português ou que era “outro nome para a mesma coisa” como afirmava Maria Imaginário e Mesk ou como também se depreendia do discurso de Pariz One. Para Edis One arte urbana era um conceito criado pelos *media* e na mesma direção Pariz One afirmava que era um termo que surgia em Portugal, para identificar os “artistas de *graffiti* que fazem legal”, considerando contudo ser um termo sem grande rigor, visto que não tinha em conta os diversos percursos dos artistas e que considerava que “quem pega numa lata de *spray* faz arte urbana”, apreciação que o artista discordava.

Já Tamara Alves resumiu arte urbana como sendo arte de rua, ou seja, “tudo o que se passa fora de um atelier”. Por esta via definitiva também foram Eime e Draw referindo-se à importância da noção espacial de espaço público. Assim, Eime afirma que arte urbana encerra em si os conceitos de *graffiti* e *street art* e que tudo culmina, “na prática”, em arte de rua, por sua vez Draw especifica um pouco e considera que arte urbana é um conceito mais associado ao espaço cidade concluindo contudo que arte urbana será “tudo o que está no espaço público, é um bocado como a arte pública”.

Esta referência a arte pública, impele agora esta investigação à caracterização que os artistas fizeram deste conceito. Uivo, Eime e Mesk vão no mesmo rumo de pensamento considerando que arte pública é um conceito abrangente que encerra a *street art*, a arte urbana, a ilustração (identifica Uivo) e que acaba por se confundir com todos os outros referidos até ao momento. Para Tamara Alves arte pública tem um cariz mais performativo, o que coincide com a definição defendida por Draw que caracteriza a *performance*, a instalação, a escultura, o malabarismo como elementos de arte pública, enquanto Glam afirma que esta é “arte comissionada”⁷⁶. O cerne da definição de arte pública foi o espaço público. Na sua maioria, os artistas referiram-se a elementos do espaço público, para definir arte pública, como sejam “espaço urbano” ou “rua”. Mesk e Uivo referiram-se a arte pública como arte “feita para toda a gente” (Mesk) e que “pode ser vista por todos e sem limitações” indica Uivo. Smile indica que “tudo o que fazes na rua é público, quer seja um *sticker* ou *crochet* nas árvores”, tal como considera Eime, referindo-se de igual modo à arte pública, mas substituindo o conceito rua para “espaço urbano”. Draw considera este conceito divergente do de arte urbana, no que respeita à sua dimensão espacial, por considerar que esta “pode ser feita num meio não tão cidadão”⁷⁷, resumindo a sua definição de arte pública como sendo uma “intervenção pública, no espaço cidade, no espaço vila, no campo *whatever* (...) é no espaço público, não está no espaço fechado”.

É possível verificar após o exercício analítico de decomposição conceptual realizado que a ambiguidade dos termos está latente no discurso dos artistas, contudo é igualmente, inerente a abordagem de algumas características que, anteriormente, já tinham sido exploradas nesta investigação, como sejam as referências às técnicas e ao espaço público que permitem estabelecer uma diferenciação (quase sempre ténue) dos conceitos.

⁷⁶ Glam foi entrevistada no Largo do Intendente, junto à peça “Kit Garden” da artista Joana Vasconcelos e apontou para aquela estrutura como exemplo de arte pública. Joana Vasconcelos ganhou, em 2012, o Prémio Tabaqueira de Arte Pública, com esta obra.

⁷⁷ Draw refere como exemplo o Festival Putrica (Festival de Arte Pública, de acordo com a descrição, no site, do Festival), que acontece, anualmente, em Freamunde e do qual o artista é curador e diretor artístico.

3.4 ATUAR NA ILEGALIDADE E NA LEGALIDADE, A IMPORTÂNCIA DO ESPAÇO

Foi colocada aos artistas uma bateria de quatro questões que previam a diferenciação entre pintar numa e noutra situação, por forma a perceber como estes percecionavam cada uma das intervenções e com que motivações o faziam.

A primeira pergunta previa saber se havia diferenças entre pintar ilegalmente na rua e pintar para festivais ou trabalhos encomendados por Câmara Municipais. Quase todos os artistas dizem ser diferente, contudo Pariz One e Smile não são tão rígidos nessa diferença. Pariz One afirma que atualmente é-lhe indiferente pintar de uma forma ou de outra visto que agora faz unicamente o seu estilo. Smile centra a sua resposta na satisfação pessoal e indica que as diferenças que possam existir apenas dependem da liberdade que tem para criar. As principais diferenças elencadas prendem-se com a rapidez de execução que o ilegal obriga (Maria Imaginário e Tamara Alves), o carácter de experimentação da técnica que o ilegal possibilita (como indicaram Uivo e Draw⁷⁸), a espontaneidade de ação que o ilegal permite, a obrigatoriedade de fazer peças mais pequenas e mais básicas pois atua-se sozinho e sem estruturas de apoio (como refere Maria Imaginário, Mesk e Tamara Alves indicando a não presença de andaimes ou a impossibilidade de carregar muitas latas) ou a ideia de conquista que o ilegal carrega e que é o resultado de todas as adversidades indicadas nas linhas anteriores.

Ao contrário da atuação ilegal, a participação em festivais ou a realização de pinturas para Câmaras Municipais, transportam outras particularidades. A existência de uma temática por vezes coloca restrições na liberdade criativa como indicam Draw, Glam, Maria Imaginário, Tamara Alves, Smile e Uivo, “há sempre ali uma certa censura”, refere Tamara Alves, contudo há também uma tendência dos artistas de utilizarem as técnicas e estilos pelos quais são conhecidos, apesar de e como refere Pariz One haver uma certa necessidade de adaptação tornando o “estilo mais comercial, (...) meto só um bocadinho mais de design e de cor”. Além disso, e como Uivo afirma o que faz “não pode ferir suscetibilidades”, existindo também uma disposição de todos os artistas em conhecer as populações e as suas histórias bem como os locais onde pintam⁷⁹. A pintura de murais para Câmaras Municipais pode exigir um esboço ou maquetes prévias refere Uivo e Smile, contudo este último afirma que nem sempre esta prática é rígida, pois existem Câmaras que

⁷⁸ Ambos os artistas afirmam ir para fábricas abandonadas experimentar técnicas novas e pintam aí o que realmente lhes apetece.

⁷⁹ Exemplo disso foram os trabalhos realizados por Uivo e Smile no Festival Aldeias Artísticas. Uivo pintou na parede uma interpretação que fez da lenda “A sobreira de São Magral” e que é contada pelas populações do Freixial no Campo. Smile desenhou o rosto de Augusta, queijeira de Juncal do Campo.

permitem que o projeto seja alterado aquando da transposição para a parede⁸⁰. Este tipo de ações dizem Eime, Maria Imaginário, Tamara Alves e, Mesk possibilita-lhes a realização de trabalhos mais aprimorados e “mais pensados” diz Maria Imaginário porque existe o apoio de uma equipa logística permitindo-lhes pintar a escalas maiores (“é impossível pintar uma parede de 100 metros sozinha, afirma Tamara Alves”), com mais cores, mais tempo. Além disso, Maria Imaginário ainda indica uma última diferença referindo-se que o objetivo deste tipo de atuações é “embelezar o sítio e tentar passar uma mensagem sempre positiva”.

Este tipo de atuação pode ou não ser remunerada, por vezes os artistas recebem *cachet* pelo seu trabalho, contudo e na maioria das vezes o que é oferecido pelos organizadores são as deslocações, estadia, alimentação e o material (este último, por vezes pago apenas até determinado preço e quantidade). Pariz One e Edis One são os artistas que mais se afastam desta realidade e que, normalmente, apenas atuam sem *cachet* caso se revejam na causa do festival ou projeto camarário⁸¹.

Relativamente à pintura de paredes encomendadas por marcas é unânime a referência à quase não liberdade de criação por parte do artista, “geralmente são discos pedidos” indica Draw referindo ainda que muitas vezes as marcas “(...) estão-se a marimbar para o teu trabalho desde que fique igual ao que pediram”. Este artista, por exemplo, não trabalha muito para marcas porque não se identifica com o propósito contudo refere que atualmente já o convidam para fazer trabalhos que respeitam a sua técnica e estilo, mas se isso não acontecer, normalmente, recusa. Refere este que os trabalhos para marcas “dão-me dinheiro, mas não me dão portefólio” o que não interessa a este artista que ambiciona, primeiramente, viver da sua arte. Uivo, nunca trabalhou para marcas, mas também considera que este tipo de trabalhos poderá castrar ainda mais (em comparação aos trabalhos realizados para os festivais ou para as Câmaras Municipais) a liberdade criativa do artista principalmente se exigirem a presença da marca no mural. Glam, similarmente, considera que há menos liberdade, “é as coisas como eles querem” e por ser tão limitativo é que a artista diz que só faz estes trabalhos se for remunerada. Ainda no que diz respeito à liberdade de criação Tamara Alves afirma que há uma necessidade de adaptar o trabalho à imagem e à mensagem da marca, mas considera também que existe um reconhecimento do seu estilo e da sua arte se determinada marca a convidar para pintar. A ratificação do

⁸⁰ Smile foi entrevistado enquanto fazia um mural alusivo ao Dia do Ambiente para a Câmara Municipal de Odivelas, referiu que já tinha feito algumas alterações ao esboço inicial que a Câmara tinha aceite introduzindo outros elementos, contudo e dado o reconhecimento do seu trabalho por aquele organismo sabia que isso não lhe iria causar qualquer problema.

⁸¹ Edis One vai pintar no Festival “Bairro i o Mundo”, em Loures, sem *cachet*, porque acredita na causa que está inerente ao projeto que é a reabilitação urbana e social dos bairros da Quinta do Mocho e da Quinta da Apelação através da arte.

trabalho do artista que o convite de uma marca encerra foi comumente referido por Maria Imaginário e Mesk. Para ambos é essencial que a visão do artista seja respeitada, contudo consideram que também só serão convidados se determinada marca gostar do seu trabalho e estilo. Além disso, indicam que a possibilidade de obter remuneração dessa participação será uma mais-valia para o seu trabalho, enquanto artistas. Já Smile não é tão concordante com esta opinião, considera este que “as marcas querem-se apropriar disto que está na moda”, apesar de admitir que sempre houve marcas a quererem associar-se a esta cultura. O artista indica que há uma diferença entre encomendas comerciais em Portugal face ao exterior. Segundo o mesmo, em Portugal, a liberdade de criação é muito reduzida, por sua vez se marcas internacionais o contactam é porque identificam o seu estilo e é esse que querem ver associado a determinada campanha ou marca. De qualquer modo, o artista afirma que já fez trabalho para marcas, mas a aceitação destes trabalhos depende da instituição, da forma como o abordam e do desafio. É certo que já fez trabalhos que não gostou, mas se o fez foi meramente por uma questão monetária, tal como referiu Draw. Relativamente ao valor da remuneração também Eime e Edis One fizeram algumas considerações. Eime diz que a decisão de participar numa campanha para uma marca depende do cliente, do projeto e do *cachet*. Afirma que trabalhar para uma marca tem que ser sempre mais caro do que qualquer outro trabalho, porque, e de acordo com a sua experiência, normalmente, são trabalhos de interior e a visibilidade que a rua dá ao seu trabalho fica aqui amputada. Edis One considera que o que faz é raro “há poucas coisas feitas em *graffiti* para empresas (...) por isso tem que ser caro, como um diamante”. Pariz One encara o convite das marcas em duas vertentes, ou contrata pessoas para fazê-lo⁸² caso o pedido tenha um cariz muito comercial (este artista tem por princípio não associar o seu nome, enquanto artista, a marcas, partidos políticos ou clubes de futebol) dando o exemplo de impressões em t-shirts ou se implica a realização de um trabalho mural é este que o realiza, de qualquer modo fá-lo e considera que tem algum desapego destas obras que faz por ter um cariz mais comercial.

Pedi-se aos artistas para transmitirem a sua opinião sobre as diferenças, caso existissem, entre produzir arte na rua face a espaços fechados (restaurante ou bares). Era indubitável para todos que havia diferenças: preferiam pintar na rua do que em espaços fechados e normalmente era o tipo de trabalho que recusavam ou que não gostavam muito de fazer. As razões que apontam para não gostarem ou para considerarem diferente de pintar na rua vai na esteira do que referiram anteriormente relativamente às marcas. Tendem a pedir mais remuneração por este tipo de trabalho para compensar a falta de

⁸² Este artista tem duas empresas ligadas ao *graffiti*.

pendor criativo⁸³, o tempo gasto ou a falta de visibilidade da obra⁸⁴. Executam este tipo de trabalho principalmente por questões económicas. Glam, por exemplo afirma que o faz porque é *freelancer* e porque as pessoas que a contactam normalmente gostam do seu trabalho e querem uma reprodução do mesmo. Maria Imaginário nunca fez espaços fechados, porque considera “aborrecido” (tal como Pariz One que compara o artista, neste tipo de trabalhos, a “um animal no zoo”) e só o faria se a remuneração fosse muito boa; Tamara Alves, também *freelancer*, considera “é um trabalho que para mim é prostituição quase (...), mas prefiro fazer isso porque posso e consigo do que se calhar ter que arranjar outro emprego para sustentar a minha arte”.

Também foi questionado a diferença que podia existir entre o trabalho que é realizado de forma ilegal, na rua, e aquele que é ou podia ser feito nas galerias. De acordo, com investigação inicial era sabido que todos os artistas já tinham estado presentes em galerias, com exposições individuais ou coletivas, com peças relacionadas com *graffiti* ou *street art* (exceto Uivo), tendo sido esta informação confirmada nas entrevistas.

