

Departamento de Sociologia

**Arte Pública e Comunidade – O Impacto da Arte Urbana no Bairro
Padre Cruz**

Ana Filipa Azemel Correia Pina

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

Orientador:
Doutor Emanuel Cameira, Professor Auxiliar Convidado

ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa

Outubro, 2019

Departamento de Sociologia

**Arte Pública e Comunidade – O Impacto da Arte Urbana no Bairro
Padre Cruz**

Ana Filipa Azemel Correia Pina

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

Orientador:
Doutor Emanuel Cameira, Professor Auxiliar Convidado

ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa

Outubro, 2019

Agradecimentos

À minha mãe, que me pagou as propinas. E pelos 23 anos a aturar-me.

À minha tia Ana, a eterna revisora.

Aos meus irmãos, que passearam as cadelas para que eu pudesse escrever a dissertação.

Ao *gang* do Caleidoscópio e a todos os companheiros de estudo.

À Penélope, ao C. B. e à Maria.

Ao meu orientador, Emanuel Cameira.

Aos entrevistados Ana Vilar Bravo, Miguel Carrelo, José Martins e moradores do Bairro Padre Cruz.

Aos meus amigos, que me desencaminharam e voltaram a encaminhar.

A todos os que me acompanharam ao longo do meu percurso académico.

E a mim mesma.

Para o meu pai.

Resumo

O presente trabalho de investigação pretende apresentar-se como mais um contributo para a reflexão em torno da temática da arte pública, destacando a relevância do papel dos públicos para o sucesso das intervenções deste tipo. De igual modo, foca algumas questões adjacentes a esta problemática, tais como o conceito de «arte urbana», «espaço público» e «lugar».

Sendo a arte urbana uma vertente da arte pública muito presente no panorama citadino, verificou-se pertinente estudar um caso concreto de um «acontecimento» (uma iniciativa cultural) nacional onde, logo à partida, se denotasse a intenção de envolver uma determinada comunidade no processo.

Assim, optámos por analisar o evento «MURO | Festival De Arte Urbana Lx_2016», com o intuito de compreender o impacto que este produziu junto dos moradores do Bairro Padre Cruz (o epicentro do festival), em Carnide. Por outro lado, o objectivo desta dissertação passa por abordar o discurso das entidades oficiais promotoras do evento, confrontando-o posteriormente com o de alguns moradores do bairro.

Através de um conjunto de entrevistas semiestruturadas esclarecemos algumas questões relacionadas com a origem do festival e os processos inerentes à sua execução. Porém, o principal foco desta pesquisa é o de compreender qual foi o papel da comunidade no evento, bem como as alterações que este eventualmente provocou no quotidiano do Bairro Padre Cruz.

Palavras-chave: Arte Pública; Arte Urbana; Espaço Público; Lugar; Públicos; Bairro Padre Cruz.

Abstract

This research paper is intended as an added contribution to the ongoing debate on the theme of «public art», highlighting the importance of publics for the success of such art interventions. At the same time, it focuses on some of matters related to this issue, such as «street art», «public-space» and «site».

Considering that street art is a type of public art highly present in the urban landscape, we considered that it was important to analyse a concrete national case of an «happening» (a cultural initiative) that showed the intention to engage a given community in its process, right from the start.

Consequently and with the intention to understand the impact that it had in Bairro Padre Cruz's residents (i.e. the epicentre of the festival), in Carnide, we chose the street art festival «MURO | Festival De Arte Urbana Lx_2016». In addition, this research paper aims at inquiring some of the official entities carrying out the event, in order to compare their views with the feedback from some of Bairro's residents.

Through a set of semi-structured interviews, we were able to understand the genesis of the festival and the different processes leading to its implementation. However, the main focus of this research is to understand the community's role in this event as well as its effects on Bairro Padre Cruz.

Keywords: Public Art; Street Art; Public Space; Site; Publics; Bairro Padre Cruz.

ÍNDICE

Índice de Figuras.....	vi
Glossário de Siglas.....	vii
INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1 – ARTE PÚBLICA	
1.1. Enquadramento Histórico.....	3
1.2. Do <i>Graffiti</i> à <i>Street Art</i>	6
1.3. Algumas Perspectivas Sobre o Conceito	12
CAPÍTULO 2 – A CIDADE: O ESPAÇO E OS SEUS PÚBLICOS	
2.2 .Espaço Público ou Lugar Público?.....	15
2.3. Públicos e Não-Públicos da Cultura.....	18
CAPÍTULO 3 – ESTRATÉGIA METODOLÓGICA.....	23
CAPÍTULO 4 – O CASO A ANALISAR	
4.1. O Bairro Padre Cruz	25
4.2. O MURO Festival De Arte Urbana Lx_2016.....	27
CAPÍTULO 5 – MURO LX_2016: UMA INICIATIVA CULTURAL INCLUSIVA?.....	31
CONCLUSÃO.....	39
BIBLIOGRAFIA.....	41
FONTES.....	43
ANEXOS.....	I
Anexo A – Guião da Entrevista a Ana Vilar Bravo (Curadora).....	I
Anexo B – Guião da Entrevista a Miguel Carrelo (GAU).....	II
Anexo C – Guião da Entrevista ao Ex-presidente da Associação de Moradores do BPC	III
Anexo D – Guião de Entrevista aos Moradores do BPC.....	IV
Anexo E – Tabela das Características Sociodemográficas e Hábitos Culturais dos Moradores Entrevistados.....	V
CV.....	VI

Índice de Figuras

Fig.1.1.1. – <i>Secant</i> (1977), Carl Andre.....	3
Fig. 1.1.2. – <i>Spiral Jetty</i> (1970), Robert Smithson.....	4
Fig. 1.2.1. – <i>Untitled</i> (1982), Keith Haring.....	9
Fig. 1.2.2. – <i>Truisms</i> (1982), Jenny Holzer.....	9
Fig. 1.3.1. – Esquema de Pedro de Andrade (2010: 45).....	13
Fig. 2.1.1. – <i>Tilted Arc</i> (1981-1989), Richard Serra.....	17
Fig. 5.1. – <i>Sem Título</i> (2016), SLAP (Octávio Pinho).....	34
Fig. 5.2. – <i>Sem Título</i> (2016), Miel, Telmo e Pariz One.....	35
Fig. 5.3. – <i>Sem Título</i> (2016), Vanessa Teodoro.....	37
Fig. 5.4. – <i>Sem Título</i> (2016), Mário Belém.....	38

Glossário de Siglas

BIP/ ZIP – Bairro de Intervenção Prioritária / Zona de Intervenção Prioritária

BPC – Bairro Padre Cruz

CML – Câmara Municipal de Lisboa

EB – Escola Básica

EGEAC – Empresa de Gestão de Equipamentos e Animação Cultural

GAU – Galeria de Arte Urbana

GEBALIS – Gestão do Arrendamento de Habitação Municipal de Lisboa

INE – Instituto Nacional de Estatística

INTRODUÇÃO

O tema seleccionado para o presente trabalho de investigação, desenvolvido no âmbito do Mestrado em Comunicação, Cultura e TIC (no ramo das Indústrias Criativas), surge do interesse em estudar algumas das problemáticas relacionadas com a área da cultura, nomeadamente a falta de adesão por uma grande parte dos cidadãos portugueses às ofertas culturais que lhes são apresentadas. Nesse sentido, esta dissertação centra-se na arte pública (mais concretamente na arte urbana) enquanto ferramenta capaz de introduzir o gosto pela cultura nos indivíduos menos predispostos a relacionarem-se com a esfera artística.

Dado que as intervenções artísticas deste tipo ocupam os espaços públicos da cidade, é inevitável que se levante uma série de questões relacionadas com a sua pertinência e significados. Por outro lado, estas manifestações confrontam-se com uma diversidade de públicos bastante superior àqueles que frequentam museus e galerias convencionais, pelo que é fundamental que os artistas e as entidades patrocinadoras considerem o contexto onde vão actuar, de forma a garantir o sucesso destas intervenções.

Ao confrontarmo-nos com a questão de «como fazer arte de carácter verdadeiramente público?» optámos por analisar o caso concreto do «MURO | Festival De Arte Urbana Lx_2016» – um evento que, tal como o próprio nome indica, promove a arte urbana na cidade de Lisboa, mais concretamente, dentro do bairro social Padre Cruz, em Carnide.

O principal intuito desta investigação passa por recolher informação sobre o festival junto das entidades organizadoras e a opinião dos moradores do bairro sobre o evento para que, posteriormente, possamos comparar ambos os discursos e averiguar se, de facto, foi um «acontecimento» inclusivo para a comunidade.

Contudo, antes de iniciarmos a análise propriamente dita, começámos por abordar alguns conceitos como os de «arte pública», «espaço público» e «públicos».

O primeiro capítulo – «Arte Pública» – compõe-se de três partes: um breve enquadramento histórico, no qual destacamos alguns movimentos artísticos; a transição do *graffiti* enquanto movimento *underground* até ao estatuto contemporâneo de arte urbana; e, por último, apresentamos as perspectivas de alguns autores acerca do conceito de arte pública.

O segundo capítulo – «A Cidade: o Espaço e os Seus Públicos» – trata estas duas temáticas: o espaço público e os seus públicos (ou não-públicos). Aqui, introduzimos uma adaptação ao conceito de «lugar» de Marc Augé, propondo a arte pública como uma forma de

transformar os espaços públicos em lugares públicos, no sentido em que lhes é atribuído um novo sentido de identidade – por alterar a percepção que os indivíduos têm do espaço e o modo como nele se relacionam.

O terceiro capítulo – «O caso a analisar» – dá a conhecer o objecto de estudo: MURO | Festival De Arte Urbana Lx_2016 e o seu epicentro, o Bairro Padre Cruz.

O quarto capítulo – «Estratégia Metodológica» – fundamenta a escolha da estratégia de pesquisa utilizada: entrevistas semiestruturadas, aplicadas com o intuito de recolher algumas informações relativamente aos processos necessários para a concretização do festival e compreender qual o impacto que este evento teve na comunidade residente no bairro.

O quinto e último capítulo – «MURO Lx_2016: Uma Iniciativa Cultural Inclusiva?» – consiste numa análise ao evento baseada no material empírico recolhido. Nele, abordamos algumas particularidades do festival, tais como as motivações que levaram à sua concretização e o modo como foi pensada a inclusão dos moradores no mesmo. Por outro lado, apresentamos a perspectiva de alguns habitantes relativamente aos impactos do festival na sua zona de residência.

