

O Porto sentido pelo graffiti: **as representações sociais de peças de** ***graffiti* pelos habitantes da cidade do Porto**

Elena de la Torre

Universidad de Guadalajara, México.

Lígia Ferro

Instituto de Sociologia da Universidade do Porto (IS-UP); Centro de Investigação e Estudos de Sociologia, Instituto Universitário de Lisboa (CIES-IUL), Instituto Universitário de Lisboa, ISCTE-IUL, Portugal.

Contacto para correspondência: Lígia Ferro, Departamento de Sociologia, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Via Panorâmica, s/n, 4150-564 Porto - Portugal

E-mail: lferro@letras.up.pt

ligia.ferro@iscte.pt

INTRODUÇÃO

A tendência para escrever em paredes públicas data da antiga Grécia. São hoje sobejamente conhecidos os *graffitis* da Ágora de Atenas, datados do século VI a.C. ou os do Vale dos Reis, no Egipto (RIOUT *et al*, 1985). As pinturas murais em espaços públicos assumiram diversas configurações e surgiram nos mais variados contextos. Entre elas destacamos os murais de combate ao *apartheid* na África do Sul (CHALFANT e PRIGOFF, 1987), as pinturas do Muro de Berlim (MAINDON, 1990), as do Maio de 1968 em Paris (GARÍ, 1995), os murais anti-franquistas na Espanha (CARDESÍN, 2003), ou os murais

que, segundo Pais (2002), “anteciparam” o processo revolucionário do 25 de Abril, em Portugal.

Garí considera que existem dois tipos de *graffiti*: o europeu (ou francês) e o americano. O primeiro seria mais ligado ao pensamento e artes “oficiais” (por exemplo, o *graffiti* do Maio de 68) e o segundo, mais desligado desse pensamento filosófico e político, e mais relacionado com os meios de comunicação (GARÍ, 1995). Como refere Campos (2009), não é possível compararmos os murais do pós-25 de Abril com o *graffiti* norte-americano. As paredes eram, no período que sucedeu à revolução, um meio de comunicação política e socialmente aceite, e quase todos os partidos fizeram uso delas com esse intuito (*idem, ibidem*, p. 149). Assim, o “modelo europeu” engloba tradições nacionais tão diferenciadas, que defendemos ser praticamente impossível argumentar-se pela existência desse “modelo”.

Cabe destacar o contexto de nascimento do *graffiti hip hop* nos Estados Unidos no final dos anos 1960, prática gerada no quadro de uma cultura baseada numa teia social complexa de códigos, representações, regras e práticas sociais específicos (CASTLEMAN, 1982, CHALFANT e COOPER, 2003 [1984], DICKINSON, 2008, STEWART, 2009). O *graffiti hip hop* propagou-se por todo o mundo de forma rápida, e resultou de uma espécie de processo de exportação *versus* importação de códigos e formas de fazer (CERTEAU, 1980) do *graffiti* norte-americano. Parece-nos fundamental ter em conta o processo de surgimento e desenvolvimento do *graffiti* nos Estados Unidos da América, pois foi a reinvenção quotidiana do *graffiti* não se compreende sem a luz desta história. Assim como não se entende o *graffiti*, desconhecendo-se a história do muralismo e das pinturas políticas que influenciou e continua a influenciar a arte urbana e a sua cultura.

Após a pesquisa sobre as práticas e as representações dos protagonistas do *graffiti* ter sido sobejamente desenvolvida, dos mais variados pontos de vista disciplinares e em diferentes contextos (veja-se, por exemplo, CASTLEMAN, 1982; LACHMANN, 1988, CHALFANT e COOPER, 2003 [1984], LOPES, 1996, MILON, 1999; BERTI, 2009, CAMPOS, 2009; DIÓGENES, 2015, FERRO *et al*, 2014, FERRO, 2016), pensámos que seria interessante analisar o *graffiti* através dos próprios urbanitas que vivem a cidade de outro modo, isto é, que não pintam a sua cidade com cores, mas sim a pontuam com as suas práticas quotidianas, os seus andares coloridos e suas visões diversas do espaço urbano.

Sabemos que a rua é o cenário por excelência do confronto com o *desconhecido*. Conhecê-la por dentro, sem “reduzir artificialmente a complexidade das formas sociais analisadas” (CORDEIRO e VIDAL, 2008),

implica compreender as práticas e representações dos vários atores que a vivem e constroem, socialmente, no seu quotidiano. Parece que a normalização dos comportamentos nas ruas das nossas cidades tem como objetivo evitar esse confronto, ou pelo menos tornar a vida social urbana mais *previsível*. Contudo, por mais que as administrações locais empreendam este tipo de políticas de cidade, os atores ensaiam sempre formas de sociabilidade e estilos de vida alternativos e impossíveis de regulamentar. A rua é um “teatro espontâneo” no qual nos podemos mover sem prestar atenção ao que se passa ou, alternativamente, dedicando tempo a impregnar-nos da cidade, “para melhor compreender a sua respiração” (MILON, 1999, p. 12).

Segundo a teoria das *broken windows*, as estratégias de eliminação das marcas de “desordem” na cidade teriam como efeito um sentimento de maior segurança por parte dos seus habitantes. Por um lado, parece claro que a própria percepção da desordem é diversa. Por outro, essa teoria parece estar a ser reequacionada a partir de algumas experiências. Num estudo levado a cabo na Nova Zelândia, numa cidade de cerca de 120.000 habitantes, *Craw et al* (2006) escolheram uma parede grande e muito grafitada, dividindo-a em três secções. A primeira, junto à rua foi pintada com a cor original, a segunda secção foi pintada com um mural de *graffiti* e a terceira foi também pintada de uma só cor. A parede foi observada e fotografada a cada dois dias, durante três meses. Concluiu-se que aquela parte pintada com uma peça de *graffiti* sofreu menos ataques por parte dos *writers*. Assim, o mural provou ser um sucesso na prevenção de *graffiti*, uma vez que os *writers* não pintaram por cima da peça durante três meses e ele atraiu um número irrisório de *graffiti* depois disso (*idem, ibidem*).

Continuando a linha de *Craw et al* (2006), para apreendermos a percepção dos urbanitas relativamente ao *graffiti*, procurámos desta feita entender as representações que os habitantes do Porto possuem relativamente a determinadas peças de *graffiti*. As representações dos urbanitas remetem para emoções específicas que as peças levantam. É o seu trilhaço que exploramos neste artigo.