A principal diferença apontada diz respeito aos suportes utilizados. No trabalho para a galeria os suportes por estes utilizados são a tela (Draw, Edis One, Maria Imaginário, Mesk, Pariz One, Smile e Tamara Alves), placas de madeira (Draw e Eime), cartão e papel (Glam, Maria Imaginário, Tamara Alves) ou acrílico em moldura (Draw). A técnica, por sua vez, tem tendência a manter-se e o uso de *spray* é referido pela maioria; Edis One mantém a técnica “faço o meu trabalho, faço *graff* e vendo *graff* (...) não faço coisas diferentes só porque é para a galeria (...) e vendi”, tal como Pariz One; ou o stencil, no caso de Eime que afirma “já usei o mesmo stencil que usei na rua, numa placa de madeira”, contudo há alguns artistas que indicam fazer algo diferente. Por exemplo, Glam afirma que tende a não expor o trabalho de *graffiti* apesar de considerar que este se funde com o trabalho que faz em cartão; Maria Imaginário afirma que é mais pormenorizada e detalhada no trabalho em tela e que gostaria de experimentar outros suportes como a porcelana ou a escultura e Uivo indica

⁸³ Draw afirma que nestes casos, normalmente, não assina. Já Tamara Alves revela que não publicita este tipo de trabalho porque não se identifica com eles dando um exemplo de um trabalho “fiz um bar muito fofinho em que usei tinta fluorescente, que normalmente nunca uso”, características que não vão de encontro ao que esta faz na rua visto que o seu estilo é marcado por imagens violentas, animais selvagens, com utilização de cores primárias ou neutras. Mesk afirma que aqui existe um patrão que pode intervir no trabalho e que pode impor alterações havendo a necessidade de fazer adaptações ao trabalho inicialmente definido. Smile não alinha neste discurso afirmando que os trabalhos que lhe pediram eram os mesmos que tinha realizado na rua, ou seja, a vertente criativa mantinha-se.

⁸⁴ Eime e Uivo centram muito a necessidade de elevar o valor dos orçamentos neste tipo de trabalho, porque por não estarem na rua, as obras perdem valor, por não serem visíveis por todos.

que o trabalho de galeria que fez é relacionado com ilustração, não tendo intensão de transportar o seu trabalho de arte urbana para a galeria.

Apesar da normal alteração do suporte dentro das galerias existem alguns artistas que também já pintaram parede. Draw, por exemplo, já pintou parede na Galeria Primeira Arte⁸⁵, tal como Edis One e Pariz One, Eime também já fez parede em galeria, mas afirma “é muito caro” ou Tamara Alves que conta “já pintei parede em galeria, mas forraram a parede com tela (...) no início até achei aquilo um bocado institucional (...) o objetivo é cortar aquilo aos pedaços e vender (...) que estranho sou da rua e estou a pintar numa tela gigante”.

Mesk e Pariz One expõem uma última dissemelhança, apesar de a referirem em contextos diferentes, que se prende com a visualização e a visibilidade. Mesk afirma que o trabalho na rua tem uma visualização mais rápida, ou seja, as pessoas passam e pode ou não “ficar no olho”, por sua vez na galeria há uma tendência de analisar a peça exposta. Por sua vez Pariz One, centra-se na visibilidade que a rua transporta exemplificando “faço a exposição na rua, para milhares de pessoas e não para 2 mil pessoas um nicho de pessoas que foram à galeria, e que dessas 2 mil foram 10 que compraram, que levam os quadros para casa e quem os vai ver em 10 anos são 5 mil pessoas. Enquanto que na rua se tiver lá 5 anos, 3 a 4 milhões veem a peça”.

Na senda destas respostas era essencial perceber se estes artistas consideravam se era possível ver *graffiti* e *street art* em galerias, ou seja, se a não presença do elemento “rua”, que tão intrinsecamente foi vincado por estes, não invalidava este pressuposto. As respostas foram díspares e apesar de muitas vezes serem afirmativas as justificações que as acompanhavam surtiam uma ideia divergente.

Draw refere que apesar de o suporte não ser o mesmo é possível ver *street art* em galeria, porque há uma transposição do que é feito na rua para o espaço fechado e esta transposição carrega a mesma intensão, dedicação e vontade que acarreta o trabalho realizado na rua. Sabe que “não é *street art*, porque o próprio nome indica que não é, mas a atitude é a mesma, o tema é o mesmo, o conceito é o mesmo”. Glam refere a exposição “Além Paredes” na Galeria António Prates como o exemplo mais próximo de uma exposição de *street art*. Para esta artista, aquela exposição era de *street art*, considerando assim ser possível ver *street art* e *graffiti* dentre portas. Justifica ainda a sua opinião afirmando “é possível um *wall of fame* interior (...) por exemplo se fizesse um mural como o do Seixal *Graffiti*⁸⁶ no interior isso seria uma exposição de *graffiti*”. Maria Imaginário também é da mesma opinião que Glam, apesar de considerar que a comunicação da rua se perde na

⁸⁵ Smile é o curador desta galeria e define-a como sendo uma “galeria dedicada à cultura hip-hop”.

⁸⁶ Seixal *Graffiti* é um festival que acontece anualmente, no Seixal, onde entre outras atividades relacionadas com a cultura *graffiti* existe a pintura do muro da Mundet, uma antiga fábrica de cortiça, por artistas nacionais e internacionais.

galeria porque o público alvo é diferente. Além disso a galeria restringe ainda a espontaneidade do artista, mas mesmo assim considera ser exequível, “é possível ver tudo numa galeria, tudo pode ser considerado arte”. Por sua vez, Uivo é perentório em afirmar “sim, deixa de ser *graffiti* e deixa de ser arte urbana”, existem artistas de arte urbana que podem trabalhar para galerias, mas o que fazem é arte plástica, pintura ou instalação, e não arte urbana. Opinião idêntica terá Tamara Alves que afirma ser possível, mas que não lhe chama *street art*, é antes “trabalho de artistas de *street art* na galeria”, pois apesar de cada um ter a possibilidade de manter o seu estilo, o formato da obra será mais pequeno, com um cariz vendável e de colecionador. Também Mesk envereda por esta conceção afirmando “é possível ver uma parte da *street art* aplicada na galeria” considerando este que se perde a rapidez de pintar à noite, por exemplo e que o sentimento não será o mesmo, a não ser que se faça “como no estrangeiro que se demolem paredes e se coloquem em galerias” indica. De qualquer modo considera que só está na galeria como *street artist*, quem conseguiu anteriormente um nome na rua, de forma ilegal. Eime, seguindo a tónica de indefinição que tem acompanhado o discurso dos últimos artistas afirma “vês, mas é totalmente diferente”, porque pelo menos os suportes e dimensões terão que ser diferentes para que possam ser comercializados. Também Edis One refere a diferença de suportes, contudo contorna a questão afirmando “faço as telas, mas tem que estar lá depois a parede com *graff*”, só deste modo indica ser possível ver *graffiti* numa galeria. “Entro numa galeria e vejo um quadro de *graffiti* qual é a primeira imagem que me vem à cabeça: rua” esta foi a resposta de Pariz One, para este é certo que o *graffiti* não pertence àquele espaço, todavia mantém sempre o seu estilo nos trabalhos que faz para galeria, apesar de considerar que o lugar do *graffiti* não é na galeria.

3.5 RELAÇÃO DO ARTISTA COM O SISTEMA DE ARTE CONTEMPORÂNEA

Henry Chalfant (2008:42) revela que existem duas posições que os artistas que começam na rua têm perante as galerias: uns experimentam e optam por se manter nas galerias, outros experimentam, cansam-se e voltam à atuação na rua. Neste contexto pretende-se analisar a experiência e opinião dos entrevistados relativamente à sua presença em galerias. É perceptível no discurso dos artistas que a presença na galeria se prende essencialmente com motivos de sustentação económica, mantendo-se, contudo, a preferência na atuação na rua (exceto Maria Imaginário) seja esta de cariz ilegal ou legal.

Eime considera que a entrada nas galerias dos artistas de *street art* é algo expectável no percurso dos artistas porque lhes permite viver da arte que fazem. A galeria permitir-lhes-á a venda de obras e com isso obter rendimento. Contudo, é célere em afirmar que não é o tipo de trabalho que gosta de fazer, devido sobretudo às condicionantes das

dimensões que o trabalho que faz implica, indicando que é “mais feliz a pintar na rua do que a preparar trabalhos, que sei que me vão dar dinheiro, para as galerias”. Para Draw a galeria é o “quase um prolongamento da rua”, para este também é esperado que o artista apresente o seu trabalho na galeria e que obtenha rendimento dele, que no caso deste já aconteceu indicando “já compraram, ultimamente elas estão mais caras, entretanto fui valorizando”. Smile considera que o trabalho que realizou para as galerias foram trabalhos mais comerciais e mais vendáveis, mas era importante para este gostar do que estava a fazer. Tamara Alves também refere a dimensão económica como uma das razões para já ter feito trabalhos para galerias, contudo não pretende estar exclusivamente ligada às galerias, trabalhando de forma independente noutros projetos. De acordo com esta há um elevado controlo da liberdade de criação do artista porque como a galeria tem uma “vertente económica e comercial muito pesada, se fazes determinado trabalho e se eles deixam de vender porque evoluíste um bocadinho eles pedem para voltar atrás”. Maria Imaginário refere que atualmente os trabalhos que faz são essencialmente para a galeria e o que lhe “salva o dia” de acordo com esta. Ao contrário de outros Maria Imaginário não reflete na galeria os seus trabalhos de rua, indicando mesmo que “nada tem a ver”, o que lhe dá gosto e no que apostou foi na pintura de telas, não afastando voltar à rua, mas já numa vertente mais relacionada com peças de arte pública. Edis One, Mesk e Pariz One também já fizeram exposições em galerias, mas não é algo que lhe dê prazer. Edis One afirma que não tem interesse em estar presente em galerias, porque vai obtendo rendimento no *graffiti*, de outras formas o que para ele lhe é mais prazeroso e desafiante. Mesk indica que a tela não é o seu suporte predileto e que não foi apenas o dinheiro que o moveu na escolha que fez em ser artista. Assim, prefere realizar outros trabalhos, como dar *workshops* a crianças. Pariz One refere que o objetivo em fazer trabalhos para galerias é unicamente o retorno monetário pois indica que “por mim não estava lá dentro [a expor em galerias]”, contudo e apesar desse retorno, considera que “não necessito de estar a fazer telas, porque tenho muito trabalho de rua” para fundações, empresas, marcas, Câmaras Municipais, *beautification projects* em que recebe “dez vezes mais do que na galeria”.

De acordo com Lewisohn (2008) é complicado para os museus exibir arte efémera, contudo também é a estes que caberá a criação de um espólio de arte. Deste modo, foi questionado aos artistas se gostariam de ver os seus trabalhos expostos em museus. Alguns artistas responderam afirmativamente indicando alguns trabalhos que já tinham realizado, como Smile⁸⁷, ou que iam realizar para museus, como Eime⁸⁸. As razões pelas

⁸⁷ Teve dois trabalhos expostos, um no Museu Nacional de Arte Antiga em que fez a reprodução de um quadro em exposição e outro nos jardins do Museu da Cidade, ambos em Lisboa.

quais gostariam de estar presentes nos museus prendem-se sobretudo com um elevar do reconhecimento enquanto artistas, tal como refere Glam, Mesk ou Draw. Este último aludindo que a entrada no museu podia trazer como resultado do reconhecimento, um retorno financeiro “que a rua às vezes não dá” através da angariação de clientes. A Smile não atrai a ideia de estar ou não presente num museu, para ele existem outros objetivos a perseguir como a possibilidade de viajar e “espalhar os trabalhos”. Pariz One vai de encontro a Smile indicando que não é algo que o atrai, compara a presença de *graffiti* num museu ao animal do zoo, considerando que gosta de ver, mas que sabe que não pertence ali, dando o exemplo “é a mesma coisa que tirares um quadro do museu e espetá-lo ali no meio da Almirante Reis, gosto de ver, mas não pertence ali”. Tamara Alves não sabe se gostaria contudo considera que é um passo expectável neste campo artístico dada a absorção que a sociedade fez deste campo, mencionando “o [Joe] Berardo já tem Vhils basta comprar uma pecinha de cada um, faz uma salinha e já está”. Uivo é único que indica que não tem qualquer desejo de ver as suas peças no museu, que enquanto designer e ilustrador é mais importante ter os seus trabalhos em revistas ou *sites* destas áreas.

O reconhecimento no mundo da arte contemporânea do *writer* e do *street artist* é algo sem padrão definido, ou seja, depende de cada artista querer ou não esse reconhecimento e optar por mostrar o seu trabalho nos locais onde, atualmente, se vê arte como seja o museu ou a galeria (Lewishon, 2008). Aos artistas entrevistados foi colocado a questão sobre se o seu trabalho poderia obter, no sistema de arte contemporânea, mais reconhecimento se estivesse exposto na galeria e se por sua vez, enquanto artistas, teriam um reconhecimento diferenciado pelos seus pares. Foram extensas as respostas a ambas as questões e divergentes as opiniões.

Artistas houvera que consideraram que não é a galeria que dá o reconhecimento artístico ao *graffiti* e à *street art*. Draw, Edis One, Pariz One e Tamara Alves são consensuais ao afirmar que o reconhecimento artístico proveio da rua e esse é que lhes terá permitido entrar para as galerias, foi por antes terem ganho dimensão artística na rua que foram convidados a participar em exposições em galeria. Tamara Alves, inclusive relata um acontecimento em que o reconhecido artista Júlio Pomar⁸⁹ valorizou um dos seus trabalhos que se encontrava na rua ao invés de referir qualquer trabalho seu em galeria. É unânime para estes artistas que a galeria dá às suas peças uma dimensão comercial que a rua não dá, mas não será o mote da valorização artística. Eime, Glam, Smile e Uivo consideram que por estares nas galerias (dão enfâse ao facto de ser em determinadas galerias, aquelas com

⁸⁸ Vai fazer um trabalho para um museu, no prolongamento de um outro trabalho que irá apresentar num festival.