Esperamos que esta pesquisa seja mais uma contribuição para discutir futuras estratégias com vista à formação de futuros públicos da cultura, usando a arte pública como elemento desencadeador de processos de inclusão social.

CAPÍTULO 1 – ARTE PÚBLICA

1.1. Enquadramento Histórico

O conceito de arte pública, como o entendemos hoje, surgiu com uma mudança de paradigma ocorrida durante a década de 60 do século passado, no contexto das artes visuais. Em traços largos, caracteriza-se pelo deslocamento do local de exibição das obras de arte, que passam a apresentar-se também em espaços exteriores aos convencionais museus e galerias. Difere da arte que, até então, se encontrava exposta em locais públicos, a qual desempenhava a função de monumento comemorativo ou de ornamento arquitectónico.

A partir dos anos 50, começa a verificar-se uma alteração na tipologia das peças criadas por alguns artistas:

Os projectos de escultura pública desenvolvidos por Rodin, Brancusi e Picasso durante a primeira metade do século XX demonstraram que já se tinha iniciado o processo de subversão da escultura monumental (...). É a partir deste momento que os artistas modernistas reivindicam uma nova função para o monumento público (...), estabelecendo uma nova relação com o espaço envolvente e o espectador (Regatão, 2007: 59).

Com o aparecimento da vanguarda minimalista, nos anos 60, os objectos artísticos criados por artistas como Donald Judd, Carl Andre ou Robert Morris caracterizam-se pela simplificação das estruturas (no caso da escultura) e das formas (no caso da pintura), através da utilização de figuras geométricas e materiais industriais, como o aço ou chapas de cobre.



Fig. 1.1.1. – *Secant* (1977), Carl Andre¹.

¹ Fonte: <https://onartandspace.blogspot.com/2014/05/carl-andre-and-definition-of-space.html>

It isn't necessary for a work to have a lot of things to look at, to compare, to analyze one by one, to contemplate. The thing as a whole, its quality as a whole, is what is interesting. The main things are alone and are more intense, clear and powerful. They are not diluted by an inherited format, variations of a form, mild contrasts and connecting parts and areas (Judd, 1965: 4)².

Outra das particularidades do minimalismo diz respeito à ausência de uma intenção por parte dos artistas de potenciar uma reflexividade individual do espectador. Ao invés da procura de uma interpretação individual das suas obras, pretende-se que os objectos criados não possuam qualquer tipo de significado. O seu principal intuito é o de criar uma interacção com o espaço envolvente, moldando a experiência corporal do espectador.

No final da década de 60, nos Estados Unidos, surge outro movimento artístico, que consideramos particularmente relevante abordar quando tratamos o conceito de arte pública – a *Land Art*. Tal como o próprio nome sugere, este conceito resulta da fusão entre arte e natureza, sendo a segunda o ponto central para o desenvolvimento das obras. Mais do que uma simples introdução das peças na paisagem, a *Land Art* caracteriza-se pela relação de simbiose entre ambas. Por consequência, é um tipo de arte que não pode ser exibido em museus ou galerias.

Porém, o facto de as obras não se encontrarem expostas nos locais mais convencionais não é sinónimo de um acesso mais igualitário às mesmas. Algumas intervenções, como o caso da *Spiral Jetty* (1970) da autoria de Robert Smithson, foram concebidas em lugares remotos e a única forma de serem partilhadas com o restante público é através de registo fotográfico – exibido, por sua vez, em galerias e museus.



Fig. 1.1.2. – *Spiral Jetty* (1970), Robert Smithson³.

² Fonte: <http://atc.berkeley.edu/201/readings/judd-so.pdf>, consultado a 17 de Agosto de 2019.

³ Fonte: <https://www.diaart.org/visit/visit/robert-smithson-spiral-jetty>.

A necessidade deste registo surge também como consequência de outra das particularidades da *Land Art*: a efemeridade. Contrariamente às esculturas minimalistas, em que os materiais escolhidos eram maioritariamente de origem industrial e, conseqüentemente, mais duradouros, a *Land Art* reflecte a efemeridade inerente à natureza. Para além da fragilidade dos elementos escultóricos, as peças encontram-se permanentemente expostas à erosão da chuva, do vento e do sol, o que delimita *a priori* o seu tempo de duração.

Acima de tudo, o que importa reter do movimento *Land Art* é o envolvimento com o *lugar*, no sentido em que este se assume como um todo. Esta relação de simbiose denomina-se de *site-specific* – um conceito que iremos abordar no capítulo 1.3 «Arte Pública – Algumas Perspectivas Sobre o Conceito» e que consideramos como um princípio fundamental para as boas práticas da arte pública.

Um terceiro momento na história da arte, igualmente importante de mencionar, corresponde ao surgimento de uma nova forma de expressão artística no final dos anos 50: o *happening*. Este conceito, literalmente traduzido por «acontecimento», é definido por Dick Higgins da seguinte forma:

A form of theatrical composition begun in the late 1950s, rejecting all narrative logic and all forms of stage in favour of maximum exploitation of the performance environment, lyrical performing elements within a matrixed structure, and an overall synthesis of music, literature, and the visual arts (Higgins, 1976: 271).

O artista plástico norte-americano Allan Kaprow foi o primeiro a usar este termo para descrever os seus trabalhos, nos quais combinava um misto de materiais com *live performances* – «he needed a term to describe what was obviously developing into a new art form, and he called it a happening, because, (...) “I didn’t know what else to call it, and my piece was just supposed to happen naturally”» (Higgins, *idem*: 268).

Em «How to Make a Happening» (Kaprow, 1966)⁴, o artista define onze regras para criar um *happening*. Importa destacar duas delas: a irrepitibilidade do acontecimento – «10. Perform the happening once only. Repeating it makes it stale, reminds you of theatre and does the same thing as rehearsing: it forces you to think that there is something to improve on» (Kaprow, *idem*: 4); e a abertura para este se realizar em qualquer lugar e contexto do quotidiano, apropriando-se dos assuntos do mesmo – «2. You can steer clear of art by mixing

⁴ Fonte: <http://primaryinformation.org/files/allan-kaprow-how-to-make-a-happening.pdf>, consultado a 21 de agosto.

up your happening by mixing it with life situations. Make it unsure even to yourself if the happening is life or art» (Kaprow, *ibidem*: 1).

Fruto de uma acção espontânea e irrepetível, um *happening* diferencia-se da *performance* no sentido em que requer obrigatoriamente um envolvimento directo ou indirecto com o público – é, aliás, bastante comum os actores confundirem-se com os espectadores. Por esse mesmo motivo, consideramos o aparecimento do *happening* como um momento transitório na história da arte, no qual o público passa a desempenhar um papel participativo nas intervenções artísticas.

Posto isto, é possível inferirmos que a multidisciplinariedade é algo latente à arte pública. Como constatámos até agora, as intervenções artísticas deste tipo apresentam-se ao público em diferentes contextos, formatos e através de uma variedade de dispositivos, indo desde esculturas de aço, a instalações multimédia ou acções performativas. Porém, nos dias que correm, a forma de arte pública com a qual estamos mais familiarizados no contexto citadino é a arte urbana (*street art*).

1.2. Do Graffiti à Street Art

O conceito de arte urbana (*street art*) é algo recente quando comparado com a tradição humana de inscrição de símbolos em paredes no espaço público. No entanto, se as pinturas rupestres são representativas de um período histórico fascinante, quando a partir dos anos 60 começam a surgir grafismos pelas cidades, esta prática adquire outros contornos.

A configuração das primeiras intervenções nas paredes e outras estruturas das cidades norte-americanas da década de 60 denomina-se de *tags*, uma prática *underground* que consiste na assinatura do *writer*⁵ (geralmente uma alcunha) muitas vezes acompanhada de um número (o código postal ou a rua do próprio). O *tag* surge essencialmente como uma forma de marcar território ou de assinalar uma presença e, por não possuir conteúdo intelectual ou poético, é considerada por muitos como um acto de vandalismo.

O *graffiti*⁶ surge posteriormente como forma de contestação social, associado ao movimento *hip hop* que irrompe no início dos anos 70 entre a comunidade afro-americana e latina do Bronx, em Nova Iorque. Numa realidade de segregação e luta pelos direitos civis, o *graffiti* – juntamente com a música *rap* e o *breakdancing* (Sequeira, 2015) – torna-se uma

⁵ O *graffiter* autor do *tag*.

⁶ Termo que «surgiu aquando da descoberta de inscrições nas paredes de Pompeia, no séc. XIX (Stahl [2009] *apud* Sequeira, 2015: 35).

ferramenta capaz de «dar voz» aos indivíduos provenientes das classes sociais mais desfavorecidas. É uma forma de fazerem um *statement*, de emitirem as suas mensagens no espaço público citadino:

A transição artística das experiências individuais e colectivas, compartilhadas pelas classes menos favorecidas assinala um processo cultural novo que interrompe o círculo vicioso da concentração autoritária da iniciativa cultural na classe dominante e a não sujeição à figura de espectador e consumidor passivo de um conteúdo padronizado (Villac, 2010: 159).

Rapidamente a cultura do *graffiti* ultrapassa o contexto de bairro social e transforma-se num movimento juvenil de massas. Os comboios assumem um lugar de destaque, dada a sua movimentação constante pela cidade que permite uma maior visibilidade para estas inscrições:

Constitui-se, assim, uma rede de comunicabilidade que reúne centenas de jovens em redor das linhas metropolitanas, olhos postos nos comboios que circulam por todo o espaço urbano, reivindicando e afirmando visualmente uma identidade criada para a rua (Vieira [2004] *apud* Sequeira, 2015: 43).

Paralelamente a este movimento, a tradição do *graffiti* também já se havia estabelecido na Europa. Surge igualmente como uma forma de contestação social que se ocupa de abordar questões políticas e filosóficas, rejeitando a prática do *tag* e do *lettering*⁷. Nesse sentido, Ricardo Campos distingue dois modos de encarar a prática do *graffiti*:

segundo o modelo americano e segundo o modelo europeu. O primeiro é o que se insere na cultura *hip hop*, com origem em Nova Iorque nos anos 70, em que o enfoque é o nome que o *writer* usa e sobre o qual trabalha a estética do *lettering*, e o segundo é o que se reveste de propósitos humorísticos, filosóficos ou de chamadas à acção, «frases que dão que pensar» nos muros da cidade (Campos [2010] *apud* Sequeira, *idem*: 47)⁸.