DO PORTO SENTIDO: ESTRATÉGIAS DE GESTÃO DO ESPAÇO PÚBLICO E ENVOLVIMENTO DOS ATORES SOCIAIS

Como refere Mouchtouris (2008), a dinâmica do *graffiti* atingiu tamanhas proporções que provocou mudanças do nosso olhar sobre o meio espacial urbano, em grande parte devido à sua grande visibilidade urbana mas também pelo facto dos seus protagonistas construírem um estilo de vida

específico em meio urbano. Mas, mais do que isso, a prática do *graffiti* em particular esteve e está no centro de políticas urbanas específicas de regulação dos usos da rua e das interações que nela se desenvolvem que, do nosso ponto de vista, são fundamentais para a sua compreensão.

Os gestores políticos das cidades desenham estratégias de “programação” dos usos do espaço opostas à concepção do mesmo como um lugar de encontro espontâneo (MAZA, MCDONOGH e PUJADAS, 2003, p. 10). Principalmente no caso de cidades que se projetam, ou se pretendem projetar, no panorama internacional como cidades “acolhedoras” para o turista e o visitante ocasional (PUJADAS, 2005), as administrações municipais tendem a empreender medidas de controlo dos usos da rua. Em Barcelona, a estratégia municipal seguiu essa linha desde a organização dos Jogos Olímpicos de 1992, que envolveu uma série de processos de regeneração urbanística, transformando o tecido social urbano. Determinados espaços tornaram-se, assim, pilares fundamentais da imagem da nova Barcelona pós-olímpica, uma “metrópole acolhedora, empreendedora e aberta ao turismo” (MAZA, MCDONOGH e PUJADAS, 2003, p. 10). Desde 2005, esta linha de intervenção ganhou um novo fôlego com a publicação de uma lei municipal¹ que regulamentava os comportamentos no espaço público, tendo mantido esta estratégia até há bem pouco tempo.

A organização e a “programação” do espaço estão, em grande parte dos maiores aglomerados urbanos do Ocidente, diretamente relacionadas com a “construção” das cidades “mundiais” (HANNERZ, 1996). Quer dizer, as grandes cidades ocidentais apostam cada vez mais no sector dos serviços, nomeadamente nas atividades económicas ligadas ao turismo, o que leva os seus corpos dirigentes a empreender uma série de medidas legais no sentido de configurar a morfologia urbana e de programar os usos do espaço, interferindo assim nas interações e no desenrolar das práticas de rua.

Outras estratégias de gestão da vida social nas ruas das cidades prendem-se com discursos de insegurança, dos quais a teoria das *broken windows* é pioneira (KELLING e COLES, 1996). Esses discursos baseiam-se numa “imagem da cidade predatória”, na qual estaria “continuamente em preparação um encontro entre algum agressor e alguma vítima” (FERNANDES, 2003, p. 58). Nitidamente, em Nova Iorque a política urbana de “guerra ao *graffiti*” (AUSTIN, 2001) seguiu esta linha de pensamento e atuação. Neste caso, o *graffiti* foi rotulado como sinal da desordem e desenvolveu-se um processo de “estigma” (GOFFMAN, 1988) relativamente aos *writers*, que foram construídos como atores centrais da problemática da insegurança urbana (AUSTIN, 2001). Também na França se implementou um programa

específico de combate ao *graffiti*, principalmente nas redes de transportes metropolitanos (PLANQUELLE, 2004).

Nas ditas cidades “mundiais”, o controlo da prática do *graffiti* em concreto gera todo um sistema de interdependências sociais e económicas, composto por autoridades policiais especializadas em *graffiti* e empresas de sua limpeza. Schater (2008) analisa como se geram redes de interação social entre os *writers* e os trabalhadores das empresas de limpeza em Londres. Portanto, no plano macrossocial há uma visão quase mitificada de combate a uma prática, mas no plano microssocial verifica-se que existem interconexões e interdependências múltiplas entre os vários grupos e atores em cena.

Há quem refira as formas alternativas de abordar o espaço público e de encontrar maneiras não convencionais de se reintegrarem na paisagem por parte dos *writers*, procurando uma conexão com o seu contexto (SCHATER, 2008). Usualmente, essa abordagem articula-se com uma vertente analítica da gestão do espaço urbano por parte das administrações municipais. Alguns trabalhos sobre o *graffiti* se inserem nessa linha (CASTLEMAN, 1987, AUSTIN, 2001; DICKINSON, 2008). A obra de Hoekstra *et al* (1992) focaliza especificamente as políticas urbanas face ao *graffiti*, recolhendo discursos de vários políticos e gestores municipais relativamente a tal prática.

O *graffiti*² é visto como uma das formas que participa do “palimpsesto urbano”, colocando em causa um pilar fundamental de dominação estratégica do espaço por parte das administrações municipais e das grandes corporações económicas – o controlo da visualidade no espaço urbano. Para Goldstein e Perrota (2000), mais importante do que analisar os modos de apropriação do espaço, é compreender de que maneira o *graffiti* constitui uma forma de reivindicação do espaço e também de ativismo social de rua (TRIPODI, 2009).

Citando Simmel acerca do ambiente urbano e dos seus paradoxos, Mouchtouris (2008) refere como os jovens se batem contra o anonimato urbano, escrevendo o seu nome na rua, embora eles permaneçam uma parte da massa anónima urbana. Apesar de estas práticas serem bem visíveis na rua através das inscrições dos grafiteiros ou dos movimentos dos *traceurs*, o significado das mesmas permanece um mistério para muitos urbanitas. Por isso Calo (2003) analisou a interação entre os protagonistas do *graffiti* e os moradores de um bairro em Paris, partindo da compreensão da prática do *graffiti* e do seu contexto de desenvolvimento, a rua. O trabalho que está na base do presente texto insere-se nesta linha de abordagem, passando da compreensão dos protagonistas do *graffiti* para aqueles que o veem e que o recebem no contexto urbano.

Num inquérito realizado em Bordeaux com uma amostra de 700 alunos, concluiu-se que os grafiteiros condenam o dano da propriedade alheia. Tal acontece porque eles não veem o *graffiti* em si mesmo como um elemento de degradação e também porque eles têm tendência a classificar mais lugares como públicos, relativamente ao resto dos inquiridos que não fazem *graffiti* (HAZA, 2004). A prática do *graffiti*, de certa forma, coloca em causa as fronteiras legais entre a propriedade privada e a propriedade pública, implicando uma visão alternativa das mesmas.

Poderíamos pensar que o *graffiti* é uma forma de apropriação do espaço, como são as de todos os outros urbanitas que usam o espaço da rua como contexto de interação e de sociabilidade, de diferentes teores e intensidades, a propósito de uma diversidade de motivos. Do nosso ponto de vista, parece que os grafiteiros usam o espaço como quadro das suas práticas específicas, mas isso não significa que eles reivindiquem os espaços públicos em que intervêm como seus territórios exclusivos; por essa razão preferimos designar tais práticas como formas de uso do espaço, em vez de formas de apropriação do mesmo.