⁸⁹ Pintor português.

valor no mercado de arte) a ratificação do teu trabalho é elevado a outro patamar, propõe Eime, ganha valor artístico, é “mais reconhecido como arte” diz Smile. Smile enuncia ainda a importância de outros elementos presentes no sistema da arte contemporânea, “o que faz o artista é o curador e o que escrevem sobre ele, é o que faz metade dos artistas que têm sucesso”. Contudo, este mesmo artista atesta que, apesar do que referiu anteriormente, existem muitos *writers* que nunca careceram de estar presentes em galerias para terem o devido reconhecimento artístico. Uivo considera que a galeria, em Portugal, pode ser um impulso ao trabalho do artista urbano no exterior, contudo indica que “o espírito da minha cena, da arte urbana, é muito contra o da galeria”, para este é essencial a comunicação com o público em geral e não só com o das galerias. Maria Imaginário e Mesk não têm uma opinião estrita sobre esta questão, consideram que a valorização artística pode ou não vir da galeria, creem estes que podem ganhar valor artístico ou perdê-lo consoante quem analisa.

Relativamente ao reconhecimento dos seus pares e se este seria diferente por participar em exposições em galeria, as respostas são diversificadas mas há um padrão que se pode extrair destas, o reconhecimento dos pares não está em nada relacionado com a entrada ou não das galerias.

Para Eime expor na galeria é “um bónus, não é o *core* da *street art*”, crê que os seus pares pensarão o mesmo, sabendo que o objetivo e o que se ambiciona é trabalhar na rua. Na mesma linha se encontra o discurso de Tamara Alves que acredita nesse reconhecimento diferente entre os seus pares, a verdade para esta é que “nós gostamos é de estar todos na rua”. Glam e Mesk são concordantes ao asseverar que dentro da comunidade *graffiti*, o do “puro e duro” caracteriza Mesk, é possível perderes valor artístico e que te considerem um “*sell out*”, afirma. Ambos os artistas não se incomodam com esse não reconhecimento, Glam indica “é a evolução natural das coisas (...) é normal ir para outros caminhos mesmo depois da faculdade (...) não faz sentido continuar só a pintar nas ruas, só porque sim, tem que haver alguma outra motivação”. Maria Imaginário também desvaloriza a opinião dos seus pares afirmando “estou-me a borrifar para isso. Eu sou eu independentemente dos outros à minha volta, têm que respeitar a minha visão e o meu trabalho e isso é que interessa” indicando inclusive, tal como Glam, que é a evolução “normal” enquanto artista. Também Draw indica que este reconhecimento lhe é indiferente, porque, justifica “eu sou artista visual (...) eu gosto de arte”, querendo com isto dizer que não pertence à comunidade *graffiti* ou da *street art*, exclusivamente, e por isso não releva o valor que estes poderão ou não dar-lhe. Uivo, acredita que se perderá “crédito” na rua, tal como também reconhece Smile que considera que “o *graffiti* perde a essência quando não é feito na rua” mas caberá ao artista definir se quer seguir pela galeria ou voltar à rua. A validação dos pares será diferente mas o verdadeiro reconhecimento é o da comunidade em geral que vê as peças, na rua. Também Pariz One considera que a ratificação advém do seu

trabalho na rua e na comunidade *graffiti* terá mais reconhecimento “se atingires um *spot* no meio da rua e fizeres lá um *peção*” indica, não é por estar ou não presente na galeria.

Lewisohn (2008) caracteriza a *street art* e o *graffiti* como uma prática de liberdade única, em que os artistas se encontram fora do sistema de arte contemporânea e que os seus trabalhos não teriam qualquer intuito financeiro ou comercial. A última questão colocada aos artistas entrevistados previa compreender se estes gostariam de obter algum rendimento dos trabalhos que faziam na rua.

Como se pôde verificar ao longo desta análise a maioria dos entrevistados obtém ou obteve rendimento dos trabalhos que realiza no âmbito deste campo artístico sendo certo que a maioria destes subsistem do seu trabalho enquanto artistas, não sendo estrito que este esteja sempre relacionado com *graffiti* ou *street art*. Apenas Uivo é dependente dos pais, contudo indica que recebeu pela primeira vez, este ano, uma remuneração por um trabalho de arte urbana. Draw obtém rendimento dos trabalhos comissionados que realiza e das peças específicas, que não chegam às galerias, que privados lhe solicitam. Afirma que este não é o seu rendimento total visto que desde outubro de 2014 se encontra a trabalhar para a Porto Lazer⁹⁰, como consultor do programa de arte urbana do Porto, contudo no futuro gostaria de trabalhar só como artista. Também Mesk tem outra fonte de rendimento trabalhando num *hostel* a *part-time*, para além dos trabalhos comissionados que aceita como ilustrador urbano (epíteto utilizado pelo entrevistado), considerando ser esta a sua profissão. Tamara Alves, Maria Imaginário e Glam, obtém rendimento dos seus trabalhos enquanto artistas, mas não exclusivamente de *street art* ou *graffiti*. Tamara Alves também faz pintura de tela por encomenda, faz ilustrações para revistas e publicidade. Maria Imaginário afirma que foi remunerada quando realizou um vidrão e camiões do lixo no âmbito de um projeto da GAU e quando produziu umas telas para uma marca, no âmbito do seu projeto de rua. Glam, que já trabalhou como designer, tornou-se artista *freelancer* e apesar de já ter feito paredes comissionadas e obtido rendimento disso, pretende sobretudo desenvolver o seu trabalho em escultura e papel. Eime, Edis One, Smile e Pariz One são aqueles que vivem, exclusivamente, da *street art* ou do *graffiti*. Eime fá-lo desde o festival Walk and Talk (2011) e afirma que “é um risco porque não há meses certos”, Edis One é concordante com Eime ao afirmar que “há meses melhores e outros piores” contudo optou por apenas viver deste trabalho. Smile também afirma que apenas obtém rendimento do *graffiti*, trabalhando sobretudo com câmaras municipais e particulares fazendo decoração de quartos, lojas ou restaurantes. Pariz One tem no *graffiti* a sua única fonte de rendimento, sobretudo com trabalhos que realiza internacionalmente tendo inclusive criado duas empresas com artigos relacionados com o *graffiti*.

⁹⁰ Empresa de natureza municipal de desporto e lazer do município do Porto.

CONCLUSÃO

A investigação que aqui se apresentou tinha como objetivo maior explorar os campos artísticos da *street art* e do *graffiti* através da recolha, observação e análise dos perfis dos seus atores, *street artists* e *graffiti writers*. Com este pressuposto de fundo pretendia-se perceber como é que estes artistas, que têm a rua como palco, encaravam a entrada destas práticas artísticas no mercado de arte contemporânea, particularmente, nas galerias.

Após acuradas leituras (e aqui inclui-se literatura académica, *media* tradicional e novos *media*) sobre estes campos artísticos e o sistema de arte contemporânea, esta investigação propôs-se a vivenciar e cartografar os meandros deste meio. Assim, visitaram-se diversos eventos e mostras artísticas, bem como se chegou à fala com alguns dos principais participantes neste campo. Nesse âmbito, foram realizadas entrevistas a dez artistas portugueses que se relacionavam com estas artes. As entrevistas tinham como objetivos basilares, conhecer o percurso destes artistas dentro do campo, perceber como estes percebem a institucionalização (para alguns, domesticação) da *street art* e do *graffiti*; compreender a relação que estes artistas mantêm com o mercado de arte contemporânea, nomeadamente identificando a existência ou não de uma aspiração em estarem representados nas galerias identificando, por isso, as razões e motivações para esta (não) participação. A análise e os resultados destas entrevistas foram escrutinados no capítulo anterior contudo urge agora reconhecer os contributos gerais e os principais resultados que este estudo identificou.

Uma das prioridades deste estudo passava por dissecar criticamente os conceitos que o integravam nomeadamente os do *graffiti* e da *street art*. Desde o cedo, e através da literatura que acompanhou esta investigação, verificou-se o carácter híbrido e fronteiras pouco rígidas entre estes conceitos, estando as respostas dos entrevistados em consonância com estas características e literatura especializada. Contudo, e apesar da dificuldade de distinção destes conceitos, bem como dos de arte urbana e de arte pública é possível estabelecer algumas diferenciações empíricas assentes em 5 dimensões. Entre *graffiti* e *street art* as desigualdades assentam sobretudo no 1) público-alvo, 2) nas técnicas e suportes, 3) na relação com o espaço público, 4) no pendor artístico de cada movimento e no 5) objetivo de cada uma das práticas.

Esmiçando, é possível aferir que o *graffiti* tende a comunicar internamente para os participantes do movimento, enquanto a *street art* transmitirá potencialmente mensagens mais perceptíveis a toda a comunidade. Além disso, se o movimento de *street art* fará uso de suportes e técnicas distintas, já quem faz *graffiti* tende a utilizar apenas um suporte, o *spray*, e optar pelo desenho de letras e “bonecos”.

Relativamente à relação com o espaço público e apesar de ambos encararem a rua como lugar de atuação, adstrito ao *graffiti* estará o epíteto de ilegal (e uma panóplia de dimensões que lhe são inerentes, como o anonimato, o vandalismo e a “não existência” de regras) enquanto se adjectiva *street art* como sendo uma prática legal.

Já no que toca aos objetivos dos atores e orientação da ação posicionados em diferentes campos, estes também serão discrepantes consoante o contexto - o que intrincará, numa diferenciação (entre outras, claro) do pendor artístico de ambos. Deste modo, enquanto os praticantes *de graffiti* pretenderão sobretudo espalhar o seu nome através de um *tag*, os *street artists* terão outra pretensão que é a de tornar o espaço público mais belo e aprazível. Tal como indicado anteriormente, o *graffiti* era, mais do que uma prática, uma forma de estar na vida que quebrava com as regras impostas e que ia contra a corrente desprendendo-se de todos os parâmetros comerciais e económicos. Esta característica também foi verificada no discurso dos artistas, sobretudo naqueles que, atualmente, estão mais próximos do *graffiti*. Deste modo, estes asseveravam que a *street art*, contrariamente ao *graffiti*, estaria mais inserida no sistema de arte contemporânea e por isso seria mais vendável. É por esta razão perceptível uma distinção simbólica entre os dois campos em referência, asseverada por aqueles que têm a prática do *graffiti* na sua génese de atuação. Por sua vez, quanto à arte urbana, os entrevistados adjectivaram-na como sendo outro nome para apelidar *street art*. Já arte pública, para estes, incluiria estes dois movimentos em referência, mas também outras práticas que acontecem no espaço público.

No que respeita à domesticação (Vieira, 2004) e institucionalização (Lopes e Costa, 2014) do campo é indubitável que fora deste há consideravelmente mais-valias na institucionalização destas práticas como sejam, do ponto de vista externo, as questões da revitalização urbana, da integração social, de um novo impulso ao turismo ou até de uma maior participação cívica, contudo importa agora refletir sobre quais poderão ser as consequências endógenas que estas medidas têm nestes movimentos artísticos. O efeito central crê-se ser o carácter legal que a institucionalização do campo abarca pois tal como referem Pedro Costa e Ricardo Lopes (2014) a institucionalização acompanha “implicações em termos da qualidade artística e tipos de trabalhos artísticos, na carreira dos artistas e o seu reconhecimento enquanto tal, as práticas de trabalho coletivas e individuais ou a reputação do próprio campo artístico” (2014:13, tradução livre). Também esta constatação esteve presente nas palavras dos artistas quando indicam que a opção por fazer trabalhos comissionados e legais em espaço público, quer seja para instituições públicas e privadas, festivais ou empresas, regula a sua liberdade criativa. Isto porque, por norma, há uma temática a respeitar e há a necessidade de entrega de um projeto ou maquete prévios, principalmente no que diz respeito aos trabalhos comissionados para festivais ou marcas. Consideram, igualmente, que o objetivo de atuação será diferente pois pretender-se-á

embelezar determinado espaço, refreando-se o carácter espontâneo e experimental que a prática ilegal transporta, bem como se desvanece a ideia de conquista de algo que é marginal. Contudo consideram que fazê-lo também lhes permite serem mais rigorosos e aprimorados na técnica porque têm mais tempo para a sua execução e mais apoio logístico que lhes permite trabalhar em escalas maiores e com mais material, facultando-lhes, igualmente, uma maior visibilidade dos seus trabalhos o que lhes conferirá, enquanto artistas, mais reconhecimento social. Além disso, esta oportunidade de atuar em diversas frentes, referem todos os artistas, concede-lhes a possibilidade de diversificação das fontes de rendimento permitindo-lhes assim uma sustentação económica dentro dos campos em referência. Concomitantemente, e como trabalhar para marcas ou em espaço fechado não lhes é tão atrativo referem ainda como contrapartida a possibilidade de exigir uma melhor remuneração do trabalho que realizam.

Por último, e ainda no que concerne à domesticação de ambos os campos artísticos é relevante observar como assistem e se posicionam os entrevistados face à chegada destas práticas às galerias de arte. Como foi anteriormente explicitado é cada vez mais visível a presença destes artistas nas galerias⁹¹ sendo por isso primordial perceber se a essência destes campos artísticos se mantém inalterada nestes espaços. O artista Blek le Rat (Lewisohn, 2008:127) afiançava que as obras nestes espaços eram uma sombra do trabalho “real”, por sua vez e no que respeita aos artistas entrevistados é possível concluir que, para estes, é indubitável que há elementos inerentes a estas práticas que se perdem nestes espaços. Assim, os materiais e suportes poderão ter que ser diferentes, a técnica poder-se-á manter mas será mesclada com outras, a comunicação também será distinta pois possibilitar-se-á uma visualização da obra pelo público mais ponderada e pormenorizada, apesar de a obra poder estar menos visível do que se estivesse em espaço público, o registo de atuação também será diferente nomeadamente a rapidez de execução que já não estará tão latente e o espaço será fechado. Todavia haverá outros que se mantêm e por isso o que se percebeção será algo distinto do que se vê na rua, mas na sua essência poderá ser algo muito idêntico à *street art* e ao *graffiti*.