Rapidamente esta delimitação geográfica torna-se obsoleta e os dois modelos acabam por convergir, resultando numa massificação global da cultura do *graffiti*. Nesse sentido, destacamos as tecnologias de memória e de comunicação por desempenharem um papel fundamental no que toca à captação e posterior difusão das várias intervenções artísticas.

⁷ Uma prática equivalente ao *tag*. O que as diferencia é o facto das letras serem mais trabalhadas (em forma e cor).

⁸ Destacamos que a diferenciação geográfica feita pelo autor se refere apenas à origem do movimento e não aos seus traços actuais.

Por outro lado, a rápida popularização do *graffiti*, principalmente entre os mais jovens, originou uma tentativa de domesticação por parte de várias indústrias:

A atenção mediática às peças de *graffiti* em Nova Iorque fez com que uma certa «estética do *graffiti*» chegasse à cultura de massas: à moda, à publicidade, ao cinema, à linguagem quotidiana. Locais de vida nocturna e lojas de moda foram decorados por *writers* de *graffiti*. Tornou-se num fenómeno com visibilidade global (Sequeira, *ibidem*: 50).

Também o mercado da arte tentou lucrar com este tipo de intervenções, organizando exposições compostas por peças criadas (ou recriadas) em tela. No entanto, não tardou a que se debatesse a artificialidade inerente à sua concepção e a pertinência em transpor um movimento originado na rua para o interior de um museu ou uma galeria.

Apesar de terem gerado um entusiasmo momentâneo, [estas exposições] não tiveram os resultados que quem as organizou decerto esperava, tendo-se depressa verificado a artificialidade de um mecanismo de mercado que se baseava na ideia de tentar transpor as imagens dos comboios em movimento para telas, imóveis numa parede interior (Sequeira, *ibidem*: 51).

Esta abordagem ao *graffiti* contraria fortemente uma das características da sua génese: o facto de ser um acto de transgressão. Nesse sentido, alguns artistas, como Banksy, continuam a defender que o lugar da *street art* é exclusivamente a rua. Com o intuito de reforçar esta posição, num acontecimento bastante recente, uma das obras do artista britânico levada a leilão foi destruída logo após ser licitada. Banksy colocou um dispositivo programado para autodestruir a peça caso esta fosse vendida. Para além de marcar uma posição contra o sistema e o mercado da arte, o artista acaba por reforçar a efemeridade inerente às obras de arte urbana – uma noção que igualmente se tem vindo a perder⁹.

Regressando ao século XX, foram vários os artistas plásticos que adoptaram esta prática ainda antes de ser apelidada de *street art*, como Keith Haring e Jean-Michel Basquiat, ambos referências incontornáveis no mundo do *graffiti*. Foi somente nos anos 90 que o termo «arte urbana» adquiriu uma designação própria «enquanto categoria que define uma prática artística e expressiva de rua que assim se desenvolve, cruzando referentes plásticos que remetem para a arte contemporânea, a cultura pop, o *design* e as outras práticas de rua (...) como o *graffiti* e o muralismo» (Sequeira, *ibidem*: 53).

⁹ Ainda assim, recentemente, abriu em Londres uma galeria que vende trabalhos assinados pelo artista. Fonte: <https://bit.ly/2pfYq3C>. Consultado a 15/10/2019.



Fig. 1.2.1. – *Untitled* (1982), Keith Haring¹⁰.

Constatamos que, desde os seus primórdios, a prática do *graffiti* tem vindo a adquirir outros contornos e a ganhar um lugar de destaque, cada vez maior, na panorâmica das cidades. Deixou de ser uma prática exclusivamente clandestina e exercida pelas minorias da periferia, para se tornar num movimento de massas e adquirir também uma vertente legítima (patrocinada pelo Estado ou instituições privadas).

No entanto, destacamos que a arte urbana não se constitui exclusivamente pelo *graffiti*, sendo que cada artista (ou indivíduo interveniente no espaço urbano) pode recorrer a uma grande diversidade de técnicas, como o *stencil*, os *stickers*, *posters*, instalações, *performances*, entre outros, para materializar os conteúdos que pretende. A esta variedade acrescem ainda os inúmeros espaços, onde é possível uma intervenção (legítima ou não), fazendo com que a arte urbana se apresente como um universo de possibilidades para todos aqueles que desejam deixar a sua marca no espaço da cidade – ainda que de forma temporária.

A artista plástica norte-americana Jenny Holzer é um dos casos cujas intervenções artísticas no espaço urbano não recorrem ao uso do *graffiti*. A sua técnica mais emblemática são as projecções multimédia, um método que tem vindo a utilizar desde os anos 80.



Fig. 1.2.2. - *Truisms* (1982), Jenny Holzer¹¹.

¹⁰ Fonte: <http://www.haring.com/!/art-work/225>.

¹¹ Fonte: <https://artspoliticalvoice.weebly.com/jenny-holzer.html>.

Por se dirigir a um público alargado – mais heterogéneo que aquele que costuma frequentar museus e galerias de arte –, a palavra assume um lugar de destaque no trabalho da artista: «I used language because I wanted to offer content that people – not necessarily art people – could understand»¹².

Actualmente, um dos recursos mais utilizados na arte urbana é a pintura de murais, ou o «muralismo». Esta técnica remota até às tradições do Antigo Egipto, onde «as paredes de templos e outros edifícios se cobriam de hieróglifos, verdadeiros relatos nos quais símbolos e figuras de perfil transmitem aspectos mitológicos e também da vida quotidiana» (Gombrich [2010] *apud* Sequeira, 2015: 36). O muralismo reserva ainda algumas das características da sua génese, de entre as quais destacamos o facto de muros e paredes serem o suporte preferencial para este tipo de acção – por permitirem intervenções de grande escala e, conseqüentemente, possibilitarem uma grande visibilidade às mesmas.

Aqui, denotamos uma diferença relativamente às práticas do *lettering* e do *tag*, nas quais o suporte de eleição corresponde aos comboios. Uma vez que os murais não são colocados em movimento, torna-se relevante que as temáticas neles tratadas sejam adequadas ao contexto no qual se inserem. Assim sendo, o envolvimento com a comunidade deve ser tido como parte da própria intervenção, considerando que é um aspecto fundamental para uma boa recepção da mesma – «quando o artista consegue estabelecer um diálogo com a comunidade, ultrapassando a barreira da comunicação e conseguindo garantir o seu envolvimento, essa situação irá reflectir-se de imediato no resultado do trabalho» (Regatão, 2007: 118).

Destacamos ainda a relevância do papel das comunidades na preservação das obras. Tendo em conta que os murais são realizados em espaços abertos, muitas vezes sem qualquer tipo de supervisão, acontece serem os próprios moradores os responsáveis por impedir que as mesmas sejam danificadas. Porém, iremos tratar este assunto mais detalhadamente no capítulo 2 – «A cidade – O Espaço e os Seus Públicos».

Tendo em conta as várias configurações da arte urbana apresentadas até agora (*tag*, *graffiti*, mural, instalação, etc.), verificamos a existência de três características comuns nas intervenções artísticas de carácter público: o acto de comunicar como intenção, a cidade como o seu ponto central e o facto de serem inevitavelmente efémeras. Quer se trate da inscrição de um nome próprio ou da representação de uma imagem que reflecta sobre uma problemática

¹² Fonte: <https://www.interviewmagazine.com/art/jenny-holzer>. Consultado a 7/9/2019.

quotidiana, qualquer trabalho de arte urbana possui a intenção de comunicar algo a um público – sejam outros *grafitters* ou um público mais universal. Por outro lado, é inevitável que a cidade seja o seu ponto central enquanto suporte e/ou assunto, uma vez que as temáticas tratadas se referem às problemáticas vivenciadas pelos seus habitantes. Por último, destacamos a efemeridade inerente à *street art*, resultante da falta de controlo sobre os espaços onde se insere, o que faz com que frequentemente as inscrições se sobreponham e sejam apagadas por outros *graffiters* ou como consequência das políticas municipais.

A renovação constante e «natural» destas intervenções torna-as detentoras de um carácter actual, no sentido em que, por serem efémeras, representam aqueles que existem e circulam pela metrópole actual. Assim, mais do que um movimento artístico, a *street art* é uma forma de expressão que possibilita a intervenção no espaço público a qualquer um.

O território urbano – denso pelo uso, aberto ao significado – é suporte de uma acção criadora insurgente, simbólica, social e politicamente qualificada de valor colectivo do espaço público. A expressão da comunidade através da arte pública (...) principalmente, nas periferias, assinala a reversão de uma ideia de hierarquia de que existe um centro para esta periferia. (...) a arte pública, indisciplinada, ponto de convergência entre espaço urbano e vida mundana, é vista como geradora de transformação, como promotora de interacção cultural e como difusora de potencialidades (Villac, 2010: 158).

Porém, a pertinência e a legitimidade de alguém intervir num espaço que é de todos (ao mesmo tempo que não é de ninguém) e colocar uma mensagem que pode ser apenas pessoal, é um tópico que gera bastante controvérsia.

Em suma, quer se tratem de pequenos *tags* ou elaborados murais, artistas e *writers* preenchem os espaços das cidades com imagens e palavras que se cruzam entre si, misturando-se, sobrepondo-se e completando-se, confundindo-se umas com as outras, com a publicidade e com aqueles que circulam pelo espaço citadino, alertando consciências, embelezando ou sujando (dependendo da perspectiva) espaços que anteriormente se encontravam (ou não) degradados.

1.3. Algumas Perspectivas Sobre o Conceito

Se a arte urbana preenche grande parte dos espaços vazios das cidades, o mesmo sucede com outras vertentes da arte pública. Desde o final dos anos 60, que a exibição de obras de arte contemporânea em ruas, praças, jardins, escolas, centros comerciais e outros

espaços do domínio público, tem vindo a tornar-se numa prática comum – «constitui uma das manifestações artísticas mais características do nosso tempo» (Correia, 2013: 5).

Idêntica à *street art*, a restante arte pública contemporânea caracteriza-se pela variedade, no que se refere à multiplicidade de locais onde se encontra exposta, aos formatos que adquire e às temáticas tratadas pelos artistas.

Contrariamente ao monumento, cuja função principal é a de «homenagear um acontecimento ou personagem que se tenha destacado na sociedade, perpetuando a sua memória no tempo» (Regatão, 2007: 35), as obras de arte pública dispostas pelas cidades apresentam novos objectivos e visam tratar outro tipo de problemáticas – nomeadamente potenciar o contacto entre a arte e aqueles que não costumam frequentar os estabelecimentos convencionais. Porém, nem sempre este tipo de intervenções é bem recebido pela opinião pública, por motivos relacionados com a sua legitimidade, pertinência e significado.