Apesar das variadíssimas políticas de controlo da vida social na rua, sabemos que práticas como as do *graffiti* geram múltiplas redes de sociabilidade, continuando a encontrar solo fértil no espaço público (PUIG *et al*, 2006). Nos referidos processos de regulamentação municipal da rua tendo em vista o controlo ou mesmo a eliminação da produção de *graffiti* nas nossas cidades, pouco ou nenhum espaço foi concedido às vozes dos urbanitas, às suas representações sobre o *graffiti* na cidade.

Este artigo pretende fazer um contributo no sentido de conhecermos com mais detalhe, as representações dos urbanitas face às peças de *graffiti* em Portugal, mais concretamente na cidade do Porto.

VER E SENTIR O PORTO PELO GRAFFITI: ABORDAGEM METODOLÓGICA PELA IMAGEM

O *graffiti* faz parte dessa panóplia de práticas que emergem nas ruas das cidades que, à partida, não são “visíveis” numa “certa *visão* de política”. A etnografia possui a capacidade de resgatar essa dimensão, permitindo compreender outros pontos de vista sobre a dinâmica da cidade, “para além do olhar competente que decide o que é certo e o que é errado e para além da perspectiva e interesse do poder, que decide o que é conveniente e lucrativo” (MAGNANI, 2002, p. 15). O presente trabalho realizou-se a partir de uma exploração etnográfica focalizada nas representações sociais de algumas peças de *graffiti* na cidade do Porto, Norte de Portugal.

Com o objetivo de compreender tais representações – e considerando que a visualidade desempenha aí um papel de grande relevância – usou-se a fotografia como instrumento de investigação social. As potencialidades da fotografia como técnica de pesquisa visual foram assinaladas por Becker, que lançou a sociologia visual como um desafio para as ciências sociais (1974). O uso da fotografia pode revelar-se um meio de investigação profícuo. A fotografia como ferramenta de pesquisa poderá permitir o acesso a dimensões da realidade social que ficariam por explorar, caso a sociologia ignorasse a imagem (FERRO, 2005).

A fotografia, segundo Bourdieu, cumpre “funções sociais específicas, nomeadamente “solenizar e “eternizar” determinados acontecimentos de relevo social” (BOURDIEU, 2003). Ela é também um meio que permite a captura da auto e da hétero imagem, elementos decisivos no processo de construção identitária do ator social.

Já que “as culturas e linguagens visuais urbanas se encontram em permanente mutação, adaptando-se aos contextos sociais, culturais, econômicos e tecnológicos envolventes” (CAMPOS, 2012, p. 562), é importante aprofundar através de pesquisa sociológica e, em particular recorrendo à sociologia visual, como se constroem e se configuram essas culturas (FERRO, 2005).

Este trabalho não teria sido possível sem o recurso da fotografia: “A imagem, seja ela fixa ou em movimento, permite-nos obter informação distinta da que acederíamos através dos discursos, das palavras” (FERRO, 2005, p. 392).

No âmbito da estratégia metodológica, foi utilizada a técnica *Showed*, também conhecida como *photovoice*³, na qual as várias pessoas participaram na prática de visualização das imagens das peças de *graffiti*. A abordagem através de *photovoice* tem sido usada principalmente em contexto de investigações participativas; contudo, há evidências empíricas de que se mostra profícua se aliada às técnicas narrativas (SIMMONDS *et al*, 2015).

A pesquisa que fundamenta este artigo foi levada a cabo em 2015; e todos os urbanitas que participaram são residentes na cidade do Porto, situando-se na faixa etária entre 19 e 79 anos. Em primeiro lugar, questionou-se sobre o que sentiam ao olharem para cada uma das imagens das peças de *graffiti* que viam. Os entrevistados tentaram expressar com palavras o que sentiam enquanto olhavam para as peças. Em seguida, pediu-se que classificassem a peça no domínio de uma categoria. As alternativas apresentadas foram as seguintes: “obra de arte”, “resultado de um ato vandálico”, “obra de conteúdo social” e “obra desprovida de sentido”.

Pretendeu-se estabelecer relações entre o binómio legalidade / ilegalidade e o reconhecimento (ou não) de determinada peça como obra de arte. Depois de os urbanitas procederem à classificação das peças nas categorias referidas, foram novamente questionados sobre o seu carácter artístico.

Do mesmo modo, tentou-se estimular o interpelado no sentido de (re)construir, através de um esforço de imaginação, o perfil de quem pintou as peças retratadas nas imagens. Assim, pediu-se uma breve descrição das características das pessoas que realizaram cada uma das pinturas. Os termos “artista” e “vândalo”, contrastantes e de certa forma opostos, foram evocados neste questionamento.

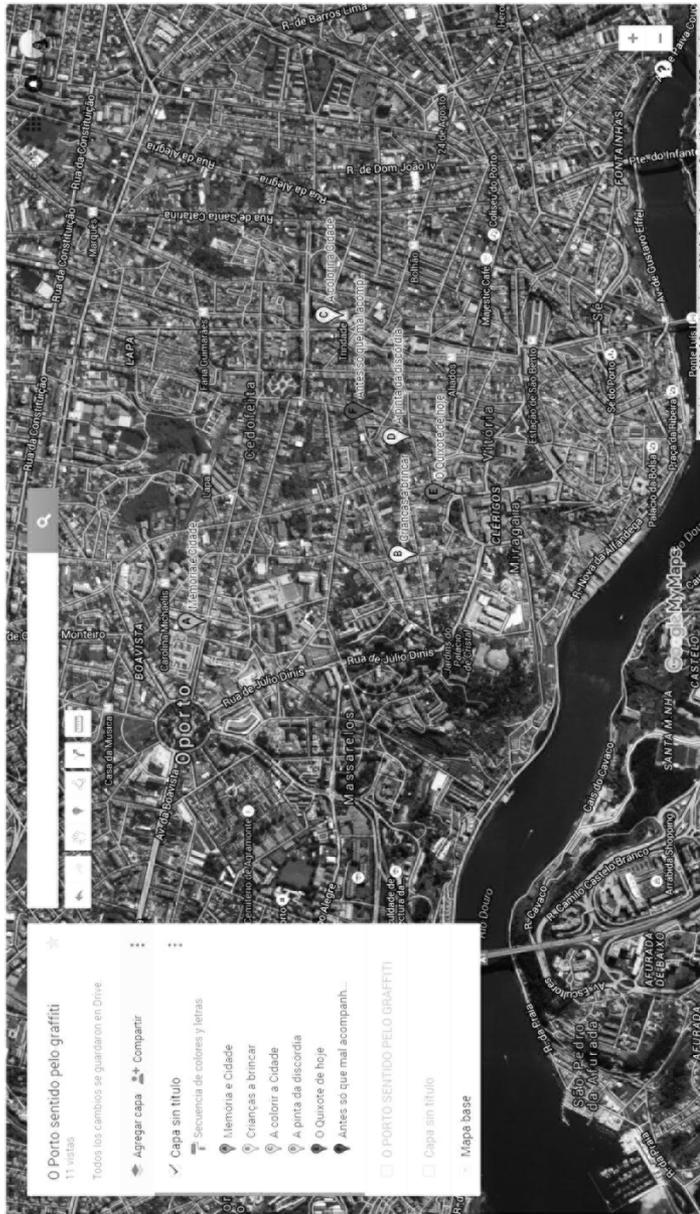
Retomando a percepção das pessoas, solicitou-se que exprimissem as suas considerações sobre a conservação ou eliminação da obra retratada na fotografia, pedindo a seguir uma breve explicação da opção indicada. A preservação das peças de *graffiti*, contrapõe-se a uma das suas características principais, a sua efemeridade. O *graffiti* não é feito com o objetivo principal de ser preservado. Todavia, é importante atentar para o valor conferido às obras e, ao mesmo tempo, para o seu peso simbólico na vivência da cidade. Se a resposta era dada no sentido da preservação da peça, depreende-se que a obra tenha um valor único e que não possa ser substituída. Em contrapartida, se se afirma que certa obra deve ser apagada, tal significa que a mesma não tem importância ou possui uma conotação negativa.