Ainda no que respeita às galerias de arte considera-se fundamental caracterizar de seguida a relação que os atores destes campos mantêm com estes espaços. Desde já é essencial asseverar a existência de uma conexão dicotómica, na medida em que existem razões e motivações dissonantes que impelem o artista a estar mais ou menos presente nas

⁹¹ Em jeito de exemplo poder-se-á referir a exposição Vidas Inertes, do artista Okuda, que esteve patente na Galeria Underdogs, entre 27 de junho e 26 de julho de 2014. A exposição era composta por obras que tinham valores entre 1900 e os 9000 euros. Aquando da visita deste artista a Lisboa, no âmbito desta exposição, este também deixou a sua marca numa fachada no bairro de Marvila. (<https://tensmuitalata.wordpress.com/tag/okuda/>).

galerias, como sejam as características físicas destes locais ou a possibilidade de obtenção de rendimento financeiro pelos trabalhos realizados para estes espaços.

Esteve inerente no discurso dos artistas a preferência de atuação em espaço público em detrimento do espaço privado, justificada sobretudo pela exposição mais favorável que a rua conferia. Referem, igualmente, o prazer que a atuação na rua impele nestes, bem como a importância que a parede tem enquanto suporte sendo considerado como o ideal, por alguns, para a realização dos seus trabalhos. Contudo, esta observação não era comum a todos havendo pelo menos uma artista que afirmava preferir trabalhar em galerias, apesar de também indicar que o trabalho que nelas realiza já não se relaciona com aquilo que fazia na rua. De qualquer modo é possível aferir que as características referidas pelos artistas relativamente ao espaço público não se verificam no âmbito das galerias. Pode estar nesta consideração uma das razões pelas quais os artistas nem sempre se sintam atraídos por estes espaços, contudo esta é mais perceptível no discurso dos participantes do movimento *graffiti*. De referir, também, a opinião de um outro entrevistado que não se sentia particularmente atraído pela galeria, mas por razões diferentes. Este considerava-se designer e ilustrador, e a galeria apenas seria estimulante para este se fosse para apresentar os seus trabalhos de ilustração e não de *street art*.

Porém, e justificando a presença de *street artists* e *writers* nas galerias, considera-se que este será o percurso expectável na construção da carreira artística, assunção feita, sobretudo, pelos artistas com formação superior na área das artes, não estando todavia em dependência exclusiva destes espaços. Além disso as questões relacionadas com a auto sustentação ganham aqui um novo ímpeto, sendo, mais uma vez e tal como foi indicado aquando da presença em festivais ou a venda de trabalhos para marcas, preferível para o artista estar presente neste espaço e obter retorno financeiro através da venda de obras, do que não estar e ter necessidade de obter rendimento noutras áreas que não a das artes.

Esta observação não esteve tão patente no discurso dos *writers*, visto que estes afixavam que apesar de já terem sido remunerados por trabalhos que realizaram em galerias, conseguiam obter mais rendimento e sentir-se mais realizados por ações que realizavam rua. Outra visão asseverada pelos artistas que não encerram a sua atuação no campo artístico do *graffiti*, é a de que a galeria pode também ser um meio de promoção do trabalho do artista permitindo-lhe, numa fase posterior, a obtenção de outros trabalhos dentro do campo artístico (não necessariamente na galeria) também eles remunerados. Deste modo e dado estas considerações foi afastada a suposição inicial de que a entrada na galeria era em muito impulsionada pela necessidade de legitimação e reconhecimento do trabalho enquanto artistas.

A legitimação no sistema de arte contemporânea provém da atuação complementar de diversas entidades intra e extra sistema (Melo, 2002, Conde, 2009a, Bourdieu, 2003),

estando esta apreciação também manifesta no discurso dos artistas que afirmavam que o reconhecimento e consagração era conferido pela rua, pelas galerias, ou por outras entidades, como os curadores ou outros elementos que atuavam sobretudo na dimensão simbólica⁹².

Não era consonante para os entrevistados que estes adquiriam mais reconhecimento por estarem presentes nas galerias (de referir o exemplo de um entrevistado, licenciado em design, que considerava a *street art* como um *hobbie* e como tal o reconhecimento que este pretendia era sobretudo do seu trabalho enquanto designer e esse só seria obtido com a presença dos seus trabalhos em revistas da especialidade), uns consideravam que estes espaços atribuíam sobretudo uma dimensão comercial às suas obras, enquanto outros referiam o possível ganho de valor artístico por estarem presentes em determinada galeria, relevando a sua obra a um patamar superior. Era certo para a maioria que o valor artístico provinha do trabalho que realizavam na rua e por essa via eram convidados a estarem presentes nas galerias, contudo não foi possível perceber se houve um ganho de legitimação por estarem nestes espaços. Certo era que havia um reconhecimento simbólico diferenciado do público que via a obra na rua, do reconhecimento conferido pela comunidade artística, contudo, e mais uma vez, para estes artistas a tónica da legitimação não estava circunscrita ao espaço galeria. Também era distinto o reconhecimento atribuído pelos pares destes artistas quando estes expunham em galerias, denotando-se um pendor opositor entre a comunidade *graffiti* e da *street art*. Para a comunidade *graffiti*, aquela que faz “puro e duro”, como alguns identificaram, poderá haver uma perda de valor e autenticidade daquele que se envolva no mercado, algo que não acontecerá no campo artístico da *street art*, no entanto para uns e para outros não é preponderante o maior ou menor reconhecimento que os pares lhe atribuirão.

Os artistas entrevistados iniciaram-se a pintar na rua enquanto jovens adolescentes em muito impulsionados por amigos e familiares da mesma idade que também já atuavam

⁹² No que respeita à dimensão simbólica da arte contemporânea, abordada por Melo (1994), as obras, ao abrigo deste conceito, apenas o são quando “se transformam em objeto de um discurso cultural”. (Melo, 1994:18). Entende-se por discurso cultural, todas as reações que o público tem de cariz do gosto pessoal, como as elaborações de discursos teóricos, bem como as reações da comunicação social que se tornam agentes culturais optando por difundir esse discurso nos media. Ao longo dos últimos anos a *street art*, por exemplo, tem ganho uma dimensão simbólica permitindo-lhe a “legitimação cultural” (Melo, 1994:19) e “a deslocação da obra para o terreno da vida cultural da sociedade” (Melo, 1994:23) A *street art* transformou-se num “objeto de um discurso cultural” (Melo, 1994) comentado nos diversos meios de comunicação social, e exemplo disso, em Portugal, é a participação do artista Vhils na concepção de 4 capas da Revista, do jornal Expresso, entre dezembro de 2013 e janeiro de 2014, as diversas abordagens em jornais de referência como o Público ou em reportagens televisivas sobre o campo.

no espaço público. Apesar do seu *modus operandi* ser sobretudo ilegal, não era pretensão de todos que assim fosse. Aqueles que atuavam na ilegalidade afirmaram que, por vezes, essa prática acarretava a necessidade de fuga aos agentes de autoridade e alguns deles referiram, igualmente, que tinham sido detidos. Contudo, olhando para a questão de género, o mesmo não acontecia amiúde com as artistas entrevistadas. Apesar destas terem sido interpeladas pela polícia tendo uma delas, inclusive, referido algumas detenções consideram estas que, por serem raparigas, a abordagem que a polícia lhes fazia (afirmam que as autoridades tinham um discurso condescendente para com elas e que desvalorizavam a sua atuação ilegal) era divergente daquela que faziam aos seus pares masculinos, tendo sido relatados alguns episódios de violência para com rapazes que pintavam na rua. Estas considerações permitem que se intua a existência de uma ação diferenciada assente na condição de género, não tendo sido visível outras divergências sustentadas nesta mesma condição. Contudo, crê-se que poderão existir outras diferenças apesar de nesta investigação as mesmas não terem sido verificadas.

Os entrevistados usavam sobretudo a lata e a maioria iniciou-se no *graffiti* apesar de estar patente, já nas primeiras incursões na rua, o desejo de experimentação de outras técnicas. Atualmente, estes artistas, e a sua maioria já em idade adulta, mantém a prática de pintar a rua (exceto uma artista) contudo já de forma distinta. Alguns mantêm as mesmas técnicas, outros adicionaram novos materiais e práticas àqueles que os caracterizava enquanto adolescentes. Passada a condição juvenil, a atuação já é sobretudo legal, em espaços públicos e fechados, apesar de alguns ainda atuarem, pontualmente, na rua, de forma ilegal. Verifica-se assim, na maioria dos entrevistados, a existência de uma alteração do comportamento proporcionada pelo fator idade. Ora, se antes estes artistas atuavam de forma sobretudo ilegal, numa fase mais adulta do ciclo de vida tendem a atuar num formato legal, aceitando, igualmente, serem remunerados por essa atuação.

Quando começaram a sair à rua, referem os entrevistados, não existia uma preocupação em considerar o que faziam como arte, atualmente mantêm esse comportamento. São perentórios a afirmar que fazem o que gostam e se outros os convidam para fazer algum trabalho ou compram as suas obras é porque também gostam e por isso poderá ser arte. Contudo, e apesar de se identificarem com o conceito de artista não se intitulam, exclusivamente, como *street artists* ou *writers*. Sugerem várias nomeações para o que fazem não se encerrando em apenas uma classificação, demonstrando assim esta não vinculação estrita a uma forma de arte muito justificada pelo facto de utilizarem outras técnicas que não são na sua essência exclusivas destes campos bem como da formação formal e informal que obtiveram nas mais diversas áreas das artes, as suas experiências artísticas e pessoais do seus *habitus* (Bourdieu, 2003b). Todavia, e apesar da maioria dos entrevistados pretender, no futuro, manter-se vinculado ao sector das artes mas não em

exclusivo a um ou outro campo artístico - opinião difundida sobretudo por aqueles que pautam o seu percurso escolar por uma multiplicidade de áreas artísticas e que por isso, tenderão a estar mais dispostos à experimentação de outras técnicas - é visível, por parte daqueles que atualmente praticam *graffiti*, uma tendência ao confinamento neste campo.

Foi ainda perceptível no discurso dos artistas a pulverização de diferentes atividades (Conde, 2009b) realizadas para a obtenção de rendimento económico. A maioria dos entrevistados profissionalizaram-se no sector das artes, mas não necessariamente no campo artístico em referência. Todavia há uma procura por parte daqueles que pretendam manter-se dentro deste campo artístico e obter rendimento deste (existem artistas que se afastaram e que optaram por seguir outras vertentes artísticas e pelo menos três reiteram que não pretendem que o *core* do seu trabalho seja a *street art*) em realizar trabalhos, sobretudo na rua, para outras entidades que não sejam as galerias, como sejam festivais, *workshops* ou instituições de poder local, tais como Câmaras Municipais.

Tal como se evidenciou esta investigação permitiu dar voz e (re)conhecer os campos artísticos do *graffiti* e da *street art* e alguns dos seus atores. A dimensão da amostra dos entrevistados é reduzida face à vastidão e volatilidade do campo, quer no que diz respeito aos artistas quer a outros intervenientes como sejam galeristas, curadores ou organizadores de festivais, sendo certo por isso que as conclusões desta investigação, apesar de se acreditar que poderão alavancar futuros estudos, espelham, exclusivamente, o perfil dos entrevistados artistas. Considera-se ainda, dada à tónica que se colocou no início do estudo, que outros meios de legitimação ficaram por esmiuçar, como sejam elementos inerentes à legitimação simbólica e política (Melo, 1994) do campo, apesar de, brevemente, se ter questionado os artistas sobre a presença das suas obras noutras instituições como sejam os museus. De acordo com uma artista, e dada a absorção que os mais diversos organismos têm feito do campo, essa presença era cada vez mais normalizada, todavia não era algo que aliciasse todos os artistas. Deste modo, enquanto uns mantinham a preferência de atuação na rua e no reconhecimento que esta transporta, outros afirmavam que estes espaços poder-lhes-ia conferir um maior reconhecimento das suas obras e enquanto artistas.

Após todas as conclusões acima descritas, crê-se que esta investigação poderá de contribuir para o estudo dos campos artísticos como são a *street art* e o *graffiti*, nomeadamente em Portugal pois verifica-se, ao longo dos últimos anos uma mudança de paradigma e do seu poder simbólico. A prática legal destas artes é cada vez mais visível e comum, instituições que antes tendiam a estar afastadas do campo são agora, muitas vezes, as impulsionadoras destas práticas e crê-se, igualmente, que os *media* optam por dar a conhecer os diferentes vértices e faces do campo. Além disso, considera-se ainda, e face à ausência de estudos do campo e da relação que este mantém com os elementos do

mundo contemporâneo das artes, que outros dos pontos de chegada a reter desta investigação é a possibilidade desta propor novas questões a estudar como sejam a configuração que galerias e galeristas terão sobre a presença destes artistas e deste campo nestes espaços, bem como a possibilidade, de exposição de arte efémera pelos museus. Outro ponto de chegada a mencionar, e já de cariz pessoal, prende-se com as experiências gratificantes que esta investigação proporcionou, a aquisição do conhecimento que permitiu e, sobretudo, um novo impulso e um ganho de vontade em continuar a (re)conhecer estes campos artísticos.