O objectivo deste tipo de intervenções escultóricas era principalmente promover a colocação de peças de arte moderna fora dos museus – *outdoors* – e fomentar o contacto do público com uma nova concepção estética. No entanto a modernidade destas intervenções vai gerar uma forte incompreensão por parte do público, sobretudo daqueles que não frequentam galerias, originando um clima de oposição à arte moderna (Regatão, *idem*: 61).

Esta forma de expressão artística origina, ainda hoje, um conjunto de discordâncias, apresentando-se como um conceito ambíguo para o qual não existe uma definição consensual. Estas revelam-se logo no momento em que se tenta estabelecer aquilo que é considerado como «arte». Este termo, por si só, apresenta-se como extremamente complexo – a arte contemporânea define-se por instaurar este tipo de dúvida. Uma vez que o objectivo desta dissertação não passa por problematizar este conceito, consideremos a seguinte definição de Danto (2013:149): «something is a work of art when it has a meaning – is about something – and when that meaning is embodied in the work – which usually means: is embodied in the object in which the work of art materially consists».

Porém, nem todas as intervenções artísticas surgem do mesmo modo ou visam cumprir o mesmo propósito. Nesse sentido, Pedro de Andrade (2010: 45) apresenta um esquema bastante pertinente no qual, através de dois eixos, diferencia quatro tipos de arte:

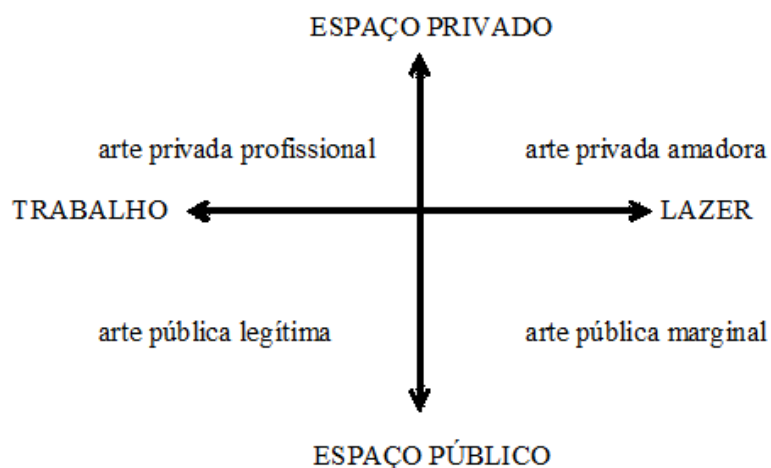


Fig. 1.3.1. – Esquema de Pedro de Andrade (2010: 45).

Verificamos que a «arte pública legítima» se distingue das restantes por se encontrar exposta em espaços públicos e pelo facto da sua origem não ser resultado de uma acção marginal (é aqui que enquadrámos os murais realizados nas empenas dos prédios do Bairro Padre Cruz, em análise no capítulo 5). Aludimos ao trabalho de José Pedro Regatão (2007) para subdividir esta categoria em cinco outras: Arte Pública de Provocação e Ruptura com a Concepção de Monumento; Arte Pública de Carácter Utilitário; Arte Pública Integrada na Arquitectura; Arte Pública Efémera e Arte Pública de Intervenção Comunitária. Destaque-se que, apesar desta classificação, o autor defende que nenhuma destas categorias funciona de forma autónoma ou deve ser compreendida isoladamente.

Numa outra perspectiva, Malcom Miles (1997) define, de forma sucinta, como obras de arte pública todas aquelas que tenham sido criadas e mediadas por um artista fora do espaço convencional de um museu ou de uma galeria – as que tenham sido apresentadas ou que ainda se encontrem dispostas em lugares verdadeiramente públicos. Do nosso ponto de vista, esta definição por si só é redutora e fica aquém do propósito da arte pública, dado que não considera aquilo e aqueles que a rodeiam.

Introduzimos assim o próximo capítulo – «A Cidade: o Espaço e os Seus Públicos», no qual iremos abordar a importância do papel dos cidadãos e dos lugares na arte pública.

CAPÍTULO 2 - A CIDADE: O ESPAÇO E OS SEUS PÚBLICOS

2.1. «Espaço Público» ou «Lugar Público»?

Outra das ambiguidades da arte pública está relacionada com aquilo que é considerado como «espaço público», já que as galerias e os museus também podem ser vistos como tal. Porém, mesmo quando as entradas nestes estabelecimentos são gratuitas, permanece (e prevalece) uma série de barreiras simbólicas que verdadeiramente impedem o acesso a todas as pessoas (Mantencón, 2009). Nas palavras de Ana Rosas Mantencón (*idem*: 190), «a magnificência das construções onde se mostram as ofertas culturais, o seu vínculo com a alta cultura e com os sectores mais abastados podem ser um factor de expulsão».

Posto isto, concluímos que, dada a distância social que separa as galerias e os museus de grande parte da população, este tipo de instituições não deve ser considerado como um espaço realmente do domínio público. Para Antoni Remesar e Fernando Nunes da Silva, espaço público é,

(...) aquele que, sob o ponto de vista do seu uso pelos cidadãos, não é percebido facilmente como espaço privado. É óbvio que uma boa parte destes espaços não são, numa perspectiva urbana, públicos. São espaços que denominaríamos “colectivos”. De titularidade privada e regidos pelas normas de uso do proprietário são, não obstante isso, espaços abertos à sua utilização por parte do cidadão (Remesar e Nunes da Silva (2010) *apud* Sequeira, 2015: 73).

A investigadora e curadora Lucy Lippard vai além do factor da acessibilidade, afirmando que os espaços públicos devem cumprir determinadas funções, nomeadamente potenciar e privilegiar as dinâmicas sociais quotidianas:

Para Lucy Lippard os «verdadeiros espaços públicos» não devem ser entendidos como apenas locais de livre acessibilidade, têm que ser projectados para desencadear a «vida social». Na verdade, o sucesso de um determinado espaço público está muito dependente da forma de recepção dos seus utilizadores, que é consequência de um conjunto de factores como a qualidade estética, a funcionalidade, o conforto e a segurança (Regatão, 2007: 27, 28).

Outros autores também defendem a importância que a dimensão social exerce na definição (e conseqüente sucesso) do conceito de espaço público. É o caso de José Pedro Regatão (*idem*: 27):

A diversidade cultural e social dos utilizadores do espaço público confere-lhe o respectivo estatuto, sem o qual desencadearia a própria subversão da sua existência. Para proteger a universalidade do espaço público é preciso manter as suas funções originais tão importantes para escapar à densidade urbana, não basta apenas reivindicar a sua presença nas cidades, mas garantir a sua qualidade e universalidade.

Assim sendo, concluímos que o espaço público deve resultar na combinação de três factores: i) uma estrutura funcional (no sentido em que cumpre a função para a qual foi concebida), ii) uma acessibilidade livre e igualitária ao espaço e, acima de tudo, iii) potenciar a interacção social (Regatão, *ibidem*). Em suma, trata-se de espaços construídos para as pessoas, cuja apropriação que estas deles fazem lhes concede contornos particulares. Para estes espaços, únicos e dinâmicos, propomos a denominação de «lugares», semelhante ao conceito de «lugar antropológico» de Marc Augé (2005 [1992]: 70) – «é o lugar do sentido inscrito e simbolizado, o lugar antropológico. (...) incluímos na noção de lugar antropológico a possibilidade dos percursos que nele se efectuam, dos discursos que aí se sustentam, e da linguagem que o caracteriza».

Para Marc Augé (*idem*: 70), o conceito de «lugar» distingue-se do de «espaço» pelo simbolismo inerente ao primeiro e inexistente no segundo – «a noção de espaço, tal como é hoje utilizada (...) parece poder aplicar-se com utilidade, dada precisamente a sua ausência de caracterização, às superfícies não simbolizadas do planeta». Augé denomina estas superfícies de «não-lugares», ou seja, «um espaço que não pode definir-se nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico» (Augé, *ibidem*: 67), como sucede no caso dos espaços de passagem – mais concretamente aeroportos, auto-estradas e supermercados.

No entanto, o que define um não-lugar não é apenas o facto de se tratar de um espaço construído com o intuito de cumprir uma função transitória, mas sim «a relação que os indivíduos mantêm com esses espaços» (Augé, *ibidem*: 79). Deste modo, reforçamos, uma vez mais, a importância do papel dos indivíduos e das suas dinâmicas sociais e concluímos que um espaço (ou um não-lugar) pode transformar-se num «lugar» a partir do momento em que é simbolicamente vivido pelos seus transeuntes.

Porém, nem sempre os espaços públicos reúnem todas as condições (como qualidade estética, funcionalidade, conforto ou segurança) para potenciarem o desenrolar destas dinâmicas, e os transeuntes acabam por não se conseguir relacionar na (ou com a) rua – principalmente quando se trata de bairros sociais. Estes espaços da periferia não deixam por

isso de ser territórios interessantes, pela diversidade que abarcam e pelas dinâmicas neles se criam apesar das poucas condições estruturais que possuem:

Na periferia, em que somente a construção pós construção se aglomera, o vazio desqualificado – e ainda não ocupado pelo uso urbano – ou a rua, adquirem valor para uso público. Estes espaços qualificam-se e podem ser compreendidos como um território social altamente politizado, não homogéneo, que dá acesso à construção de novas subjectividades e identidades e comporta divisões, fragmentações, conflitos, hierarquias, diferentes etnias (Villac, 2010: 158).

Destacamos o papel da arte pública enquanto ferramenta capaz de trazer novos significados a estes (e outros) espaços, no sentido em que lhes atribui uma nova carga estética e simbólica – quer seja pelas alterações que origina no panorama da cidade ou pela envolvência que cria com as comunidades que nela residem. Desta forma acreditamos ser possível que os espaços públicos se transformem em verdadeiros «lugares públicos».

Miwon Kwon (1977) salienta a importância do «lugar» nas intervenções artísticas públicas, defendendo que este deve ser considerado como parte integrante da identidade da obra. As instalações deste tipo, que trabalham em conjunto com a arquitectura na qual estão inseridas, denominam-se de *site-specific*. O que as diferencia da restante arte pública é, precisamente, a relação de simbiose que possuem com o espaço: a remoção do local para o qual foram concebidas, destrói-as.