Em última análise, através da “conversa” sobre as imagens apresentadas, pretendeu-se que os urbanitas refletissem sobre as peças de *graffiti* em particular, mas também, e de um modo mais abrangente, sobre a sua cidade e o seu espaço de vivência.

O PORTO SENTIDO PELOS “PORTUENSES”⁴: ANALISANDO IMAGENS DE PEÇAS DE *GRAFFITI*

Depois de uma recolha prévia de várias imagens de peças de *graffiti* na cidade do Porto, foram escolhidas seis imagens, tendo em conta a sua variedade temática e estilística. Pretendeu-se alcançar a maior diversidade possível para que os dados recolhidos pudessem trazer o máximo de informações, relativamente às categorias analíticas em questão. Seguidamente, pode consultar-se o mapa de localização das peças fotografadas de modo a se perceber o seu lugar na cartografia do Porto. Todas as peças se situam no âmbito da oficial União de Freguesias de Cedofeita, Santo Ildefonso, Sé, Miragaia, São Nicolau e Vitória que, tal como o nome indica, surgiu da junção de uma série de freguesias antigas do Porto.

Figura 1 – Mapa de localização das peças de *graffiti* fotografadas e posteriormente trabalhadas com os participantes da pesquisa na cidade do Porto



Em seguida, exploraremos alguns dos resultados desta pesquisa que pretendemos continuar no futuro devido às pistas que levantou, as quais se revelam promissoras para a investigação nesta área.

“MEMÓRIA E CIDADE”

Imagem 1 – Avenida da Boavista [2013]. Pintura patrocinada pela Câmara Municipal do Porto.

Localização: Boavista, Porto, PORTUGAL



Fotografia: Elena de la Torre (2015)

A primeira imagem retrata uma peça de *graffiti*, patrocinada pela anterior Câmara Municipal do Porto então liderada pelo Dr. Rui Rio. Segue-se o registro das interpretações feitas pelas pessoas entrevistadas.

Ana, de 19 anos, estudante de licenciatura, diz que a imagem é “desconfortável e escura”, considerando tratar-se de uma expressão que busca o reconhecimento artístico do seu autor de um modo abrangente. Ela refere que a imagem deve ser preservada, pois na sua opinião tem qualidade para ser partilhada. Ana afirma que o Porto tem muito *graffiti*, mas não considera que este consista num símbolo urbano da cidade.

Maria, de 64 anos, reformada, disse perante esta imagem: “Vejo umas casas muito bonitas, um senhor numa carroça; o senhor que está lá deve ter muito dinheiro, e as casas são de pessoas com muito dinheiro; são da burguesia”. Esta senhora classificou a peça como arte, e pensa que foi elaborada com o propósito de as pessoas saberem “como é que era a cidade naquele tempo”. Ela também imagina que a pessoa que fez a pintura seja um artista e considera que a imagem deveria ser preservada; que o *graffiti* no Porto está a crescer e que poderá tornar-se marca de identificação simbólica da cidade.

“Penso no Século XIX, na burguesia, e num bairro rico e urbanizado”, diz Fernando, de 79 anos, reformado. Classifica a obra como “de conteúdo social” e, à semelhança de Maria, refere que a mesma foi realizada com o objetivo de dar a conhecer a cidade noutros tempos. “A pessoa que fez a pintura imagino que é jovem e homem”. Quando perguntado se a imagem poderia ser considerada arte, respondeu que sim, acrescentando: “Quase tudo na vida é arte”. Considera que deva ser conservada porque tem um valor artístico e histórico; que o Porto é uma cidade que tem muito *graffiti*, mas não o vê como um símbolo: “O símbolo do Porto é o Rio Douro”.

Estudante de arqueologia, Daniel tem 25 anos e diz: “A imagem é antiga, tem um ar pré-moderno, está na Avenida de Boavista; queria dizer como era antes e faz lembrar a revolução industrial. Foi feito para que fique na memória, por uma pessoa com muita criatividade e muita capacidade de abstração mental”. Considera que é arte: “Da mesma forma como o pintor ou artista pinta numa tela, também pode pintar na parede, não deixando de ser arte por isso”. Em concordância com os demais interpelados, Daniel pensa que a peça deva ser preservada; diz que ela representa uma época típica de uma certa vivência em Portugal. Acha que o Porto pode ser identificado pelo seu *graffiti*, fazendo parte da sua identidade urbana.

Para Raquel, de 22 anos, a imagem contrasta com a forma como está representada; porque o *graffiti* é algo muito “atual”; mas este é um mural da Avenida da Boavista como era antigamente. Classifica a peça como uma obra de arte e imagina que a pessoa que a fez é jovem e que a terá feito com um “propósito simbólico”. Para Raquel, é indiferente preservar esta peça, porque a efemeridade faz parte do *graffiti*. Ela acha que o *graffiti* é uma expressão dos subúrbios e que caracteriza qualquer grande cidade.

Rafael, estudante de filosofia, tem 23 anos, e começou por dizer:

Eu conheço o contexto deste *graffiti*. São [paredes]legais; paredes compradas; é um *graffiti* admitido e, para mim, isso é uma subversão daquilo que é o *graffiti*; nessa medida, para mim não tem grande valor como arte.