BIBLIOGRAFIA

- VV. AA. (2002), *Creative Europe: On Governance and Management of Artistic Creativity in Europe*, edited by Danièle Cliché, Ritva Mitchell and Andreas Wiesand, Bona: ERICARTS – European Research Institute for Comparative Cultural Policy and the Arts;
- Albuquerque, Luísa Arroz (2011), “Política cultural: conceitos e tipologias”, *Cadernos PAR n.º 4*, pp. 91-97;
- Austin, Joe (2010), “More to see than a canvas in a white cube: For an art in the streets”, *City: analysis of urban trends, culture, theory, policy, action*, Vol. 14, pp. 33-44;
- Azevedo, Natália (s.d.), “Políticas culturais à escala metropolitana: notas de uma pesquisa sobre a Área Metropolitana do Porto”, Porto, pp. 201-210;
- Becker, Howard (1982), *Art Worlds*, University of California Press, Londres;
- Becker, Howard (1984), “Distributing art works”, em VV. AA., *Arte e Dinheiro*, Lisboa;
- Benjamin, Walter (1987), “O autor como produtor”, *Magia e técnica, arte e política, Ensaios sobre literatura e história da cultura*, Editora Brasiliense, pp. 120-136
- Bloomberg, Linda Dale, Marie F. Volpe (2012), “A Complete Dissertation, The Big Picture”, *Completing Your Qualitative Dissertation: A Road Map From Beginning to End*, Sage Publications, pp. 03-12
- Borges, Vera (2002), “Artistas em rede ou artistas sem rede?: reflexões sobre o Teatro em Portugal”, *Sociologia Problemas e Práticas*, CIES-ISCTE, Celta, pp. 87-106;
- Bourdieu, Pierre (2003a), “A metamorfose dos gostos”, *Questões de Sociologia*, Lisboa: Fim de Século, pp. 169-180;
- Bourdieu, Pierre (2003b), “Mas quem criou os criadores?”, *Questões de Sociologia*, Lisboa: Fim de Século, pp 217-231;
- Bourdieu, Pierre (1996), *As regras da arte, Génese e estrutura do campo literário*, Companhia das Letras;
- Bryman, Alan (2012), *Social Research Methods*, Oxford, Oxford University Press;
- Câmara Municipal de Lisboa, “Uma Cidade Lisboa para as Pessoas”. *Programa de Governo da Cidade de Lisboa 2013/2017*. Lisboa;
- Câmara, Sílvia (2011) “A Galeria de Arte Urbana como plataforma municipal para a prossecução de uma estratégia na área da SICYUrb” comunicação apresentada na *Second International Conference of Young Urban Researchers*, ISCTE-IUL, Outubro de 2011, Lisboa;
- Campos, Ricardo (2011), “Identidade, imagem e representação na metrópole”, *Uma cidade de imagens. Produções e consumos visuais em meio urbano*, Editora Mundos Sociais, Lisboa, pp. 15-30;
- Carvalho Jorge Ramos, Sílvia Câmara (2014), “Lisboa Capital da Arte Urbana”, *On the w@terfront*, pp. 23-33. Página consultada a 15 de janeiro de 2015. <<http://www.ub.edu/escult/Water/>>
- Centeno, Maria João Anastácio (2013), “Política cultural em Portugal na entrada do novo século”, comunicação apresentada no 8º Congresso *Sopcom, Comunicação Global Cultura e Tecnologia*, Escola Superior de Comunicação Social, Instituto Politécnico de Lisboa, 17 e 19 de outubro de 2013, Lisboa;
- Comissão para a Cidadania e Igualdade de Género (2014), “APF cria mural de causas no Largo do Intendente”, 01 de julho. Página consultada a 18 de novembro de 2014. <<http://www.cig.gov.pt/wp-content/uploads/2014/06/Veja-mais.pdf>>;

- Conde, Idalina (1998), "Artistas e cientistas: retrato comum", em José Manuel Viegas e António Firmino da Costa (orgs.), *Portugal: Que modernidade?*, Oeiras, Celta Editora, pp. 165-2007;
- Conde, Idalina (2009a), "Arte e Poder", CIES e-Working-Papers, No62;
- Conde, Idalina (2009b), "Artists as vulnerable workers" CIES e-Working-Papers, No71;
- Correia, Victor (2014), "Public Art: as a conceptual problematic", *Lisbon Street art & Urban Creativity 2014 International Conference*, Lisboa, pp 254-259;
- Costa, António Firmino (1997), "Políticas Culturais: Conceitos e Perspectivas", *OBS nº 2*, pp. 10-14;
- Costa, Pedro, Elisa Pérez Babo (2007), "As indústrias culturais e criativas: novos desafios para as políticas municipais", *Gestão Cultural do Território: Coleção Públicos, nº 4*, Setepés, pp. 51-87;
- Costa, Pedro, Ricardo Lopes (2014), "Is street art institutionalizable? Challenges to an alternative urban policy in Lisbon", Lisboa : DINÂMIA,(Dinâmia Working Paper, 2014/08), pp. 1-27;
- Coutinho, C. (2014.) <http://claracoutinho.wikispaces.com/>. Página consultada a 03 de Novembro <<http://claracoutinho.wikispaces.com/M%C3%A9todos+e+T%C3%A9cnicas+de+Amostragem>>
- Crane, Diana (1992), *The Production of Culture, Media and the Urban Arts, Foundations of Popular Culture*, Vol. 1, Sage Publications, pp. 143-160;
- Dickens, Luke (2010), "Pictures on walls? Producing, pricing and collecting the street art screen print", *City: analysis of urban trends, culture, theory, policy, action*, pp14:1-2, 63-81;
- Expresso (2008), "Bairro Alto: Câmara de Lisboa quer limpar "graffiti" a partir de Setembro e instalar videovigilância", 28 de maio. Página consultada a 11 de novembro de 2014 <<http://expresso.sapo.pt/bairro-alto-camara-de-lisboa-quer-limpar-graffiti-a-partir-de-setembro-e-instalar-videovigilancia=f332567>>;
- Ferreira, Manuela Malheiro, Hermano Carmo (2008), *Metodologia da Investigação Guia para Auto-Aprendizagem*, 2ª edição, Universidade Aberta
- Fortuna, Carlos, Augusto Santos Silva (2001), "A cidade do lado da cultura: espacialidades sociais e modalidades de intermediação cultural", *Globalização. Fatalidade ou Utopia?*, Porto, Edições Afrontamento, pp. 409-461;
- Fortuna, Carlos, Claudino Ferreira, Paula Abreu (1998-1999), "Espaço público urbano e cultura em Portugal", *Revista Crítica de Ciências Sociais, nº 52/53*, pp. 85-117;
- Ghiglione, Rudolphe e Benjamim Matalon (1992[1978]), *O Inquérito: Teoria e Prática*, Oeiras, Celta;
- Gomes, Rui Telmo, Vanda Lourenço (2006), *Entidades Culturais e Artísticas em Portugal*, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais;
- Grefe, Xavier (2002), *Arts and Artists from an Economic Perspective*, Paris, UNESCO;
- Hughes, Melissa L. (2009), *Street art & Graffiti Art: Developing an Understanding*, Thesis, George State University;
- Jakob, Kai (2008a), *Street art in Berlin*, Edição 4, Berlim, Jaron Verlag;
- Lewisohn, Cedar (2008), *Street art: the graffiti revolution*, New York, Abrams;
- Martinho, Teresa Duarte (2003), "Em torno da constituição do sujeito artístico", *O Mundo da Arte Jovem, protagonistas, lugares e lógicas de ação*, Oeiras, Celta, pp. 9-65;
- MCauliffe, Cameron (2012), "Graffiti or street art? Negotiating the moral geographies of the creative city", *Journal of Urban Affairs*, Volume 34, number 2, pp 189-206;
- Melo, Alexandre (1994), *Arte*, Difusão Cultural, Lisboa;
- Melo, Alexandre (1999), *Arte e Mercado em Portugal: Inquérito às galerias e uma carreira de artista*, Observatório das Actividades Culturais, Coleção OBS – Pesquisas 4;

- Melo, Alexandre (2002), "Capítulo 2. Dimensões culturais da globalização", *Globalização Cultural*, Lisboa: Quimera, pp. 41-86;
- Neves, Pedro Soares (s.a.), "Plataforma de arte urbana, prenúncio de uma mudança em Lisboa", *Actas das Conferências, Arte & Sociedade*, pp.247-255;
- Nunes, João Sedas (2003), "O espaço cruzado da criação juvenil", *O Mundo da Arte Jovem, protagonistas, lugares e lógicas de ação*, Oeiras, Celta, pp.159-245
- Pais, José Machado (coord.), Ferreira, Paulo Antunes, Ferreira, Vítor Sérgio (1995), *Inquéritos aos artistas jovens portugueses*, ICS-UL
- Portugal José, Susana Marques (coord.) (2007), *Gestão Cultural do Território: Coleção Públicos*, nº 4. Setepés;
- Público (2008), "Câmara pinta parte do Bairro Alto, graffítters acabam o resto", 11 de julho. Página consultada a 11 de novembro de 2014 <<http://www.publico.pt/local-lisboa/jornal/camara-pinta-parte-do-bairro-alto-graffiters-acabam-o-resto-268263>>;
- Público (2008), "Lisboa: Primeira galeria de arte urbana pretende ser espaço para *graffitis*", 17 de outubro. Página consultada a 11 de novembro de 2014 <<http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/lisboa-primeira-galeria-de-arte-urbana-pretende-ser-espaco-para-graffitis-1346496>>;
- Reuber, A. Rebecca, Pramodita Sharma (2013), "The Anatomy of a paper", *Family Business Review*, Sage Publications, pp. 113-120;
- Revista GAU*, Galeria de Arte Urbana, Vol. 1, Novembro de 2012, Publicação Semestral, Câmara Municipal de Lisboa, sem página
- Revista GAU*, Galeria de Arte Urbana, Vol. 2, Abril 2013, Publicação Semestral, Câmara Municipal de Lisboa
- Revista GAU*, Galeria de Arte Urbana, Vol. 3, Janeiro 2014, Publicação Semestral, Câmara Municipal de Lisboa
- Revista GAU*, Galeria de Arte Urbana, Vol. 4, Abril 2014, Publicação Câmara Municipal de Lisboa
- Revista GAU*, Galeria de Arte Urbana, Vol. 5, Julho 2014, Publicação Câmara Municipal de Lisboa
- Revista GAU*, Galeria de Arte Urbana, Vol. 6, outubro 2014, Publicação Câmara Municipal de Lisboa
- Riggle, Nicholas Alden (2010), "Street art: The transfiguration of the commonplaces", *The journal of Aesthetics and Art Criticism*, The American Society of Aesthetics, pp.243-257;
- Sampieri, Roberto Hernández (et.al) (2013), *Metodologia de Pesquisa*, Penso, Porto Alegre, Brasil;
- Santos, Domingos (2012), "Cultura e desenvolvimento local em Portugal: decálogo de princípios orientadores para um casamento (mais) feliz", *Cidades, Criatividade(s) e Sustentabilidade(s)*, Universidade do Minho, Departamento de Geografia, Guimarães, pp. 62-71;
- Santos, Maria de Lourdes Lima dos (1994), "II. Reprodutibilidade/Raridade: o jogo dos contrários na reprodução cultural" in A. Melo (org.) (1994), *Arte e Dinheiro*, Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 121-134;
- Silva, Adriana Medeiros Ferreira (2012), *Discursos sobre a arte urbana no Rio de Janeiro: a legitimação do graffiti nas ruas e galerias de arte da cidade*, Dissertação de Mestrado, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro;
- Silva, Augusto Santos (2007), "Como abordar as políticas culturais autárquicas? Uma hipótese de roteiro", *Sociologia, Problemas e Práticas*, nº 54, pp. 11-33;

- Sousa, Rita Bucho Nunes (2013), *A importância do contributo das intervenções de arte urbana para a área do design de comunicação*, dissertação de Mestrado em Design de Comunicação, Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa;
- TVI 24 (2008), “Lisboa: limpeza de *graffitis* começa em Setembro”, 04 de abril. Página consultada a 11 de novembro de 2014 <<http://www.tvi24.iol.pt/sociedade/bairro-alto/lisboa-limpeza-de-graffitis-comeca-em-setembro>>;
- Vala, J. (1986). Análise de Conteúdo. In J. M. Augusto Santos Silva, *Metodologia das Ciências Sociais* (pp. 101-128). Porto: Edições Afrontamento
- Vieira, Jorge (2004), *Para a Rua, Um estudo de caso sobre Street art em Portugal*, Dissertação de Licenciatura, Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa;
- Visconti, M. Leca (et al), (2010), “*Street art, Sweet Art? Reclaiming the “Public” in Public Place*”, *Journal of Consumer Research*, Vol. 37;

ENDEREÇOS ELETRÓNICOS

- <http://180.camp/abranter-or-an-open-air-gallery/>
- <http://antropologizzando.blogspot.pt>, página consultada a 03 de fevereiro de 2015
- <http://bookastreetartist.com>
- <http://ideiasderua.blogspot.pt/>, página consultada a 18 de maio de 2015
- <http://itinerrance.fr/>, página consultada a 20 de maio de 2014
- <http://www.grafikwalls.com>, página consultada a 10 de fevereiro de 2015
- <http://www.influxcontemporaryart.com/>, página consultada a 03 de fevereiro de 2015
- <http://www.isupportstreetart.com/>, página consultada a 22 de maio de 2014
- <http://www.lac.org.pt>, página consultada a 16 de janeiro de 2015
- <http://www.lagrille.ch>, página consultada a 22 de maio de 2014
- <http://www.microartegaleria.com/index.php>, página consultada a 01 de fevereiro de 2015
- <http://www.mskeastside.com/>, página consultada a 21 de maio de 2014
- <http://www.newimageartgallery.com>, página consultada a 21 de maio de 2014
- <http://www.openwallsgallery.com/>, página consultada a 21 de maio de 2014
- <http://www.ruadebaixo.com>, página consultada a 18 de janeiro de 2015
- <http://www.stick2target.com/>, página consultada a 16 de janeiro de 2015
- <http://www.streetartnews.net/>, página consultada a 03 de fevereiro de 2015
- <http://www.streetartutopia.com/>, página consultada a 18 de janeiro de 2015
- <http://www.under-dogs.net/>, página consultada a 30 de maio de 2014
- <http://www.unurth.com/>, página consultada a 18 de janeiro de 2015
- <http://www.veracortes.com/>, página consultada a 30 de maio de 2014
- <http://www.woolfest.org/>, página consultada a 26 de maio de 2014
- <http://www.woostercollective.com/#grid-view>, página consultada a 18 de janeiro de 2015
- <https://www.facebook.com/galeriadearteurbana>, página consultada a 13 de fevereiro de 2015
- <https://www.facebook.com/pages/DaVinci-art-gallery/305560870569>, página consultada a 01 de fevereiro de 2015