A obra *Tilted Arc* (1981-1989), da autoria do escultor norte-americano Richard Serra, é um óptimo exemplo de uma intervenção que não só teve em conta as particularidades do lugar, como foi concebida propositadamente para ele.



Fig. 2.1.1. – *Tilted Arc* (1981-1989), Richard Serra¹³.

¹³ Fonte: <https://bit.ly/2PmE6Z6>.

A escultura, colocada na Federal Plaza, em Nova Iorque, foi considerada por muitos como um «obstáculo» por interferir no seu percurso diário. De facto, esse era o objectivo do artista, mas um sentimento de incompreensão por parte do público resultou em vários abaixo-assinados, um processo de tribunal que durou três anos e, finalmente, na remoção da peça.

Com este exemplo reforçamos que o que constrói um «lugar» não é somente a sua arquitectura: são também as pessoas que nele residem e que por ele circulam. Como já referimos anteriormente, a aprovação por parte da população é crucial para o sucesso e consequente preservação das obras. No caso de *Tilted Arc*, a irreverência do artista perante os interesses da comunidade teve como consequência a remoção da sua escultura.

2.2. Públicos e Não-Públicos da Cultura

Um sentimento de incompreensão pode manifestar-se tanto por parte dos públicos que se confrontam com intervenções de arte pública, como por parte daqueles que frequentam museus e galerias. No entanto, é necessário ter em conta que, se nos museus e galerias são confrontados com arte apenas os indivíduos que assim o desejam (e se deixarem de o desejar podem afastar-se), quando se trata de arte pública há quem não tenha essa escolha. Por conseguinte, as formas de ambos os públicos exteriorizarem o seu descontentamento podem assumir proporções diferentes. Se no caso de *Tilted Arc* foram seguidos os procedimentos legais para a remoção da obra, nem sempre assim sucede.

Quando se trata de arte pública, na sua grande maioria, as obras não se encontram num espaço confinado e, assim, contrariamente ao que acontece nos museus e nas galerias, as peças não são permanentemente vigiadas. Como tal, muitas vezes ocorrem situações de vandalismo, em que as intervenções são destruídas ou removidas por entidades anónimas – «Works of art, and particularly modern works, without appearing to carry a specific political message, have very frequently been – and still are – subjected to such aggression, which has mostly been anonymous and unexplained» (Gamboni, 1997: 170).

As obras de arte expostas na via pública coincidem quotidianamente com uma diversidade de indivíduos – públicos e não-públicos da cultura (dois conceitos que vamos introduzir de seguida) – que com elas se podem cruzar por motivos diversos. Segundo Pedro de Andrade (2010) estas intersecções podem ser provenientes de uma circulação rotineira do cidadão comum que, por exemplo, se encontra a caminho do emprego; de uma circulação excepcional do turista cultural em férias; ou de uma circulação mista gerada pelas alteridades

culturais. Consideramos ainda um quarto grupo: a comunidade de residentes que, não sendo homogénea, se parte noutros pequenos grupos.

Objectivamente, um *público* é um «conjunto simples, físico, de pessoas que assistem a um espectáculo, dirigem-se a um museu ou biblioteca, compram discos, sintonizam uma estação de rádio, etc.» (Coelho [2000] *apud* Mantencón, 2009: 176). No entanto, para que se trate a relação entre os públicos e as ofertas culturais, ou melhor, para entender os motivos que levam os indivíduos a rejeitarem estas ofertas, pode-se inferir que uma definição objectiva é, como afirma Ana Rosas Mantencón, *insuficiente*.

É necessário considerar um conjunto de outros factores além das próprias ofertas culturais: as características dos cidadãos – a sua condição social, a idade, o sexo, a área de residência –, mas também o nível da sua educação e a influência exercida pela família e pela comunidade circundante (Mantencón, 2009). Estes são factores condicionantes, responsáveis por conduzirem (ou não) os indivíduos a aderirem a actividades culturais. Segundo Ana Rosas Mantencón:

o papel de público não é só produto de uma oferta cultural que convoca. (...) Os públicos não nascem como tais, formam-se e transformam-se permanentemente pela acção da família, amigos, escola, comunidade circundante, meios de comunicação, ofertas culturais, intermediários culturais, entre outros (Mantencón, *idem*: 182).

Assim, aqueles que integrem um contexto social, no qual nenhum destes agentes intermediários lhes possibilite absorver o «capital cultural necessário para identificar e desfrutar as ofertas culturais» (Mantencón, *ibidem*: 188), são os não-públicos da cultura – as ditas *classes populares* (Bourdieu e Darbel 2003 [1966]).

Portugal é detentor de um nível particularmente reduzido de visitas a museus e galerias. Segundo um estudo do Eurobarómetro, realizado em 2017, no qual 1.062 portugueses foram inquiridos acerca do número de vezes que tinham visitado um museu ou uma galeria nos últimos 12 meses, mais de 70% afirmou não ter visitado nenhum. Um outro estudo do Eurobarómetro, realizado em 2013, infere que factores como a idade, a educação, a ocupação e os rendimentos dos indivíduos, condicionam o seu nível de participação em actividades culturais (Eurobarómetro 399, 2013).

Bourdieu e Darbel corroboram esta conclusão, constatando que «a frequência dos museus – que aumenta consideravelmente à medida que o nível de instrução é mais elevado – corresponde a um modo de ser, quase exclusivo, das classes altas» (Bourdieu & Darbel, 2003

[1966]: 37), o que consequentemente «quase exclui» as classes populares. Outras conclusões do mesmo estudo, levado a cabo na década de 1960, possibilitaram delinear o perfil sociodemográfico da maioria dos visitantes dos museus: detentores de um nível de educação secundária ou superior, idade compreendida entre os 15 e os 25 anos e estudantes.

Marilyn Hood (1983) afirma que é igualmente necessário ter em conta o perfil psicográfico dos públicos mas também dos não-públicos. Afirma ser fundamental que se entendam as suas vontades e motivações. Posto isto, reconhece três categorias: os participantes frequentes, os não-participantes e os participantes ocasionais. Relativamente à primeira categoria, as características que estes mais valorizam nos seus tempos livres são as seguintes: oportunidades para aprender, desafios/novas experiências, e fazerem com que o tempo gasto valha a pena. Quanto às restantes duas categorias, estas partilham as mesmas vontades: interacção social, participação activa e sentirem-se à vontade num ambiente confortável. Neste caso, o que as diferencia é o facto de os participantes ocasionais aderirem a ocasiões específicas, a eventos esporádicos.

Apesar da pertinência do trabalho de Hood, é igualmente fulcral ter em conta que os desejos e as vontades dos indivíduos estão em constante mutação. As motivações dos públicos, enquanto consumidores de objectos exteriores a si, sofreram grandes alterações e, em grande parte, graças à interactividade potenciada pelas novas tecnologias. A ideia de um público enquanto audiência passiva deixa de fazer sentido: hoje em dia, graças à possibilidade de uma comunicação horizontal, os consumidores tornaram-se produtores de conteúdos – habituaram-se a participar. Nesse sentido, a arte pública apresenta-se, muitas vezes, como uma ferramenta bastante pertinente no que refere a incluir os indivíduos no processo criativo e na execução das próprias intervenções – acabando por fomentar nestes o gosto pela cultura e pela arte.

Aludindo ao trabalho de outros autores, verificamos a relevância dada aos públicos enquanto elementos integrantes das intervenções de arte pública – «a arte pública (...) pressupõe uma participação pública, uma acção interventora que muitas vezes não se distingue da acção política. Ou seja, o acento sobre o espaço é complementado ou substituído pelo protagonismo e a participação dos agentes sociais» (Andrade, 2010: 46). Patricia Philips ([1998]¹⁴ *apud* Regatão, 2007: 62), por exemplo, afirma:

¹⁴ Senie, Harriet F. & Webster, Sally (ed. lit.) (1998), *Critical Issues in Public Art: Content, Context and Controversy*, Washington, Smithsonian Institution Press, pp.297-298.

A arte pública não é pública só porque está ao ar livre (...), é pública porque é uma manifestação de actividades artísticas e estratégias que utilizam o público como a génese e o tema para analisar. É pública por causa do género de questões levantadas ou postas, e não pela sua acessibilidade ou número de espectadores.

Numa perspectiva semelhante, Anne Frederick (Knight & Senie, 2016: 287) defende que mais do que a capacidade em adaptar-se à arquitectura, os artistas criadores de intervenções em espaços de domínio público devem reger as especificidades das suas obras pelas especificidades da comunidade – «What’s important is that the projects are reflective of the people in a place and the projects build on the history of who lives there, that they’re relevant to the community, especially the most vulnerable population».

Sublinhe-se que, com isto, não se considera que o papel do artista seja o de satisfazer todas as vontades, os desejos e as necessidades das comunidades, até porque isso seria impossível, uma vez que a comunidade não é uma entidade uniforme (Knight & Senie, *idem*). O que se argumenta é que os artistas devem actuar enquanto mediadores entre a cultura e os cidadãos que por ela não costumam demonstrar interesse, de forma a espoletarem um interesse por parte dos segundos, e que estes passem a considerar prazeroso relacionarem-se com as ofertas culturais – ou, por outras palavras, transformar os não-públicos em públicos da cultura.

CAPÍTULO 3 - ESTRATÉGIA METODOLÓGICA

Uma vez apresentada a revisão bibliográfica acerca da arte pública e de algumas temáticas a ela adjacentes – arte urbana, espaço público e os seus públicos –, introduzimos o caso em análise nesta dissertação: «MURO | Festival De Arte Urbana Lx_2016», com epicentro no Bairro Padre Cruz, em Carnide.

Com o intuito de compreender as motivações que estiveram na origem deste evento e o impacto que surtiu no bairro em questão, optámos por realizar uma recolha de dados primários qualitativos. Empregámos um total de onze entrevistas presenciais, individuais e semiestruturadas a dois elementos ligados à organização do festival e a alguns moradores do BPC.

A preferência pela metodologia utilizada prende-se com o facto de, em comparação com uma estratégia quantitativa, esta possibilitar maior abertura às respostas dadas pelos entrevistados. Por outro lado, permite uma abordagem mais informal e assim mais conveniente para diminuir a probabilidade das respostas dadas não serem genuínas (devido ao factor da desejabilidade social). Para além disso, surge a possibilidade de, com base nas particularidades da situação de entrevista, poderem surgir novas questões para além das que estavam definidas no guião original. Em suma, foi a ampla flexibilidade que a entrevista semiestruturada proporciona ao diálogo que nos levou a adoptar este método de pesquisa qualitativa, tendo-se verificado como o mais pertinente para este estudo de carácter qualitativo (Bryman, 2012 [2001]).