Pintar na parede é sempre um espelho daquilo que a sociedade é; aquele que admite pintar numa parede legal é uma subversão, demonstra que há uma degradação daquilo que é o *graffiti*. Não concedo valor como artista à pessoa que fez isto”.

Na sua perspectiva, não pode ser considerada uma peça de arte; para ele, é provável que seja preservado. Caso contrário, será “degradado por alguém que pinta nas paredes”. Neste sentido, está de acordo com que “pintem por cima, que degradem, porque esse é o objetivo do *graffiti*; é uma coisa passageira efêmera”. Considera que o Porto tem muita produção de *graffiti* e arte, e que, dentro de alguns anos, será algo a se identificar a cidade.

É curioso que só uma pessoa se tenha mostrado relutante relativamente à imagem como arte. Precisamente este entrevistado foi o que demonstrou ter mais conhecimento sobre a origem do *graffiti* e o seu cariz de transgressão e ilegalidade. Para além disso, concorda com Raquel no que diz respeito à não preservação das peças de *graffiti*. As demais pessoas acreditaram que o *graffiti* foi feito por um jovem artista, e que sem dúvida, a peça deveria ser preservada.

“AS CRIANÇAS A BRINCAR”

Imagem 2 – Sem título [2015]. Autores desconhecidos. Diversos *graffitis*, *tags* e *stencil*.

Localização: Rua Miguel Bombarda, Porto, PORTUGAL.



Fotografia: Elena de La Torre, 2015.

Contrariamente à peça anterior, aqui se reflete um claro exemplo do *tag*. A composição varia; no entanto, oferece a possibilidade de aprofundar em algumas questões relacionadas com as várias percepções dos tipos de peças de *graffiti*.

Raquel pensa que é uma expressão artística com piada; não sabe se cada trabalho (os *tags* e o desenho) tem uma mensagem particular, mas imagina que as pessoas que fizeram estas peças são jovens, com um objetivo talvez diferente de quem fez a primeira imagem apresentada.

Ana não gosta; acha que se trata de uma tentativa falhada dos seus autores, representando uma tentativa de “afirmação”. Na sua opinião, estas peças foram feitas por crianças a brincar, “são jovens que não tem nada pra fazer e decidem brincar com fogo, porque isso não é permitido; portanto, acho que é mais uma rebeldia que arte”. Não acha que seja arte e considera, sem qualquer dúvida, que as peças deveriam ser apagadas.

Contrastando com as respostas de Ana, a senhora Maria acha bonita esta imagem, e acrescenta: “quem fez este *graffiti* tem muita arte para expressar”. Na sua opinião, os seus autores são jovens, “as pessoas velhas são conservadoras”. Quando interpelada sobre se achava que tais peças constituíam arte, ela disse: “É uma forma de arte; é diferente, mas é arte e deveria ser preservado”.

Esteticamente, para Rafael o desenho não lhe atrai, mas os *tags* são uma “representação da cidade do Porto”: “Isto para mim é riquíssimo, porque é um espelho daquilo que nós somos; se temos uma cidade suja é porque a sociedade é também suja; e nesse sentido, eles [os que fazem *graffiti*] cumprem essa função de espelho”. Assim, vê estas peças como arte, apesar de referir terem sido feitas por “vândalos”.

Enquanto isso, o senhor Fernando diz: “É arte e muito irónico, por isso deveria ser preservado”. Daniel concorda com Ana; sente desorganização e faz uma separação entre o desenho e os *tags* que surgem na imagem. Atribui-lhes um conteúdo social, por serem peças representativas do movimento de contracultura ou subcultura relacionado com o *graffiti*. Acha que os *tags* são atos vandálicos, mas faz distinção entre o desenho e os *tags*. Entende que os *tags* são mais para marcar território, numa tentativa de dizer “Eu estive aqui”; mas, na sua forma e realização, são muito simples, têm conteúdo social, mas não têm valor artístico. Considera que os *tags* deveriam ser apagados e o desenho preservado.

“A COLORIR A CIDADE”

Imagem 3 – Nobre e Leal, MrDheo [2014]. Tinta de aerossol sobre parede.

Localização: Rua da Trindade, Porto, PORTUGAL.



Fotografia: Elena de la Torre, 2015.

Com a criação desta peça, inicia-se uma nova etapa no *graffiti* e na arte urbana do Porto, pautada pelo reconhecimento desta forma de expressão por parte da gestão e poder político municipal, já que depois de muitos anos de rejeição e mesmo combate do *graffiti* por parte da Câmara Municipal, se convoca e patrocina a criação de uma obra feita por um grafiteiro reconhecido, num dos locais mais centrais e mais frequentados da cidade.

Maria não quis dizer muito sobre esta imagem: “Não gosto, não tem arte”. Ela acha que a mensagem é para que as pessoas a observem; “(...) não gosto e considero que deve ser apagada”.

Raquel fez uma análise particular da imagem:

(...) Se calhar, esta já tem uma ideia de subversão, em termos da mensagem, pintar um elemento simbólico da cidade (a torre dos clérigos); uma coisa que é quase turística, pode ser levada para casa, e se calhar é aquela ideia do que é que é real? São estas coisas ou se já está tudo um bocado diferente?

Assim, porque nos interroga e levanta estas questões, considera esta peça como uma obra de arte.

Ana e Fernando consideraram que era arte e que deveria ser preservada. Daniel acha que é bonito, que é artístico e que “a mensagem é que os *writers* vão colorir a cidade do Porto; se calhar a missão que eles têm é dar vida à cidade (...). Deve ser conservada sem dúvida nenhuma”.

Rafael, conhecedor da cultura do *graffiti*, afirma: “Mais um *graffiti* legal? Está bem pintado, mas não me agrada muito. A mensagem faz muita confusão, esta ideia de pintar o Porto, mas é uma pintura legal; é um conceito puramente estético, só para torná-la [a cidade] bonita”. Pensa que quem pintou esta peça não é um “vândalo”. Não a considera como arte porque: “a arte, para mim, é muito mais do que isto”. Questionado em seguida sobre o significado do conceito de arte, riu e disse: “vou te dar uma resposta similar à que dava Picasso. ‘Se eu soubesse essa resposta, primeiro não te dizia, e segundo já seria milionário’”. Rafael já vai rematando a sua fala: “Acredito mesmo que as pinturas nas paredes não podem ser conservadas; não devem como *graffiti*, como essência, porque nada se conserva; então, para mim, tem esse carácter mesmo vivo, deve ser uma coisa que muda, que tem rotatividade, que se transforma”.

“A PINTA DA DISCÓRDIA”

Imagem 4 – Sem título [2015]. Autor desconhecido.