FONTES LEGISLATIVAS

Despacho n.º 151/P/2008, *Horários de Funcionamento do Bairro Alto*, 2.º Suplemento ao Boletim Municipal n.º 765, 16 de outubro de 2008, Câmara Municipal de Lisboa, p.1808;

Edital n.º 95/2008, *Limpeza e pintura de fachadas, removendo «graffiti» e «tags» - Rua do Norte, Rua da Misericórdia (Poente), Praça Luís de Camões e Travessa da Espera*, 1.º Suplemento ao Boletim Municipal n.º 764, 09 de outubro de 2008, Câmara Municipal de Lisboa, p.1776;

Lei n.º 61/2013 de 23 de agosto, Estabelece o regime aplicável aos grafitos, afixações, picotagem e outras formas de alteração, ainda que temporária, das características originais de superfícies exteriores de edifícios, pavimentos, passeios, muros e outras infraestruturas, Diário da República, 1.ª série — N.º 162;

ANEXOS

ANEXO A - INSCRIÇÕES EM PAREDES APÓS O FIM DA DITADURA E NO INÍCIO DO PREC



Ilustração 1 - Mural artístico do PCP, Lisboa ex/estação Carris (1976). Fonte: Centro de Documentação 25 de Abril - Universidade de Coimbra (<http://www1.ci.uc.pt/>)



Ilustração 2 - Mural artístico do PCTP, Lisboa – Alcântara (1977). Fonte: Centro de Documentação 25 de Abril - Universidade de Coimbra (<http://www1.ci.uc.pt/>)



Ilustração 3 - Mural artístico do PCTP, Lisboa - Entre Campos – Feira Popular (1981) Fonte: Centro de Documentação 25 de Abril - Universidade de Coimbra (<http://www1.ci.uc.pt/>)

ANEXO B - ATIVIDADES PEDAGÓGICAS DESENVOLVIDAS PELA GALERIA DE ARTE URBANA DESDE 2009 ATÉ 2013

B.1 Visitas Guiadas:

Público Alvo	Instituição a que pertencem	Nº de participantes
População sem abrigo	Centro de Apoio Social de São Bento (CASSB)	13
Utentes do espaço reboleira	Espaço Reboleira da Junta de Freguesia da Reboleira (Amadora)	40 (20 em cada visita)
Jovens estudantes	Institut d'Urbanisme de Paris da Université Paris	19
Jovens estudantes do curso de turismo	Escola Secundária de Carcavelos	45
Jovens	Gabinete de Apoio à Família da Junta de Freguesia de Santos-o-Velho	28 (14 em cada visita)
Jovens estudantes do curso Comunicação e Cultura	Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa	22
Participantes dum passeio de bicicleta por Lisboa	Lisbon Cycle Chic	12
Participantes de um workshop de fotografia	Associação de Arte Fotográfica	15

B.2 Workshops:

Público Alvo	Instituição a que pertencem	Nº de participantes
Jovens estudantes	Associação de Estudantes da Escola Secundária José Gomes Ferreira	25
Jovens	Gabinete de Apoio à Família da Junta de Freguesia de Santos-o-Velho	32 (16 em cada workshop)
Jovens estudantes	Liceu Charles LePierre	15 (workshop de 2 dias)
Realizadores e organizadores de festival de cinema	Festival de Cinema "MoteLx 2012"	10
Alunos do 1º ciclo	Escola Vítor Paula	45 (2 workshops)
Alunos do 1º ciclo	Escola Básica Sampaio Garrido	40
Moradores da Malha H do Bairro da Flamenga	GAU	20 (10 em cada workshop)
Jovens e crianças	Rede Municipal de Bibliotecas (Projeto "Assalto a Lisboa")	15

ANEXO C - GRELHAS ANALÍTICAS COM A CARACTERIZAÇÃO DOS ARTISTAS

Assinatura	AddFuel
Ano de nascimento	1980
Naturalidade	Cascais
Formação Académica	Design Gráfico
Técnicas/Estilo das obras	Azulejos de stencil compostos por figuras, criaturas mitológicas e elementos da natureza,
Trabalhos na rua (ilegal)	Mugo LA Artwalk (collective); The Medallion;
Trabalhos na rua (legal)	GAU; Pampero; Cascais ArtSpace; Festival Muraliza;
Galerias	Galeria Underdogs; SOON Gallery; Influx Contemporary Art Gallery; Pure Evil Gallery; Montana Gallery; Together Gallery; Recoat Gallery;
Trabalhos comissionados que não exposições	A Better Tomorrow; Alfa Romeo; Avalon7; Beatbombers; Burton Snowboards, Cropp; ColourLovers; Corner \$tore Hero ; Computer Arts, Dj Ride; Don't Panic; Digit; Europa Magazine; Feed The Beast; Fuel Tv; Ignited Clothing; Mtv; Music Monsters; MySpace; Nike; Popular Mechanics; Pyknic Clothing; PlayBling; Pocket Frenz; Red Bull; Toy2R; Tribbes; Tongue Mag; TMN; Wired; X-Funs; Yes No Maybe

Assinatura	AKACORLEONE
Ano de nascimento	1985
Naturalidade	Lisboa
Formação Académica	Ilustração e Design Gráfico
Técnicas/Estilo das obras	Tipografia, cor, técnicas de pintura
Trabalhos na rua (ilegal)	Sem informação
Trabalhos na rua (legal)	GAU; Projeto Underdogs (Village Underground); Festival de <i>Street art</i> Tons de Primavera;
Galerias	Toot Yung Gallery; Galeria Underdogs; La Grille; Ó!Galeria; Montana Gallery
Trabalhos comissionados que não exposições	Heineken; Converse; Timberland; Sony Vaio; Nike; Volkswagen; Mini ; Chilli Beans; Yorokobu; Monument snowboards; Yorn; Optimus; Continente; Computer arts pt; EGEAC; Fundação Saramago; Outjazz; Encontrar+se; Enchufada; Orelha negra; Dj Glue; Ling magazine; Causeineedit; Staf magazine; Form fifty five; Musicbox;

Assinatura	Bordalo II
Ano de nascimento	1987
Naturalidade	Lisboa
Formação Académica	Pintura
Técnicas/Estilo das obras	Técnica mista em madeira, colagens de objetos (lixo); instalações indoor e outdoor;
Trabalhos na rua (ilegal)	Estação Entrecampos; “Here's our gift for mother nature”; Linhas de comboio;
Trabalhos na rua (legal)	Murais para as Estradas de Portugal; Festival Wool; Smart Travel Festival; Projeto O Bairro i o Mundo; Elementi Sotterranei <i>Street art</i> Festival; Festival Walk and Talk;
Galerias	Galeria Arte Periférica; Movimento Arte Contemporânea; Montana Gallery; Auto Clube Médico Português Gallery; Guilharte; Groupama Gallery; Azo Molduraminuto Gallery; Arte & Mar Gallery; Rotários de Lisboa Gallery
Trabalhos comissionados que não exposições	Trabalha para a Agência Book a <i>Street artist</i> ; MadeOut GreenEnergy; Molha Pão Liveact; Braço de Prata Liveact; Bar Jamaica

Assinatura	Bray
Ano de nascimento	1984
Naturalidade	Lisboa
Formação Académica	desconhecido
Técnicas/Estilo das obras	<i>graffiti</i>
Trabalhos na rua (ilegal)	Sim
Trabalhos na rua (legal)	GAU; Stroke Urban Art Fair Berlin;
Galerias	Montana Gallery;
Trabalhos comissionados que não exposições	Vans, DC, Quicksilver e Adidas (área da moda, vestuário urbano)

Assinatura	Eime
Ano de nascimento	1986
Naturalidade	Caldas da Rainha
Formação Académica	Cenografia
Técnicas/Estilo das obras	Stencil, dripping e realismo
Trabalhos na rua (ilegal)	Sim
Trabalhos na rua (legal)	Ebano Collective; Projeto Bip-Zip; New King; GAU; <i>Street art</i> AXA Porto;
Galerias	La Tour Paris (Galerie Itinerrance)
Trabalhos comissionados que não exposições	Restaurante Food Corner, Restaurante Meia Tigela; Fresenius Medical Care;

Assinatura	Samina
Ano de nascimento	1989
Naturalidade	Informação desconhecida
Formação Académica	Arquitetura
Técnicas/Estilo das obras	Stencil e técnicas ligadas à <i>street art</i> , design gráfico, pintura e arquitectura
Trabalhos na rua (ilegal)	Stickers e Stencil
Trabalhos na rua (legal)	Expansão; Festival Fusing; ArtUrb; Creative Camp; LX Factory; Festival Wool; GAU
Galerias	La Tour Paris (Galerie Itinerrance)
Trabalhos comissionados que não exposições	Mercado do vestuário (t-shirts); Restaurante Substância; Nike Basketball Turkey;

Assinatura	GonçaloMar;
Ano de nascimento	1974
Naturalidade	Lisboa
Formação Académica	Design de Moda
Técnicas/Estilo das obras	Elementos de banda desenhada, cultura japonesa ou códigos de <i>street art</i> (spray); multicoloridos; <i>graffiti</i> ; madeira, cartão e materiais reciclados (técnicas para exposições em galerias);
Trabalhos na rua (ilegal)	Sim. Prédios abandonados no sul do país
Trabalhos na rua (legal)	Parque de Estacionamento no Chão do Loureiro; Festival CRONO; Festival Walk and Talk, Festival Wool; ArtUrb; Projeto O Bairro i o Mundo; Mural Lionesa/Unicer; Expansão; Brocolossauro; Casa da Histórias; Festival Muraliza; Seixal <i>Graffiti</i> ; LX Factory
Galerias	Galeria Vera Cortês; CascaisArtsPlace; Galeria António Prates; Influx Gallery; Arte Cúbica; Galeria Underdogs; La Tour Paris (Galerie Itinerrance)
Trabalhos comissionados que não exposições	Visual Street Performance; We Love Sneakers; Eurocultured Tour; Prego na Peixaria; Tabaqueira Portugal; Hotel Pestana; Xutos e Pontapés; Revista Expresso; Conrad Hotel;

Assinatura	Maria Imaginário
Ano de nascimento	1985
Naturalidade	Lisboa
Formação Académica	Ilustração, Banda Desenhada e Artes Plásticas
Técnicas/Estilo das obras	Indoor – telas pintadas em acrílico e bordados, instalações; rua uso se cores vivas e desenhos simples;
Trabalhos na rua (ilegal)	Projeto Delicious (pintura de bolos e gelados em edifícios abandonados)
Trabalhos na rua (legal)	GAU
Galerias	Galeria Underdogs; Ó! Galeria; Montana Gallery; Galeria Dama Aflita; Alley Gallery; Influx Contemporary Art Gallery; MondoPop Gallery; Galeria António Prates; Dream Space Gallery; Galeria da Boavista; Work and Shop Gallery; Abv Gallery; Distiction Gallery; The Well Gallery; Limited No Art Gallery;
Trabalhos comissionados que não exposições	PARK; Benetton Fabrica Features; Somersby; Coca-Cola; Sonae Sierra; Allegro; Universal Music Records; Vodafone; Nestlé; Olá; Vespa; Rexona; Ben and Jerrys; Op; Biblia; Parq; Dif; Cais;

Assinatura	Binau
Ano de nascimento	1990
Naturalidade	Informação desconhecida
Formação Académica	Frequentou a Faculdade de Belas Artes
Técnicas/Estilo das obras	Stickers; <i>graffiti</i> , ilustração;
Trabalhos na rua (ilegal)	Só faz paredes legais
Trabalhos na rua (legal)	Parede licenciada na Av.da Liberdade; Restaurante El Gordo; Bar Real República;
Galerias	Galeria Abraço; Montana Gallery
Trabalhos comissionados que não exposições	Expôs na loja de tatuagens Queen of Hearts; Bares do Bairro Alto; Projeto Underdogs (Village Underground); Agência de Publicidade FunnyHow; Circus Network; Festival Fusing;

Assinatura	Menau
Ano de nascimento	1984
Naturalidade	Quarteira
Formação Académica	Artes Visuais
Técnicas/Estilo das obras	<i>Graffiti</i> ; telas, instalações
Trabalhos na rua (ilegal)	Sim
Trabalhos na rua (legal)	Informação desconhecida
Galerias	Informação desconhecida
Trabalhos comissionados que não exposições	Casa da Cultura de Loulé;
Observações	Fundador da Policromia, Associação Cultural;

Assinatura	Hazul
Ano de nascimento	Informação desconhecida
Naturalidade	Informação desconhecida
Formação Académica	Informação desconhecida
Técnicas/Estilo das obras	<i>Graffiti</i> ; cor (azul, vermelho e verde); linhas curvas;
Trabalhos na rua (ilegal)	Sim
Trabalhos na rua (legal)	Câmara Municipal do Porto; Porto Lazer; Festival Walk and Talk; <i>Street art</i> Axa Porto;
Galerias	Galeria Almadas; Galeria-Atelier Metamorfose; Galeria Geraldes da Silva; REM-Espaço Arte;
Trabalhos comissionados que não exposições	FAP Wines; Festival Boom; Yours Guest House;