Foram também utilizados dados quantitativos de origem secundária, obtidos através das seguintes fontes: INE (2013 e 2017), um estudo de Marilyn Hood em cooperação com o Museu de Arte de Toledo (1983) e um estudo de Bourdieu e Darbel (1966).

Uma vez escolhida a estratégia metodológica a utilizar, desenvolvemos três guiões de entrevista¹⁵, com o intuito de obter diferentes perspectivas sobre o evento: um destinado a um elemento da GAU (o arquitecto Miguel Carrelo), outro a uma das curadoras do festival (Ana Vilar Bravo) e um terceiro aos moradores do Bairro Padre Cruz.

Relativamente ao último grupo, optámos por numa primeira abordagem entrevistar um indivíduo que nos possibilitasse obter um panorama mais amplo acerca daquele bairro: o ex-presidente da Associação local de Moradores e actual presidente do clube de futebol Escorpões (sediado no BPC). Tendo em conta a sua forte ligação à comunidade,

¹⁵ Consultar anexos.

considerámo-lo como um elemento-chave para que, posteriormente, fosse possível entrevistar outros oito moradores – todos eles frequentadores do café do clube. Para além de cumprirem o requisito de residir no BPC antes do MURO_Lx2016, a escolha destes indivíduos foi feita de modo a abranger diferentes faixas etárias e manter um equilíbrio de géneros.

No decorrer destas entrevistas – todas elas individuais e realizadas no ano de 2019 – foram sentidas algumas dificuldades, maioritariamente relacionadas com o à vontade destes indivíduos perante um gravador e com as suas noções de alguns termos, como por exemplo «espaço público» e «hábitos culturais». Apesar disso, conseguimos ir ao encontro do objectivo já anteriormente apresentado de compreender o impacto do MURO Lx_2016 junto dos moradores do BPC.

Por outro lado, o propósito desta dissertação passou também por comparar (e complementar) estas opiniões com o discurso de algumas das entidades oficiais promotoras do evento. Nesse sentido, falámos com um dos responsáveis pela organização do festival desde a sua génese e com uma das curadoras. Através destas duas entrevistas – também elas individuais e realizadas no ano de 2019 – conseguimos obter bastante informação sobre o festival, bem como uma outra perspectiva sobre qual teria sido o impacto do mesmo junto da comunidade residente no BPC.

Ainda antes da concretização das entrevistas, realizámos uma visita guiada ao bairro com o intuito de observar directamente as intervenções artísticas nele presentes e experienciar, ainda que de um modo informal, o ambiente vivido neste local. Neste primeiro contacto foi-nos possível articular com alguns membros da comunidade e, assim, começar a compreender a dimensão do festival.

CAPÍTULO 4 – O CASO A ANALISAR

4.1. O Bairro Padre Cruz

Situado em Carnide, uma das freguesias mais antigas de Lisboa, o Bairro Padre Cruz, construído em 1959, começou por ser um bairro provisório do Estado Novo. Hoje em dia, com aproximadamente 5.500 moradores, é o maior bairro social da Península Ibérica.

Nos últimos anos, o BPC (Bairro Padre Cruz) tem vindo a ser alvo de um profundo processo de requalificação urbana, por motivos socioeconómicos, urbanísticos e ambientais. Destaca-se a requalificação do núcleo das “Alvenarias”, a zona mais antiga do bairro e, em simultâneo, um dos principais pontos de referência para os seus moradores.

Actualmente, é um dos vários bairros lisboetas escolhidos para a operação de regeneração urbana do Programa BIP/ ZIP (Bairro de Intervenção Prioritária / Zona de Intervenção Prioritária), um programa desenvolvido pela Câmara Municipal de Lisboa com o objectivo de melhorar a qualidade de vida no bairro e «contribuir para uma efectiva melhoria destes Territórios e Comunidades, de forma a permitir e reforçar a sua integração na cidade»¹⁶.

Relativamente aos seus residentes, seriam 5.513 em 2011, de acordo com a fonte estatística INE¹⁷. A grande maioria encontra-se na faixa etária entre os 25 e os 64 anos de idade (2.765), seguindo-se os indivíduos com mais de 65 anos (1.143), os jovens entre os 14 e os 24 anos (831) e, por fim, dos 0 aos 13 anos de idade (774).

Apesar de 50,15% dos moradores pertencer à faixa etária entre os 24 e os 64 anos de idade, apenas 32,54% estavam empregados em 2011 – sendo que esta percentagem não precisa de se restringir exclusivamente à faixa etária mencionada. Quanto aos níveis de escolaridade, é importante mencionar que a percentagem de analfabetos era relativamente alta, correspondendo a 8,78%. Apenas 4,01% frequentaram o ensino secundário e 1,38% o ensino superior¹⁸.

Ainda assim, contrariando a conotação negativa que se possa retirar desta informação, «o Bairro Padre Cruz nunca foi um apêndice da freguesia mas sim uma parte integrante» (Nicolau, 2017: 200), uma vez que «as características específicas da freguesia [de Carnide]

¹⁶ Fonte: http://bipzip.cm-lisboa.pt/imgs/ciclo_regras.pdf (p.3). Consultado a 13/05/2019.

¹⁷ Informação retirada de uma tabela comparativa dos Indivíduos Residentes por Grupos Etários, Nicolau (2017).

¹⁸ Informação obtida através da mesma fonte – INE (censos 2011).

permitted aos residentes do bairro encontrar referências históricas e culturais, que fomentaram a sua auto-estima, evitando dessa forma que toda a conotação negativa associada a este “provisório do Estado Novo”, os afectasse» (Nicolau, *idem*: 201). Este cenário revela a importância que o «lugar» tem para a criação de uma memória colectiva e, conseqüentemente, para um sentido de comunidade. Estruturas simbólicas formam-se através desta estrutura física que é o bairro.

A investigação de Jorge Nicolau (*ibidem*) revelou que, no caso concreto do BPC, este sentido de comunidade (ou a falta dele) reparte-se por dois caminhos diferentes, influenciados pela tipologia das habitações. Enquanto que no «Bairro Velho» (as Alvenarias) as habitações correspondiam a uma estrutura horizontal, o «Bairro Novo» é composto por edifícios verticais – comumente denominados de prédios. Esta zona mais recente apresenta-se como uma «manta de retalhos», ao passo que a mais antiga, apesar da péssima qualidade construtiva, «conseguiu criar uma interacção permanente entre os cidadãos» (Nicolau, *ibidem*: 233). Assim, contrariamente ao que acontece no núcleo das Alvenarias, «o “Bairro Novo” (...) não forjou um sentido de união e de pertença fortes» (Nicolau, *ibidem*: 211).

De acordo com o arquitecto e urbanista Jan Gehl (2009 [1971] *apud* Nicolau, *ibidem*: 206), «todo o relacionamento humano acontece na rua, entre os edifícios, frente a frente e não de cima para baixo». Se aplicarmos este raciocínio ao caso concreto do BPC, é possível justificarmos a situação anteriormente referida. Da observação do arquitecto, é também possível evidenciar a importância que a rua tem para as interacções sociais. Deste modo, chegamos, mais uma vez, à conclusão de que a rua é muito mais do que apenas uma estrutura física.

Sem dúvida que as características físicas da rua influenciam a percepção dos que por ela circulam têm da mesma. O período de tempo que nela passam é, certamente, também influenciado pelas particularidades do espaço – se uma rua for esteticamente apelativa, funcional, confortável ou segura, provavelmente será convidativa para uma maior permanência, potenciando conseqüentemente a interacção social. Caso não cumpra este requisito, será apenas um espaço de circulação, com o qual o pedestre não estabelece qualquer tipo de relação (um «não-lugar», nas palavras de Marc Augé).

No estudo de Jorge Nicolau (2017) verifica-se que grande parte das ruas do BPC são consideradas pelos seus moradores com um «não-lugar» – no Bairro Novo «não se criam relações de vizinhança (as pessoas sentem-se inseguras e não se relacionam nas galerias de

circulação) (...) os próprios residentes sentem[-se] marginalizados e não se identificam no espaço onde vivem» (Nicolau, *ibidem*: 230).

Nesse sentido, será que uma iniciativa com as características do MURO | Festival de Arte Urbana Lx_2016 foi capaz de alterar as dinâmicas sociais exercidas pelos moradores na rua? Ou por outras palavras: será que as alterações estéticas foram suficientes para transformar os espaços públicos do BPC em lugares públicos?

4.2. O MURO | Festival De Arte Urbana Lx_2016

«MURO, um festival, um bairro, um projecto com a cidade e para a cidade»¹⁹

MURO, o primeiro festival de arte urbana em Lisboa organizado pela Câmara Municipal, estreou-se em 2016 com epicentro no Bairro Padre Cruz, em Carnide. Foi e continua a ser uma iniciativa gerida pela GAU (Galeria de Arte Urbana), tendo a EGEAC e a GEBALIS como parceiros. O festival conta já com outras duas edições, realizadas em Marvila (2017) e no Lumiar (2019).

Por se tratar de um festival de arte urbana, a própria designação do evento subentende a presença de obras *street art* – neste caso, maioritariamente murais. Porém, para além das intervenções dos vários artistas participantes (nacionais e internacionais), as dinâmicas desenvolvidas no MURO englobam um conjunto de outras actividades, tais como debates, *workshops*, concertos e outros momentos que envolvem os vários públicos nele presentes.

A escolha de bairros sociais para ocuparem a posição de principais núcleos das três edições do festival reflecte a preocupação das entidades organizadoras em potenciar o livre acesso à cultura, promovendo-a junto das comunidades periféricas:

O município de Lisboa, como entidade organizadora, no contínuo investimento nas políticas de proximidade, valorizou a vida de bairro, promoveu a democratização do acesso à cultura, reforçou a inclusão social e criativa numa colaboração profícua com todos os que pretenderam intervir no espaço público.» (Catálogo MURO Lx_2016: 7).

Apesar da continuidade dada ao projecto nos anos seguintes, na presente dissertação iremos abordar unicamente a primeira edição do festival. Neste caso concreto, a Junta de Freguesia de Carnide destacou-se como mais um parceiro fundamental na realização do evento. Nesse sentido, evidenciamos ainda o papel do presidente Fábio Sousa, pela sua

¹⁹ Catálogo MURO Lx_2016: 7.

dedicação em articular directamente com a comunidade do BPC, numa tentativa de gerar uma maior inclusão dos moradores no projecto.