Petição escrita por meio do *graffiti*. Tinta de aerossol sobre parede.

Localização: Travessa de Cedofeita, Porto, PORTUGAL.



Fotografia: Elena de la Torre, 2015.

“Eu conheço esta; está por todo lado. Eu acho que não é arte, mas acho que é uma maneira engraçada de passar uma imagem mais humanitária e passar valores para as pessoas, e isto realmente fica na cabeça; eu tenho esta frase na cabeça porque está escrita em muitos sítios”, comenta Ana. Ela não sabe se deveria ser apagada ou preservada mas acrescenta: “Acho que ficava com pena se passasse por aí e já não estivesse isso escrito”.

Fernando e Maria, mais uma vez, concordaram: ele pensa que é uma imagem e expressão com muito sentido humano. Maria disse: “Acho que é preciso muito amor; há muita violência”. Ela considera que este *graffiti* é uma manifestação artística: “porque o mundo precisa de mais amor” e que a peça deveria ser preservada, “porque diz coisas que são precisas”. Nas suas palavras:

Quando eu leio isso nas paredes, eu sorrio; acho que é mais piada; até porque é livre; tem muita mais riqueza, é muito mais verdadeiro do que os murais que são coisas muito pensadas, que têm uma pretensão gigante. Isto não tem uma pretensão gigante, mas acho que tem muito mais impacto que isto [referência à imagem anterior]. Isto tem impacto porque é colorido, e esta [imagem atual] tem impacto porque é verdadeiro e livre; é simples. Acho que é arte enquanto expressão, é pura.

Pela segunda vez, Rafael reconhece como arte as peças “mais ilegais e menos trabalhadas do ponto de vista estético”.

À semelhança do que disse Ana, Daniel afirma: “Esta é uma cena complicada; acho que é uma mensagem positiva, mas não tem conteúdo artístico nenhum”. Ele não sabe se deveria ser preservada ou apagada porque a imagem tem impacto para si. E Raquel apontou duas características interessantes: “É uma mensagem muito clara, acho que isto é mesmo representativo de por que é que se faz”. Quanto a quem fez, comenta:

Em primeiro lugar é uma pessoa que pensa que é preciso mais amor, e que é suficientemente educada para pedir por favor; ao mesmo tempo, pedir por favor é algo sério. É uma coisa divertida; provavelmente feita em vários sítios; é uma coisa rápida também. E por ser rápido, também pode ser reproduzido muitas mais vezes, ao contrário de murais maiores. Considero tudo o que possa abrir alguma coisa, promover alguma coisa, isto feito neste sítio, torna tudo diferente; passa a fazer parte do que se passa aqui.

Na linha de Schater (2008), Raquel ressalta a conexão de quem pinta *graffiti* com o seu contexto (SCHATER, 2008). A integração na

paisagem urbana é fundamental para entendermos a produção contextual do *graffiti*, cujo significado se interrelaciona intimamente com o espaço de intervenção.

Esta imagem consegue, dentro do paradigma da ilegalidade do *graffiti*, colocar em causa o sentido da expressão, ao ponto de as pessoas não sabermos se deve ser apagado e até considerarem a sua preservação, porque gera impacto em todas e as faz pensar sobre o ser humano e as suas necessidades.

“O QUIXOTE DE HOJE”

Imagem 5 – Sem título [2014] Coletivo Rua. Mural feito no marco do festival de arte urbano Push Porto. Formato: tinta de aerossol sobre parede.

Localização: Rua Diogo Brandão, Porto, PORTUGAL.



Fotografia: Elena de la Torre

Esta imagem foi a mais difícil de trabalhar em conjunto com os interpelados, pois a maioria das pessoas teve dificuldade em exprimir o que a mesma suscitava e em desenvolver as suas respostas.

Daniel considerou que se tratava de uma “cena bonita”; pensa que deve ser preservada e que foi feita para “perpetuar a história, inspirada num clássico”.

Rafael foi o único que reparou na sequência de apresentação das imagens, dizendo:

Está aqui um bom balanço, não é? Começa por um legal e o seguinte é ilegal. É um trabalho estético; não é muito para pensar; tem esta dinâmica do choque, grande, colorido, forte; mas não sei se alguém fique pensando muito nessa imagem, porque, para mim, o *graffiti* tem que ter esta dimensão de fazer pensar, de tentar mudar alguma coisa, em qualquer discurso; e isto, abre discurso, mas não sei qual seja a ideia dentro do *graffiti*. Não acho que seja arte, mas a melhor parte da pintura é que o Sancho está tatuado.

“Vejo Dom Quixote e Sancho Pança, e acho que é uma expressão artística; acho que a mensagem é lembrar duas figuras históricas. Considero que deve ser preservado”, disse Maria. Enquanto Raquel afirmou: “É um mural, que foi feito num sentido de trazer para a mente a história, mas não me consigo exprimir muito quanto a esta imagem, é uma cena que se reconhece estando num sítio qualquer, passa a transformar o espaço onde fica.”

É inquietante pensar como um mural esteticamente elaborado, apresentando uma qualidade técnica de execução acima da média, por demonstrar o exercício de várias capacidades como as noções de dimensão e proporção muito exigentes na operacionalização desta peça, é aquele que menos palavras suscita dos nossos entrevistados.

“ANTES SÓ QUE MAL ACOMPANHADO”

Imagem 6 – Sem título [2015] Costah. Obra independente feita pelo artista e tatuador Nuno Costah. Formato: técnica mista, aerossol sobre papel autocolante.

Localização: Rua General Silveira, Porto, PORTUGAL.



Fotografia: Elena De la Torre, 2015.

Esta peça foi feita por um *writer* reconhecido no Porto, pois o Nuno Costah além de ser artista urbano, é um tatuador na cidade com um percurso de prestígio. Trata-se de uma obra ilegal, elaborada por alguém que revela a sua identidade.

Surpreendentemente esta resposta dada por Rafael é muito similar à resposta de Daniel no mural representado na terceira imagem:

Acho piada; é muito colorido. Acho que é uma expressão artística; para começar, está feito numa parede cinzenta, e está inerente à ideia de dar cor, de dar vida à cidade, que é uma coisa por norma amorfa e cinzenta. Quanto à frase – ‘antes só que mal acompanhado’ –, tem piada, mas do resto resgato essencialmente que o objetivo é mais dar vida, colorir, preencher um imaginário.

Daniel afirma: “Acho que tem uma mensagem muito forte, que tem sentido, é uma crítica social bem patente”. Considera que foi feita por uma pessoa com sentido cívico, humano e crítico. “Considero que deveria ser preservado, porque o prédio está por pintar e nesse caso não afeta ninguém”.