Assinatura	Slap SkTr
Ano de nascimento	1978
Naturalidade	Espinho
Formação Académica	Informação desconhecida
Técnicas/Estilo das obras	Old school <i>graffiti</i>
Trabalhos na rua (ilegal)	Sim, Comboios, paredes e outros suportes.
Trabalhos na rua (legal)	Museu de Arte Contemporânea de Lyon MAC; Evento Yorn Intendente Skate Jam; Regeneração do Túnel de Âncantara; Projeto 40 anos 40 murais; Projeto O Bairro i o Mundo; Reabilitação Urbana de Santos; GAU; Muro das Amoreiras;
Galerias	Galery des Terreaux;
Trabalhos comissionados que não exposições	X Bienal de Arte Contemporânea de Lyon; Triennale de Aichi 2013; Campanha <i>Let's Continue to Give</i> ; Lojas; Bares; Discotecas; Estúdios de música;
Observações	Presidente da APAURB - Associação Portuguesa de Arte Urbana

Assinatura	Tamara Alves
Ano de nascimento	1983
Naturalidade	Algarve
Área de Formação Académica	Artes Plásticas e Práticas Artísticas Contemporâneas
Técnicas/Estilo das obras	Artista figurativa, traço perfeito com explosões de tinta colorida
Trabalhos na rua (ilegal)	Sim
Trabalhos na rua (legal)	GAU; Festival Wool; Projeto Bairro i o Mundo; Associação para o Planeamento da Família; Festival Walk & Talk; Arte em Toda a Parte (Immochan); Wine Talks & Art; Upgrade Productions; Regeneração do Túnel de Âncantara; Pampero Public Art;
Galerias	39ArtConcept; DaVinci Art Gallery; Galeria Chiado Underscore; Ó! Galeria;, Galeria Monsters Family; Galeria Show Me design & art; Galeria Plano B; Espaço CEPiA; Urban Gallery; Galeria 6 por 3;
Trabalhos comissionados que não exposições	Trabalha para a Agência Book a <i>Street artist</i> ; Marc by Marc Jacobs; Swatch MTV Playground 2009; Idiot Mag; Espaço Mutantes, “Art Show”, Espaço Maria Vai Com as Outras.; colabora com o Le Monde Diplomatique como ilustradora; Music Hall Hostel;

Assinatura	Glam
Ano de nascimento	1985
Naturalidade	Lisboa
Área de Formação Académica	Design de Comunicação
Técnicas/Estilo das obras	Pinturas murais; <i>graffiti</i> de letras e peças mais ilustrativas; instalação e design de peças ou personagens, através de construções tridimensionais em papel
Trabalhos na rua (ilegal)	Sim, Quarteira, Setúbal, Olhão, Lisboa, Odivelas; membro da OGA Crew;
Trabalhos na rua (legal)	Projeto Bairro i o Mundo; Festival CRONO; Visual Street Performance; GAU; Estradas de Portugal; “Seixal 2013”; Armazéns do Chiado; Cervejaria Ramiro; Centro Cultural da Malaposta; Amarte;
Galerias	Montana Gallery; Galeria Primeira Arte; Re-Searcher Gallery;
Trabalhos comissionados que não exposições	Necafé Dolce Gusto;

Assinatura	Uivo
Ano de nascimento	1994
Naturalidade	Caldas da Rainha
Área de Formação Académica	Design Gráfico
Técnicas/Estilo das obras	Informação desconhecida
Trabalhos na rua (ilegal)	Stickers
Trabalhos na rua (legal)	LX Factory; Festival Fusing; GAU; Music Hall Lisbon Hostel; Implosão; Feira das Almas; Festival Bairro i o Mundo;
Galerias	Exposições colectivas na área de ilustração
Trabalhos comissionados que não exposições	Venda de trabalhos na Feira das Almas (postais, serigrafias, stickers); ilustrações na Fanzine Nau;

Assinatura	Muitosimples (“Sou um artista urbano”)
Ano de Nascimento	Informação desconhecida
Naturalidade	Informação desconhecida
Área de Formação Académica	Informação desconhecida
Técnicas/Estilo das obras	Minimalismo
Trabalhos na Rua (ilegal)	Projeto “spot colors got bored of the museum”
Trabalhos na Rua (legal)	Informação desconhecida
Galerias	Informação desconhecida
Trabalhos comissionados que não exposições	Informação desconhecida

Assinatura	MrDheo
Ano de Nascimento	Informação desconhecida
Naturalidade	Informação desconhecida
Área de Formação Académica	Não tem curso superior
Técnicas/Estilo das obras	<i>Graffiti; produções de fotos; realista</i>
Trabalhos na Rua (ilegal)	Todo o seu percurso é marcado por peças ilegais na rua;
Trabalhos na Rua (legal)	<i>Museu do Futebol Clube do Porto; Gaiashopping; Putrica Festival; Street art Axa Porto;</i>
Galerias	<i>(Re)Act Arts-Lab gallery; Maus Hábitos; Galeria Underdogs;</i>
Trabalhos comissionados que não exposições	<i>Colabora com conhecidas marcas e empresas internacionais; personalizou as chuteiras do Mario Balotelli e Paulo Machado; Trabalha muito para privados;</i>

Assinatura	Leonor Morais
Ano de nascimento	1978
Naturalidade	Cascais
Área de Formação Académica	Pintura, desenho e gravura
Técnicas/Estilo das obras	Informação desconhecida
Trabalhos na rua (ilegal)	Informação desconhecida
Trabalhos na rua (legal)	<i>Eurocultured; Wedding Through Lines; Alfa Romeo Street art; Waves & woods; Espaço Interpress; Nat'Alfândega; Pampero's Public Art</i>
Galerias	Cascais Artspace
Trabalhos comissionados que não exposições	Informação desconhecida

Assinatura	Tinta Crua
Ano de nascimento	Informação desconhecida
Naturalidade	Informação desconhecida
Área de Formação Académica	Informação desconhecida
Técnicas/Estilo das obras	Paste-Up e stickers, papel acrílico, traços étnicos,
Trabalhos na rua (ilegal)	Todo o seu percurso é marcado por peças ilegais na rua;
Trabalhos na rua (legal)	LX Factory; GAU; Parede no Parque de Palmela
Galerias	Não. Nota: Este artista tem um álbum de fotos no Facebook intitulado “Museums and Galleries are dead, Long live the Streets”
Trabalhos comissionados que não exposições	Teatro Nacional D. Maria II;

Assinatura	Pantónio
Ano de nascimento	1975
Naturalidade	Ilha Terceira, Açores
Área de Formação Académica	Escultura, modelagem, desenho, pintura e artes gráficas
Técnicas/Estilo das obras	Linha flexível e um código de cor preto minimalista , branco e azul ou vermelho (tradução livre do perfil do artista)
Trabalhos na rua (ilegal)	Projeto Urban Tattoos; Projeto Car Crash; Alteração de sinais de rua; Alteração de posters e placards publicitários; Ciclovia do Tejo; Projeto Golden Eggs for Dinner; Pontão da Afurada; Muros e paredes;
Trabalhos na rua (legal)	Festival Bairro i o Mundo; Troubles on Paradise; Parking Espaço Amoreiras; Galeria ao Ar-livre Dejerbahood; Festival Fusing; Praça da Música Sherbrooke; Projeto Le M.U.R; “Long ma jinjsxiu” (China); Festival CALE; <i>Street art</i> AXA Porto; GAU, Mob, Espaço Associativo; Festival Walk & Talk; ArtUrb;
Galerias	Galeria Underdogs; Galerie Itinerrance (Artista Comissariado por esta galeria); Galeria António Prates;
Trabalhos comissionados que não exposições	Informação desconhecida

Assinatura	Pariz One
Ano de nascimento	1984
Naturalidade	Lisboa
Área de Formação Académica	Audiovisual
Técnicas/Estilo das obras	<i>Graffiti</i> wildstyle; elementos oldschool de Nova Iorque e newschool europeia; <i>tags, throw ups, bombings; lettering;</i>
Trabalhos na rua (ilegal)	Sim, fez parte das crews <i>Graffiti</i> Voodoo Skills, Very Dirty Styl, Cannot Stop Fanatics e TKO. Paredes e comboios
Trabalhos na rua (legal)	Colabora com a GAU e outros Municípios portugueses; Município de Wiesbaden (Alemanha); Urban Art Festival Amsterdam
Galerias	Sim
Trabalhos comissionados que não exposições	MTV; Pepsi; Citroën; Belton Molotow; Lee; Bench; Waves & Woods store; Reebok; Dunlop; Lonsdale; Worten; APAV; Sic; El Corte Ingles; Loja das Meias; CTT; Posca; Ziliani; Dedicated Store; Dolaso;

Assinatura	Paulo Arraiano
Ano de nascimento	1977
Naturalidade	Cascais
Área de Formação Académica	Comunicação e frequência da Escola Ar.Co
Técnicas/Estilo das obras	Uso de cor; motivos da natureza;
Trabalhos na rua (ilegal)	Informação desconhecida
Trabalhos na rua (legal)	Festival Muraliza; ArtUrb; Festival Walk&Talk; Transforma, Harare International Festival Of Arts; GAU; Mercado do Chão do Loureiro; Mercado da Ribeira; Eurocultured; Red Bull Street Gallery
Galerias	48 exposições (solo e em grupo); Cidadela Art District; Arte Institute; Pure Evil Gallery; Vertigo, curated by Sandro Resende/P28; Montana Gallery; Restart Artspace; Galeria Underdogs; Galeria Atemporal; Art.Whino Gallery; Egipt Palace Museum; Galeria ao Ar-livre Dejerbahood; National Building Museum, Washington; Galerie Itinerrance; Projecto Montra; Influx Contemporary Art; Anno Domini Gallery San José; Galeria António Prates; Together Gallery; ArtBasel; West Berlin Gallery;. Yron Artspace; LaGa . Musée d'Art Moderne; BBS Gallery;
Trabalhos comissionados que não exposições	Nike, Carhartt, Redbull, Pampero Foundation, Auf Blank, Super Rad Toys, Methods NYC, Playimaginative, YesNoMaybe, Dirtyface, Ride.The.Rockett, A.Better.Tomorrow.Clothing, Gatorade, Computer Arts, Optimus, Musicbox,, Universal.Music, Kruvkurva;

Assinatura	Odeith
Ano de nascimento	1976
Naturalidade	Damaia
Área de Formação Académica	Informação desconhecida
Técnicas/Estilo das obras	Bombing, Spray, <i>graffiti</i> ; perspetivas; sombras; “3D sombrio”; paisagens, retratos, homenagens, mensagens, realismo; ilusões de óptica, “anamorphic art”
Trabalhos na rua (ilegal)	Paredes, comboios, murais;
Trabalhos na rua (legal)	London Shell; Kingsmill; Coca-Cola; Estradas de Portugal; Samsung; Sport Lisboa e Benfica; Câmara Municipal de Oeiras; GAU;
Galerias	Informação desconhecida
Trabalhos comissionados que não exposições	Trabalha muito para privados

Assinatura	Edis One
Ano de nascimento	1990
Naturalidade	Lisboa
Área de Formação Académica	Design
Técnicas/Estilo das obras	<i>graffiti</i> , pintura e fotografia
Trabalhos na rua (ilegal)	Sim, fazia parte da Tumusu Crew;
Trabalhos na rua (legal)	GAU;
Galerias	Primeira Arte Atelier & Gallery; Art Basel Miami; Street Dreams Festival; Edge Arts;
Trabalhos comissionados que não exposições	PT, MEO, Sport Lisboa e Benfica; Microsoft; Pastelaria Estrelas Brilhantes; Salesianos do Estoril;

Assinatura	Smile
Ano de nascimento	1985
Naturalidade	Lisboa
Área de Formação Académica	Agrupamento de Artes
Técnicas/Estilo das obras	Writer, <i>graffiti</i> , rostos, spray, foto-realismo e surrealismo;
Trabalhos na rua (ilegal)	Sim, fazia parte da One Art Crew;
Trabalhos na rua (legal)	GAU; One Art & Friends; Projeto CRONO; Festival Walk and Talk; Projeto O Bairro i o Mundo; Festival IN; Festival Aldeias Artísticas;
Galerias	Exposição com Ship, colectivo a9))))); Curador da Primeira Arte Atelier&Gallery
Trabalhos comissionados que não exposições	Stage Fitness Club; Piscina Municipal de Odivelas; Agência Book a <i>Street artist</i> ; Mercado da Venteira; Restaurante La Gondola; trabalhos particulares; Nissan; Mc Donald's; Billabong; SIC; TVI; RTP; LRG; DVS; MagicMushroom; Cannabis Energy drink; CIN; AMI; Adidas; Uni-Posca;

Assinatura	Mesk
Ano de nascimento	1985
Naturalidade	Maia
Área de Formação Académica	Artes Digitais e Multimédia
Técnicas/Estilo das obras	Elementos infantis; cores vivas, fortes e vibrantes; pormenor; ilustração; centra-se no imaginário; formas arredondadas; ilustrador freelancer e graffiter
Trabalhos na rua (ilegal)	Sim, fazia parte da Crew CMK;
Trabalhos na rua (legal)	Walk&Talk-Azores; Red Bull Collective Art; <i>Street art</i> AXA Porto; Festival de <i>Street art</i> Tons de Primavera;
Galerias	Casa do Alto; Exposição colectiva itinerante “Skatomize” Mostra de ilustração” no Fórum da Maia; Galeria Circus;
Trabalhos comissionados que não exposições	Hospital S. João do Porto; Parque da cidade da Trofa; Super Bock; MissSixty; Serralves em Festa; faz trabalhos para particulares;