Fora do bairro, o festival foi anunciado pela imprensa escrita em *outdoors*, nas paragens de autocarros e nos próprios meios de transporte da Carris que regularmente circulam pela cidade de Lisboa. Foi também divulgado na televisão nacional (RTP1 e RTP2), através de curtos anúncios publicitários. Para além disso, alguns dos curadores foram entrevistados nos programas da manhã da RTP2.

Relativamente à programação do festival²⁰, conforme referido anteriormente, além das intervenções artísticas feitas nas fachadas de alguns dos prédios do bairro, o MURO Lx_2016 incorporou um conjunto de outras acções nas quais a comunidade e os visitantes puderam participar activamente. Foram elas: visitas guiadas, exposições de fotografia, uma conferência internacional, uma mostra de cinema, vários espectáculos, *workshops* e oficinas, um concurso, *peddy papers*, concertos e *performances*.

Algumas das actividades foram especificamente desenvolvidas para se dirigirem ao público infantil (como o teatro «Criançópolis, Os Direitos das Crianças»), outras ao público sénior (Workshop | Lata 65) e ao público juvenil (*performance* «O Bicho do Teatro»). Porém, a maioria da programação não impunha uma faixa etária, promovendo uma participação igualitária dos vários segmentos de público. A componente pedagógica esteve presente em todas as iniciativas, contendo como principal objectivo o de educar os participantes, no sentido de promover uma arte urbana legítima.

A actividade desenvolvida pela GAU na área da animação e da pedagogia centra-se num conjunto de iniciativas, dirigidas a diversos públicos e estratos etários (...) que visa dar a conhecer os princípios associados a uma prática consciente da arte urbana e do *graffiti*, num quadro de respeito pelo património cultural, o espaço público e o ambiente e paisagem urbanos, segundo uma abordagem pedagógica que pretende prevenir e dissuadir os comportamentos vandálicos» (Catálogo MURO Lx_2016: 68).

Destaque-se o Workshop | Lata 65 (organizado pela curadora Lara Seixo Rodrigues), dirigido aos moradores idosos do BPC e aos elementos da Academia Sénior de Carnide, o qual «contou com uma parte teórica e trabalho prático em sala, com os formadores Lara Seixo Rodrigues e Adres, e culminou na realização de uma pintura mural, na zona antiga do bairro» (*idem*: 81).

²⁰ Fonte: <https://bit.ly/2PpMdnM>. Consultado a 7/3/2019.

Realizou-se um workshop idêntico direccionado para as crianças e outros moradores do BPC – «Inspirado na obra de Joan Miró, foi desenvolvido um exercício que teve origem numa linha negra (...) que deixava antever formas diversas – simbólicas, naturais, artificiais de animais ,etc. – que convidavam ao seu preenchimento, a cores primárias, pelos participantes» (*ibidem*: 80). Mais duas iniciativas semelhantes resultaram de uma articulação com três escolas da freguesia de Carnide (EB1 Luz Carnide, EB1 da Horta Nova e EB1 Aida Vieira), com o intuito de inculcar nos alunos o gosto pela arte urbana, promovendo uma postura participativa que resultou numa intervenção artística em muros, utilizando técnicas de *graffiti* e *stencil*.

Outra das preocupações da GAU foi a de dar a conhecer aos moradores do BPC algumas das obras de arte urbana mais emblemáticas da cidade de Lisboa. Com este objectivo, organizou-se uma exposição de fotografia composta por 13 *posters* de grande dimensão, colocados na zona das Alvenarias:

O Bairro Padre Cruz é um bairro muito fechado sobre si mesmo. Parte da população que nele habita tem um reduzido conhecimento e vivência de outras partes da cidade (...). A constatação desta realidade deu origem à ideia de trazer ao Bairro imagens de algumas das mais emblemáticas peças de arte urbana existentes em Lisboa (*ibidem*: 111).

A par desta exposição realizou-se uma outra, responsável por retratar elementos do interior do BPC. Ao longo do festival, a Agência Calipo (um colectivo de fotógrafos fundado em 2014) ocupou-se de fotografar as várias actividades integradas na programação, bem como a vida quotidiana do bairro. Desta recolha pictórica originou-se uma exposição que foi crescendo progressivamente, à medida que o festival se prolongava.

Para além da programação desenvolvida *no* e *para* o bairro, o festival MURO Lx_2016 estendeu-se por outros pontos da cidade de Lisboa – Entrecampos, Aeroporto, Calçada da Glória, Baixa Pombalina e Zona Ribeirinha. Várias intervenções de arte urbana ocuparam – algumas de forma temporária e outras de um modo mais permanente – muros, vidrões e tapumes de apoio a obras. No caso do Aeroporto Humberto Delgado, três artistas convidados que realizaram intervenções em suportes provisórios – tapumes –, tendo as suas peças sido removidas após o término das obras – colocando, assim, em prática a efemeridade característica da arte urbana.

Consideramos pertinente destacar um outro projecto desenvolvido fora do BPC: o Orçamento Participativo, que ocupou a Praça de Entrecampos – «Trata-se de uma intervenção

de arte urbana que presta homenagem às três figuras públicas presentes na toponímia do bairro em questão, e à sua obra» (*ibidem*: 86). Quatro artistas convidados criaram um conjunto de murais que remetem precisamente para estas três figuras (Mário Cesariny, artista plástico; Francisco Lyon de Castro, editor e fundador das Publicações Europa-América; e Adriano Correia de Oliveira, músico).

Achámos relevante destacar esta iniciativa pois verificámos que no BPC não existe nenhuma obra que refira figuras ou elementos característicos do bairro. Posteriormente, constatámos que a ausência total de referências aos aspectos históricos e identitários deste espaço, e conseqüentemente da comunidade que nele reside, causou algum desagrado junto dos moradores.

Posto isto, concluimos que, tanto no BPC como em outros pontos da capital, o festival de arte urbana MURO Lx_2016 não passou despercebido e deixou a sua marca (positiva ou negativa) no panorama da cidade e nos vários públicos que com ele se relacionaram – e continuam a relacionar-se.

CAPÍTULO 5 – MURO LX_2016: UMA INICIATIVA CULTURAL INCLUSIVA?

O MURO Lx_2016 surgiu com o intuito de concretizar um evento que incorporasse as várias facetas de intervenção da GAU: incentivar a criação de intervenções artísticas, divulgar a arte urbana junto da população e realizar acções de animação com carácter pedagógico. Ainda que tenha sido um evento pontual, o que pressupõe um início e um fim, os murais para ele concebidos mantêm-se presentes até aos dias de hoje, marcando visualmente o BPC e continuando a atrair novos visitantes.

Contrariamente ao que pensávamos, a escolha deste bairro para epicentro da primeira edição do MURO não estava definida desde a génese do projecto. Segundo o arquitecto Miguel Carrelo, somente depois da aprovação da Câmara Municipal de Lisboa, é que se seguiu o processo de selecção do território:

(...) [o BPC] foi o terceiro ou quarto bairro que visitámos. (...) quando lá cheguei percebi “É este, claramente”, porque reunia um conjunto de condições, por um lado urbanísticas (...), por ser um bairro gerido pelo Município de Lisboa – o que nos facilitava muito a vida do ponto de vista da obtenção das autorizações – e depois, porque também tinham um conjunto de equipamentos que nos permitiu realizar aquele outro conjunto de iniciativas agregadas ao festival.

Além das características acima referidas, outra das motivações que levou a GAU a escolher o BPC prende-se com o interesse e a disponibilidade demonstrados logo à partida pela Junta de Freguesia de Carnide. O facto de a Administração Autárquica ser tão bem recebida pela maioria das pessoas, tornou-a na principal impulsionadora do festival junto da comunidade – inicialmente reticente com a chegada de indivíduos exteriores ao bairro.

Com o intuito de informar os moradores do que iria acontecer no seu local de residência, foram colocados panfletos nas caixas do correio e organizadas sessões de Junta no auditório do bairro. Porém, de acordo com a curadora Ana Vilar Bravo, «essas sessões foram muito pouco participadas». Acrescenta ainda que, até se aperceber da movimentação nas ruas e da dimensão do evento, a comunidade do BPC mostrou-se muito pouco interessada e participativa nas várias iniciativas que antecederem o festival. Apesar disso, é importante destacarmos que existiu sempre uma preocupação em obter autorização dos moradores para que se realizassem as intervenções nas empenas dos prédios, mesmo que a maioria das habitações seja gerida pela GEBALIS – «apesar de serem edifícios municipais, fazemos sempre questão de apresentar o projecto aos moradores e, apesar de tudo, pedir a sua anuência

ao processo. Porque nós trabalhamos com as pessoas. E quando não nos querem, nós não vamos», afirma Miguel Carrelo.

Ana Vilar Bravo corroborou a existência deste cuidado e explica-nos como foram seleccionadas as fachadas que receberam intervenções artísticas:

Tínhamos um mapa do Bairro (...) e havia já algumas [fachadas] marcadas a verde: aquelas dos edifícios que estão devolutos, vazios, entaipados, já prontos para eventual demolição. E depois havia outras marcadas a azul: aquelas que seriam óptimas para intervir mas estavam a azul porque precisavam do acordo do morador. E portanto sim, a Câmara disponibilizava à partida todas as fachadas que nós quiséssemos usar, mas era preciso o acordo do morador.

Para além da entrevistada, foram convidados a participar outros cinco curadores (perfazendo um total de sete, com a GAU), escolhidos por terem uma acção significativa no campo da arte urbana em Portugal. Foram eles: Alexandre Farto (Vhils), Ana Vilar Bravo (criadora do projecto LumiArte), Lara Seixo Rodrigues (responsável pelo projecto Lata | 65), Miguel Negretti (um dos donos da loja Montana), Pariz One (*graffitter*) e Pedro Soares Neves (investigador/académico). Por sua vez, cada um convidou os artistas que considerou pertinentes, tendo sido criado um acervo de mais de 60 obras (maioritariamente pinturas murais).

Dado que a arte urbana tem vindo a conquistar um papel de grande destaque no interesse do público, a aposta da GAU em gerar intervenções artísticas deste cariz, num bairro social, tornou possível que um espaço anteriormente desprovido de interesse para aqueles que lá não habitam, se tornasse numa atracção turística:

Percebemos pela primeira vez no BPC que de facto podemos deixar um impacto muito significativo nestes bairros, não só meramente estéticos ou culturais, mas também económicos. É muito interessante verificar que anteriormente não haveria nenhuma razão muito óbvia para que as pessoas se deslocassem ao BPC. E a arte urbana tem muito esse poder. Foi muito interessante verificar que, de repente, tínhamos muitos portugueses e estrangeiros a irem ao BPC (Miguel Carrelo, 2/7/2019).