As mulheres concordaram que era muito divertido encontrar estas expressões na rua. Maria falou: “Gosto muito. É muito colorida e a mensagem é de alegria”. Ela acha que as crianças devem gostar muito. “Acho que a pessoa que fez isto é alegre e bem disposta. Considero que deve ser preservada”. Raquel diz:

É uma imagem que pode fazer piada até do mesmo *graffiti* – ‘antes só que mal acompanhado’ –; tu fazes uma coisa num sítio e esta pode ser completada e acrescentada. Imagino que a pessoa que fez isto tem uma pretensão maior, em termos da forma como desenha.

Ela pensa que quem faz *graffiti* são pessoas muito semelhantes; é possível que a pessoa que faça *tags*, possa também desenhá-las; mas imagina que muita gente que faz *tags*, não faz desenhos (como os murais apresentados).

REFLEXÕES FINAIS

Depois de analisarmos os vários testemunhos de urbanitas sobre as imagens de peças de *graffiti* apresentadas, fica claro que as noções de legalidade, de ilegalidade, de perenidade e de efemeridade assumem diversos matizes e contornos, levantando uma teia complexa de relações no processo

de interpretação e de apreciação de tais peças. Para os mais entendidos da cultura do *graffiti* – ainda que não praticantes desta arte –, os conceitos de ilegalidade, de efemeridade e de um certo improviso caracterizam esta atividade e lhe conferem caráter artístico. Já para os menos familiarizados com esta prática, o caráter estético mais elaborado de uma peça relaciona-se ou deve relacionar-se, intimamente, com a estratégia de preservação, de manutenção das peças no lugar onde foram produzidas. A mensagem que a peça transmite – como a presente na peça “mais amor, por favor” – pode transformá-la em algo que vale a pena preservar, apesar de não possuir um valor estético, e de suscitar dúvidas quanto ao seu caráter artístico.

É curioso observar que as peças de maiores dimensões e de mais elaboração estética, são aquelas que suscitam algumas reservas nos interpe-lados ou as que mais dificuldade levantaram na sua interpretação, suscitando menos palavras e mais contenção.

Estas e outras pistas ficam por explorar em trabalhos futuros, numa tentativa de dar continuidade à preocupação da inclusão das vozes dos protagonistas da cidade nas estratégias de gestão do espaço público. Como vimos no início deste texto, têm sido desenhadas e implementadas várias estratégias de combate ao *graffiti* nos mais variados contextos urbanos. Esses planos muito raramente têm sido fundamentados, quer nas análises dos cientistas sociais e demais acadêmicos que se debruçam sobre esta temática, quer nas perspectivas dos próprios moradores. Com este artigo, pretende-se também pensar de um modo mais abrangente sobre a problemática do *graffiti* na cidade, destacando o papel dos habitantes na sua avaliação e classificação, sobre o qual os meios de comunicação veiculam, não raras vezes, imagens negativas, mas que na prática parecem não ter equivalência na opinião generalizada daqueles que vivem e reinventam a cidade no cotidiano.

- NOTAS**
- 1 “Ordenança de mesures per fomentar i garantir la convivència ciutadana a l’espai públic de Barcelona”.
 - 2 Também alguns modos de alteração dos painéis/cartazes publicitário o “detournement” ou “outcasting”, são perspetivados desta forma.
 - 3 É um método de investigação muito usado em pesquisas participativas, no qual a fotografia e a voz como meio para aceder às representações dos atores sociais são ferramentas privilegiadas.
 - 4 O termo “portuenses” é aqui usado em termos abrangentes, referindo-se a todos os habitantes do Porto e não apenas aos que nasceram nesta cidade.

BIBLIOGRAFIA

- AUSTIN, Joe. *Taking the train. How graffiti art became an urban crisis in New York City*. New York, Chichester, West Sussex: Columbia University Press, 2001.
- BECKER, Howard S. *Doing things together*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1986 (1ª edição, 1974).
- BERTI, Gabriela. *Pioneros del graffiti en España*. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2009.
- BOURDIEU, Pierre *et al.* Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía, Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- BRASSAÏ. *Graffiti Brassai*. Madrid: El Círculo de Bellas Artes, 2008.
- CALO, Frederico. *Le monde du graff*. Paris: L'Harmattan, 2003.
- CAMPOS, Ricardo. A pixelização dos muros: graffiti urbano, tecnologias digitais e cultura visual contemporânea”. Revista **Famecos** Mídia, cultura e tecnologia. Porto Alegre, v. 19, n. 2, p. 543-566, maio/agosto, 2012.
- CAMPOS, Ricardo. Entre as luzes e as sombras da cidade. Visibilidade e invisibilidade no graffiti. **Etnográfica**, vol. 13 (1), p. 145-170, 2009.
- CAMPOS, Ricardo M. O. “Movimentos da imagem no graffiti: das ruas da cidade para os circuitos digitais”. Trabalho apresentado no VI Congresso Português de Sociologia, Lisboa, 2008.
- CARDESÍN, José Maria. Políticas de memoria en la Espana posfranquista: la ciudad de Ferrol. **Sociologia**, revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, vol. XIII, Porto, p. 57-67, 2003.
- CASTLEMAN, Craig. *Los graffiti*. Madrid: Herman Blume, 1987 [1982].
- CERTEAU, Michel. *L'invention du quotidien. "Arts de faire" (vol. I)*. Paris: Gallimard, 1980.
- CHALFANT, Henry e James Prigoff. *Spraycan art*. New York: Thames and Hudson, 1987.
- CLIFFORD, Geertz. Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa, p. 19-40, 2001.
- CORDEIRO, Graça Índias e Frédéric Vidal. Introdução, in CORDEIRO, Graça e Frédéric VIDAL. *A rua*. Espaço, tempo, sociabilidade. Lisboa: Livros Horizonte, 2008.
- CRAW, Penelope J. *et al.* The mural as graffiti deterrence. **Environment and behavior**, nº 38, p. 422-434, 2006.
- DICKINSON, Maggie. The making of space, race and place. New York City's war on graffiti: 1970 to the presente. **Critique of Anthropology**, vol. 28 (1), p. 27-45, 2008.
- DIÓGENES, Glória. Artes e intervenções urbanas entre esferas materiais e digitais: tensões legal-ilegal, *Análise Social*, 217, 1 (4.º), 2015, p. 682-707.