Assinatura	Frederico Draw
Ano de nascimento	1988
Naturalidade	Porto (Freamunde)
Área de Formação Académica	Arquitetura
Técnicas/Estilo das obras	imagens em larga escala da figura humana e expressões corporais; paste up;
Trabalhos na rua (ilegal)	Sobretudo past ups
Trabalhos na rua (legal)	Festival de <i>Street art</i> Tons de Primavera; Memorie Urbane <i>Street art</i> Festival; Projeto O Bairro i o Mundo; International <i>Graffiti</i> Meeting, Maia; Push Porto <i>Street art</i> and Illustration Festival; Festival Fusing; O Marisquiño Festival; Art inna Park <i>Street art</i> Project Putrica Public Art Festival; Tintureira" <i>Street art</i> Project; <i>Street art</i> AXA Porto; 40 anos do 25 de Abril <i>Street art</i> Project; Mural Lionesa/Unicer <i>Street art</i> Project; Expansão; Festival Walk & Talk; Resistance <i>Street art</i> Project; A Cidade e o Corpo <i>Street art</i> Project; ArtUrb; Monsters Family; Livraria Velhotes
Galerias	Galeria Metamorfose; DaVinci Art Gallery; Museu da Água; Evol Society Gallery; Galeria 604; Galeria INKY; Galeria Primeira Arte;
Trabalhos comissionados que não exposições	Maus Hábitos; Circus; NOS D'BANDADA; Conrad Hotel; Personalização de Instrumentos Musicais; Garage & Stage;

ANEXO D - GUIÃO DA ENTREVISTA

Amostra: Draw, Edis One, Eime, Glam, Maria Imaginário, Mesk, Pariz One, Smile, Tamara Alves e Uivo

Tema: A relação entre a *street art*, o *graffiti* e as galerias de arte contemporânea: análise do perfil do *street artista* e *graffiti writer* português

Objetivos:

1. Compreender a relação que os *street artists* e *graffiti writers* portugueses têm com o mercado de arte contemporânea, particularmente com as galerias;
2. Perceber se os *street artists* e *graffiti writers* portugueses pretendem estar representados nas galerias?
3. Identificar as razões e motivações dos artistas para optar por pertencer ou não ao sistema de arte contemporânea
4. Perceber como percecionam *graffiti writers* e *street artists* a institucionalização da *street art* e do *graffiti*?

Considerações sobre os conceitos

1. Para si o que são *street art*, *graffiti*, arte pública e arte urbana?
2. Existem diferenças nestes conceitos? Se sim, quais?

Contextualização do artista (Quem é?, Que motivações/objetivos tem para pintar na rua? É artista?):

1. Atua na rua sobre o nome , fale-nos um pouco do seu percurso na arte de rua, como começou, que técnicas utiliza, que locais ocupa (legais/ilegais), tem formação artística?
2. Porque é que pinta na rua? (perceber as motivações)
3. Considera que o que faz pode ser considerado arte? É artista? (*graffiti writers* /*street artist*)?

Relação do artista com o espaço:

1. Em que zonas (rua, cidades, periferia...) prefere atuar?
2. E sobre que suportes? (paredes, comboios, estátuas, túneis, prédios...)
3. Quando atua na rua fá-lo normalmente a que horas?
4. É diferente pintar em paredes/comboios/muros ilegais e paredes encomendadas pelas Câmaras Municipais, pela GAU, pela UNDERDOGS, pela Wool ou pela Walk and Talk? Se sim, quais as diferenças?

5. É diferente pintar em paredes/comboios/muros ilegais, paredes encomendadas como as referidas anteriormente e paredes encomendadas por marcas (vestuário e calçado, bebidas, telecomunicações)? Se sim, quais as diferenças?
6. É diferente o que se faz na rua de forma ilegal e o que se faz num espaço fechado (restaurantes, bares,...) de forma legal? Se sim, quais as diferenças?
7. O trabalho realizado na rua é diferente daquele que é (ou podia ser) realizado para as galerias? Se sim, quais as diferenças?
8. Os conceitos de *graffiti* e *street art* nasceram da rua e do espaço público, na sua opinião, é possível ver *graffiti* e *street art* em galerias de arte?

Relação do artista com o sistema de arte contemporânea:

1. Já fez trabalhos para serem apresentados, exclusivamente, em galerias? Se sim, exemplos.
2. Gostava, enquanto *street artist/graffiti writers*, de ter os seus trabalhos expostos em museus? Porquê? (elencar razões/motivações)
3. E nas galerias de arte? Gostava que os seus trabalhos fossem expostos em galerias e possivelmente adquiridos pelo público? Porquê? (elencar razões/motivações)
4. Considera que ao expor o seu trabalho numa galeria este adquire um valor diferente àquele que detém caso estivesse exposto na rua? Ou seja, crê que o trabalho seria reconhecido mais facilmente como arte só por estar na galeria? Porquê?
5. Enquanto artista de rua considera que ao expor em galerias tem um reconhecimento diferente perante os outros *graffiti writers* e *street artists*?
6. Gostava de obter algum rendimento das peças de *graffiti* e *street art* que faz?

Outros aspetos que considerem relevante não abordados anteriormente.

Muito obrigado!

ANEXO E – OBSERVAÇÃO QUALITATIVA

Exposições

“Dissecaction”, Fundação EDP, Exposição de Vhils, outubro de 2014, Lisboa;

“Metade da minha Alma é feita de Maresia”, Galeria Arte Cúbica, Exposição de Gonçalo MAR, novembro de 2014, Lisboa;

“SOMA”, Galeria Underdogs, Exposição Coletiva de ±MaisMenos±, Add Fuel, AkaCorleone, Dwelle, Mar, Maria Imaginário, Mário Belém, Pantónio, Paulo Arraiano, Pedro Matos, e Wasted Rita, novembro de 2014, Lisboa;

“Monstrosities”, Galeria Abraço, Exposição de Binau, dezembro de 2014, Lisboa;

“Eu tenho dois amores”, Abysmo Galeria, Exposição de Maria Imaginário e Mariana, a Miserável, 14 de fevereiro de 2015, Lisboa;

“SÓ HÁ UMA VERDADE: A SAÍDA É PELO ESPELHO”, Exposição de Mário Belém, 18 de abril de 2015, Lisboa;

“Pânico Drama Terror”, Galeria Arte Periférica, Exposição de Bordalo II, maio de 2015, Lisboa;

“Arte Urbana em Crochet”, Leitura, Exposição de Guerrilha Crochet, agosto de 2015, Lisboa;

Ida a eventos de *street art*

Conferência “A Relação da Arte Urbana com o Mercado de Arte em Portugal”, a 16 de maio de 2014, organizada pelo Instituto de História da Arte, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa;

Festival Muraliza, Festival de Arte Mural, 04 a 10 de junho de 2015, organizado pela Mistaker Maker e pela Câmara Municipal de Cascais, Cascais;

Lançamento do livro “*Street art* Lisbon”, LerDevagar, julho de 2014;

Wool on Residence, Open day LXFactory, novembro de 2014;

Festival Rotas&Rituais, Cinema São Jorge, novembro de 2014;

Seminário “Arte Urbana - Perspetivas de Análise e Estratégia de Atuação”, entre 05 a 07 de fevereiro de 2015, organizado pela Galeria de Arte Urbana e pelo Departamento de Desenvolvimento e Formação, da Câmara Municipal de Lisboa, no Auditório da Sede dos Serviços Sociais da Câmara Municipal de Lisboa;

Visita Guiada no âmbito do Seminário “Arte Urbana - Perspetivas de Análise e Estratégia de Atuação”, 07 de fevereiro de 2015 (Muro das Amoreiras, Avenida Fontes Pereira de Melo, Centro Hospitalar Psiquiátrico de Lisboa, Rua de Manica 3, Olivais Sul, Rua do Vale Formoso de Cima, Marvila e Jardim do Tabaco);

Conferência “O azulejo na cultura urbana”, 25 de fevereiro de 2015, organizada pela Rede Temática de Estudos de Azulejaria e Cerâmica João Miguel dos Santos Simões [ARTIS-IHA/FLUL] Museu Nacional do Azulejo, com o artista Add Fuel, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa;

Visita Guiada a Intervenção Urbana "Aposto" com Fábio Carvalho, 14 de março de 2015, organizada pela Casa da América Latina, no Bairro dos Anjos, Lisboa

Festival Muraliza, Festival de Arte Mural, 29 de junho a 6 de julho de 2015, organizado pela Mistaker Maker e pela Câmara Municipal de Cascais, Cascais;

Conversas informais com os artistas, intervenientes no campo e público dos eventos

Lara Seixo Rodrigues – curadora, fundadora e produtora do Festival Wool (Urban Art Festival), do Projeto Lata65, da Associação de Intervenção Cultural Mistaker Maker;

Binau, artista;

CURRICULUM VITAE

INFORMAÇÃO PESSOAL

Rita Fernandes de Matos

Morada: Rua Passos Manuel, nº 126, 1º esq, 1150-260 Lisboa

Contactos: rita.fernandes.matos@gmail.com | 965122018

Data de nascimento: 23 Mar 85 | **Nacionalidade:** Portuguesa

EXPERIÊNCIA PROFISSIONAL

17 Mai 11

Gestão Académica de Cursos Pós-Graduados

Faculdade de Farmácia da Universidade de Lisboa (Portugal)

Gestão académica de cursos pós-graduados; divulgação dos cursos de mestrado de 2º ciclo; informação e acompanhamento académico a mestrandos e docentes; atualização dos conteúdos do site (www.ff.ulisboa.pt); desenvolvimento e melhoramento de plataformas de acompanhamento aos mestrandos; atendimento presencial, telefónico e correio eletrónico;

10 Mar 10 – 7 Mai 10

Assistente de Backoffice

Tempo Team, Empresa de Trabalho Temporário (Portugal)

Construção e/ou apoio à construção de sites de acordo com determinados pressupostos, no âmbito do projeto Ação Comercial Venda Produto My Site a clientes Páginas Amarelas

18 Set 09 – 18 Dez 09

Atividades Administrativas e de Apoio

EuroCollege-University of Tartu (Estónia)

Preparação do material para os diversos projetos e eventos e sua divulgação; apoio na organização de eventos internacionais; preparação e organização da base de dados no âmbito da plataforma Moodle; atualização do site (<http://www.ec.ut.ee/en>); assessoria aos órgãos de gestão de Mestrados; assistência a docentes;

EDUCAÇÃO E FORMAÇÃO

2013

A frequentar Mestrado em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação – Ramo: Cultura e Indústrias Criativas (1º ano concluído)

ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa

Questões Contemporâneas da Comunicação e Cultura, Práticas Discursivas, Teorias em Média e Comunicação, Gestão das Indústrias Criativas, Receção Fruição e Públicos da Cultura, Políticas Públicas da Culturas, Dinâmicas Sociais da Internet;

- 2005 – 08** **Licenciatura em Estudos Europeus**
 Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
 Cultura Europeia e Línguas; Políticas Sociais, Culturais e Económicas Europeias; Migrações e Integração de Minorias; Direito Comunitário;
- 2003 – 05** **Frequência do 1º e 2º ano da Licenciatura em Direito**
 Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa
 Economia Política; Relações Económicas Internacionais; Direito Constitucional; História do Direito;
- 2000 – 03** **Curso geral do 4º Agrupamento – Humanidades**
 Escola Secundária de Tondela
 Línguas; História; Filosofia; Geografia; Psicologia;

COMPETÊNCIAS PESSOAIS

Língua materna Português

Outras línguas

	COMPREENDER		FALAR		ESCREVER
	Compreensão oral	Leitura	Interação oral	Produção oral	
Inglês	B2	B2	B2	B2	B2
Espanhol	B2	B2	B2	B2	B2
Alemão	A1	A1	A1	A1	A1
Checo	A1	A1	A1	A1	A1
Latim	B2	B2			B2

Níveis: A1/A2: Utilizador básico – B1/B2: utilizador independente – C1/C2: utilizador avançado

Competências de comunicação Espírito de equipa; facilidade de adaptação a ambientes e equipas multiculturais adquirida em diversos intercâmbios e estadias em países europeus; boa capacidade de comunicação adquirida na participação ativa da vida associativa na Faculdade e em conferências (ex: "Portugal e as Eleições Europeias") como oradora;

Competências de organização Capacidade de Organização – Voluntariado na Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa; membro efetivo da Comissão Pedagógica de Geografia e do Conselho Pedagógico da Faculdade de Letras; capacidade de liderança – membro da Direção do Núcleo de Estudantes de Estudos Europeus (NESTEU) da Faculdade de Letras; membro da equipa que criou e dinamizou o blog dos estudantes de Estudos Europeus; membro da comissão para a definição de conteúdos do site oficial do curso de Estudos Europeus;

Competências técnicas Realização de inquéritos no âmbito do projeto de investigação NOITE – Noite: Oportunidades e Inovação do Território, do Centro de Estudos Geográficos da Universidade de Lisboa

Competências informáticas Domínio do Software Office (Word, Excel e Power Point), Internet, Outlook, HTML na ótica do utilizador, Wordpress; Prezi; Experiência na ótica do utilizador dos Sistemas Informáticos de Gestão do Ensino Superior – Base de

Dados SIGES Digitalis e FenixEdu; Plataforma Moodle;

Outras competências e gostos Participante em espetáculos de rua; participação em grupos de teatro amador (Teatroáparte e Trigo Limpo-Teatro ACERT); workshops na área da representação; gosto por viajar, literatura, cinema, ilustração, *street art* e *graffiti*; voluntariado na Associação ComuniDária (apoio a emigrantes em situação irregular ou desfavorecidos);