- FERNANDES, Luís. A imagem predatória da cidade, in CORDEIRO, Graça Índias Cordeiro, Luís Vicente BAPTISTA e António Firmino da COSTA (orgs.). *Etnografias urbanas*. Oeiras: Celta Editora, 2003.
- FERRO, Lígia. Ao encontro da sociologia visual. **Sociologia**, revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, nº 15, p. 373-398, 2005.
- FERRO, Lígia. *Da rua para o mundo: graffiti e parkour e campos de possibilidades urbanas*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2016 (no prelo).
- FERRO, Lígia, Pedro Oliveira, Sara Trindade e Susana Peixoto. “Vive o bairro!”. A intervenção comunitária como ferramenta da redução de riscos e minimização de danos na Matriz H do Bairro da Flamengo. Revista **Fórum Sociológico**, vol. 25, p. 63-72 (disponível em URL: <http://sociologico.revues.org/910>), 2014.
- FLORES, Lara, Sara María (1991). Sexismo e identidad de género. **Alteridades**, número 2. México: Universidad Autónoma Metropolitana, p. 24-29.
- GARÍ, Joan. *La conversación mural: ensayo para una lectura del graffiti*. Madrid: Fundesco, 1995.
- GOFFMAN, Erving. *Estigma: nota sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1988.
- GOLDSTEIN, Joël e Alezandre Perrota. “Let’s move, let’s tag”, in *Annales du Centre de Recherche Sociale*, nº 31, 2000.
- GUERRA, Paula (2003) A cidade na encruzilhada do urbano: elementos para uma abordagem de um objecto complexo, **Sociologia**, revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2003.
- HANNERZ, Ulf. *Transnational connections*. London: Routledge, 1996.
- HAZA, Marion. “Questionnaire ‘à l’ecoute des jeunes’”, in *Patrimoine, tags & graffis dans la ville. Actes des Rencontres – Bourdeaux, 12 et 13 Juin 2003*. Bourdeaux: Centre Régional de Documentation Pédagogique d’Aquitaine, p. 91-96, 2004.
- HOEKSTRA, Froukje *et al.* *Coming from the subway. Histoire et développement d’un mouvement controversé*. Paris: VBI, 1992.
- KELLING, George and Catharine Coles. *Fixing broken windows: Restoring order and reducing crime in our community*. New York: Martin Kessler Books, 1996.
- LACHMANN, Richard, Graffiti as career and ideology. *The American Journal of Sociology*, vol. 94, nº 2 (Sep., 1988), p. 229-250, 1988.
- LOPES, João Teixeira, *Tristes escolas: práticas culturais estudantis no espaço escolar urbano*. Porto: Afrontamento, 1996.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. De perto e de dentro: Notas para uma etnografia urbana. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, vol. 17, nº 49, p. 11-29, 2002.

- MAINDON, Laurent. *Berlin: memoires d'un mur*. Nantes: Ouest Éditions, 1990.
- MAZA, Gaspar, Gary McDonogh e Joan J. Pujadas. "Barcelona ciutat oberta: transformacions urbanes, participació ciutadana i cultures de control al barri del raval". **Revista D'Etnologia de Catalunya**, nº 21, p. 114-131, 2003.
- MILON, Alan. *L'étranger dans la ville: du rap au graff mural*. Paris: Presses Universitaires de France, 1990.
- MOUCHTOURIS, Antigone. "Graffiti esthétique populaire", in *Actualité graffiti, actes de colloque université de Perpignan – Via Domitia, Perpignan*, Presses Universitaires de Perpignan, p. 79-103, 2008.
- PAIS, José Machado. "Praxes, graffitis, hip-hop. Movimientos y estilos juveniles en Portugal", in Carles Feixa, Carmen Costa e Joan Pallarès (eds.), *Movimientos juveniles en la Peninsula Ibérica: Graffitis, grifotas, okupas*. Barcelona: Ariel Social, 2002.
- PLANQUELLE, Noël. "Lutte antigraffitis à la RATP". Patrimoine, tags et graffs dans la ville, actes des rencontres Bordeaux 12 et 13 juin 2003. Bordeaux: Centre Régional de Documentation Pédagogique d'Aquitaine, 2004.
- PUIG, Núria *et al.* Los espacios públicos urbanos y el deporte como generadores de redes sociales. El caso de la ciudad de Barcelona. *Apunts. Educación Física y Deportes*, 2º trimestre de 2006, p. 76-87, 2006.
- PUJADAS, Joan J. A cidade acolhedora? Transformações urbanas, imaginários e actores sociais. **Fórum Sociológico**, nº s 13/14, p. 31-46, 2005.
- RIOUT, Denys et al. *Le livre du graffiti*. Paris: Éditions Alternatives, 1985.
- SCHATER, R. An Ethnography of Iconoclasm: An investigation into the production, consumption and destruction of street-art in London. **Journal of Material Culture**, 13(1), p. 35-61, 2008.
- SIMMONDS, Shan; Roux, Cornelia; Avest, Ina ter, Blurring the Boundaries Between Photovoice and Narrative Inquiry: A Narrative-Photovoice Methodology for Gender-Based Research. **International Journal of Qualitative Methods**, vol. 14, Issue 3, p. 33-49, 2015.
- STEWART, Jack. *Graffiti kings. New York City mass transit art of the 1970's*, New York: Melcher Media, 2009.
- TRIPODI, Lorenzo. Towards a vertical urbanism. Space of exposure as a new paradigm for public space, in BRIGHENTI, Andrea Mubi (ed.), *The wall and the city*. Trento: Professional Dreamers, p. 47-62, 2009.

Palavras-chave:

**graffiti, cidade, rua,
sociologia visual, Porto.**

Resumo

Pretende-se refletir sobre as representações que diferentes peças de *graffiti* localizadas na cidade do Porto, Portugal, têm para os urbanitas alheios à cultura do *graffiti*. Tendo sido o *graffiti* abordado dos mais variados pontos de vista disciplinares e frequentemente focalizando as práticas e as vivências dos seus protagonistas, considera-se que é necessário pensar sobre o modo como os *outros*, os que desconhecem os códigos estilísticos e simbólicos de produção do *graffiti*, pensam e perspetivam o *graffiti* no espaço urbano e como pensam a cidade através dele. Utilizou-se a técnica da photovoice para recolher testemunhos de pessoas pertencentes a uma faixa etária abrangente, descortinando-se uma pluralidade de visões sobre as imagens em jogo.

Keywords:

**Graffiti, city, street,
visual sociology, Porto.**

Abstract

We try to analyze the representations of different graffiti pieces located in the city of Porto, Portugal, focusing the city dwellers' perspective. Graffiti has been approached from diverse disciplinary points of view and frequently from the lenses of its protagonists. For that reason, it is considered that it is required to analyze the way by which *others*, the ones that ignore the style and symbolic codes of graffiti production, think and envision graffiti in the urban space and how they think the city through it. We used the photovoice technique to collect testimonies and the result was a plurality of visions on the images at stake.

Recebido para publicação em setembro/2015. Aceito em dezembro/2015.