Apesar de um dos propósitos do evento ter sido o de motivar a população lisboeta (e não só) a visitar o bairro, existiu ao longo de todo o processo uma preocupação em cativar os moradores do BPC. Nesse sentido, verificámos que, ainda antes do festival, foram organizadas visitas guiadas destinadas aos residentes, para que estes pudessem conhecer algumas das peças de arte urbana mais emblemáticas na cidade de Lisboa, familiarizando-se

assim com o trabalho da GAU. No entanto, mais uma vez a adesão ficou aquém das expectativas:

(...) estas coisas de facto nunca são em grande escala. Não é fácil e a adesão não é instantânea. [os moradores] Sentem sempre o seu território como que invadido e depois só num segundo ou no terceiro momento é que começam a aperceber-se que se calhar é uma coisa positiva para o bairro. É sempre com alguma desconfiança que nos olham de início, e acho que isso também ajuda a explicar a falta de adesão inicial. (Miguel Carrelo, 2/7/2019)

Ainda que inicialmente o festival tenha sido recebido com alguma reticência, Miguel Carrelo afirma que «a partir do momento em que [os moradores] acolheram os artistas, a coisa mudou completamente». Já durante o evento, as visitas guiadas foram maioritariamente (e muito) participadas pelos visitantes do exterior, mas também por muitos residentes que «habitualmente não visitavam outras partes do bairro e, naquela altura, fizeram as visitas guiadas» (Miguel Carrelo, 2/7/2019). Destacamos o impacto que estas visitas mantêm no quotidiano do BPC uma vez que, após o festival ter terminado, este tipo de actividade continuou a realizar-se quase mensalmente, a cargo de uma associação local – a «Boutique da Cultura». São os próprios moradores quem considera este como um dos aspectos mais positivos do evento:

Há muita gente e muitos estrangeiros que vêm cá ao bairro para ver e tirar fotografias. E isso por um lado dá-nos algum mérito. Também temos o nosso mérito com o bairro assim. (...) Eu gosto que as pessoas venham, para não terem aquela ideia de que o nosso bairro é mau em tudo (morador n.º 4, 8/6/2019).

Ao realizarmos uma destas visitas guiadas, foi-nos possível constatar que, de facto, os moradores prezam a presença dos visitantes e que, inclusive, estão predispostos a interagir e falar sobre algumas das particularidades do bairro. Porém, ainda que a maioria dos entrevistados seja da mesma opinião do morador n.º 4, há quem tenha uma perspectiva diferente – como é o caso do ex-presidente da Associação de Moradores:

Eu às vezes sinto que as visitas guiadas [ao BPC] são as visitas como se faz no Jardim Zoológico. (...) Eu acho que tinha de haver uma maior integração. O BPC não pode ser uma ilha, tem de ter ligações. Mas ligações contínuas, não é uma ligação «agora interrompemos aqui porque só daqui a 500m é que há uma casa».

No entanto, parece ser unânime que, em termos estéticos, as mais de 60 intervenções artísticas realizadas no âmbito do MURO Lx_2016 embelezaram as empenas dos prédios, até

então desprovidas de qualquer tipo de ornamento. Na perspectiva de Miguel Carrelo, através destes murais foi possível gerar um «impacto ao nível da auto-estima das pessoas, que passam a sentir-se valorizadas». Nesse sentido, confirmámos junto da maioria dos entrevistados um novo sentimento de *orgulho*, derivado das novas características estéticas do seu local de residência: «é bonito ouvir falar bem do nosso bairro» (morador n.º 7, 15/06/2018).

Ao mesmo tempo, junto dos visitantes exteriores, desmistificaram-se algumas ideias pré-concebidas (de conotação negativa) associadas aos bairros sociais – «as pessoas também falam do bairro social e cria-se a ideia de que é um ambiente isolado e que somos todos pessoas más. Assim [com o MURO] vêm pessoas e a opinião que se tem gerado na *net* é que o bairro é sossegado» (morador n.º 1, 8/6/2019).



Fig. 5.1. – *Sem Título* (2016), SLAP (Octávio Pinho)²¹.

Por outro lado, ao potenciar uma situação de intervenção artística urbana legal, a GAU trabalha no sentido de conseguir eliminar outro tipo de estigmas, associados à prática do *graffiti*. Para corrigir a ideia de que se trata de uma actividade meramente marginal, organizaram-se um conjunto de actividades de cariz pedagógico – tais como *workshops* de arte urbana – onde pessoas de todas as faixas etárias puderam experimentar/intervir elas próprias nalguns muros do bairro:

Essa é outra das frentes do trabalho da GAU: sensibilizar as pessoas para o papel que a arte urbana pode desempenhar nas cidades e, ao mesmo tempo, transmitir quais é que são os seu princípios e como é que isto se pode fazer num quadro de alguma regulamentação, como contraponto ao vandalismo. (Miguel Carrelo, 2/7/2019)

²¹ Imagem cedida por Ana Vilar Bravo (25/01/2019).

A programação do festival foi concebida em articulação com algumas associações locais que, dentro do leque das actividades que desenvolvem normalmente, sugeriram o que queriam ver incluído. Deste modo, foi possível ir ao encontro dos interesses da comunidade e promover a produção cultural ao nível local, numa «atitude bastante inclusiva», segundo Miguel Carrelo – «Não é só o que nós queremos fazer, dirigido à população local e à população de Lisboa, mas abrimos as portas e convidamos as pessoas e as instituições a participarem com aquilo que têm par oferecer e é a sua actividade corrente».

Contudo, é de registar que nenhum dos moradores entrevistados participou nestas iniciativas, pois não tinham conhecimento da programação – «a informação não chega lá ao cimo do bairro», revela o morador n.º 6. Apesar de não se terem sentido incluídos no projecto, como confirmou o ex-presidente da Associação de Moradores do BPC, verificámos que a afeição que sentem pelos novos murais é suficiente para que se dediquem a preservá-los. Uma vez que não existe fiscalização para as obras de arte na via pública, estas mantêm-se quase intactas até aos dias de hoje, graças aos próprios moradores. São eles quem impede que sejam vandalizadas por alguns indivíduos mais jovens, como indica o morador n.º 1: «Eu vejo as pessoas a terem preocupação com as pinturas. Às vezes as crianças têm a mania de riscar e vejo as pessoas a dizer “Não pintes, vai pintar para outro lado!”».

Ana Vilar Bravo acredita que isto acontece porque «as pessoas sentem-se um bocadinho também elas donas daquelas obras de arte e, portanto, curadores – no sentido de “curar” e “cuidar”. E isso só quer dizer que, de alguma forma, deixámos lá alguma coisa».



Fig. 5.2. – *Sem Título* (2016), Miel, Telmo e Pariz One²².

²² Fonte: <https://bit.ly/348NNyi>.

De entre os mais de 60 murais, houve um que se destacou para a maioria dos entrevistados: uma pintura da autoria de Miel, Telmo e Pariz One, onde se encontra representada, em duplicado, a filha de Pariz One.

Esta preferência deve-se apenas a motivos de ordem estética, uma vez que o conteúdo (tal como em todas as restantes intervenções artísticas originadas no MURO Lx_2016) não é alusivo à história ou ao quotidiano do BPC – uma falha apontada pelo ex-presidente da Associação de Moradores: «Não há nenhuma referência à história do bairro. (...) Aquela arte, na verdade, a mim não me diz nada. É giro? É. Mas precisava de ser mais do que giro. (...) Não vai ao encontro das pessoas, das origens nem da cultura do bairro».

Quando confrontado com este comentário, Miguel Carrelo reconheceu que o facto de não ter existido um tema para a primeira edição do festival foi um dos aspectos menos positivos do mesmo e que esta situação foi rectificadada nas seguintes:

Na segunda edição houve um tema comum a todas as intervenções e apercebemo-nos que o resultado final é muito melhor se houver guidelines para os artistas. (...) Este ano [2019] no Lumiar voltou a haver um tema, a música. Fomos beber à toponímia do local (...) e acabaram por ser retratados alguns personagens com nomes de ruas que dizem mais às pessoas.

No entanto, Ana Vilar Bravo afirmou já em 2016 ter levado o «espaço» e a «comunidade» em consideração, apesar de, em simultâneo, não querer condicionar a liberdade dos artistas. Para isso, realizou várias visitas ao BPC nos meses que antecederam o festival, com o intuito de conversar com os moradores, conhecê-los a eles e ao bairro:

Eu queria muito que a minha intervenção ali não fosse uma coisa meramente artística. Eu queria, de alguma forma, que fosse um projecto artístico, sim, mas preocupado com aquele espaço físico (aquele bairro) e aquele espaço social, aquelas pessoas, aqueles vizinhos, aquelas mini-comunidades dentro da comunidade maior que é o bairro inteiro.

Ainda que as opiniões sejam discordantes em relação à inclusão dos moradores no MURO Lx_2016, «o que é verdade é que as paredes bonitas que lá ficaram, deram ao bairro em si, e sobretudo às pessoas, uma outra vida e uma outra dinâmica», afirma Ana Vilar Bravo. No entanto, para alguns moradores isso não é suficiente, uma vez que os problemas de fundo acabaram por não ser resolvidos. Habitado a ouvir este tipo de comentários, Miguel Carrelo revela que «frequentemente somos acusados de vir camuflar as coisas. As pessoas reivindicam muito o facto de aparentemente haver

dinheiro para este lado de embelezamento ou de “maquilhagem”, e depois não haver dinheiro para resolver algumas questões que para elas são essenciais».

Porém, é preciso ter em conta que a área de intervenção da GAU não passa por solucionar os problemas existentes nas habitações ou nos espaços públicos do bairro, sendo esta gestão uma tarefa da Junta de Freguesia de Carnide, da CML e da GEBALIS.

Num pequeno parêntesis, achamos relevante referir que, quando questionados acerca da quantidade e da qualidade dos espaços públicos existentes no bairro, a opinião dos moradores se repartiu. Alguns dos entrevistados, como é o caso do morador n.º 3, defendem que «a Junta tem feito um bom trabalho a cuidar do bairro». Outros argumentam o contrário: «não temos nada. (...) Já tivemos espaços para estar na rua. Antigamente tínhamos uns baloiços e agora não temos nada.», reclamou o morador n.º 4. Um dos entrevistados fez questão de salientar que, apesar da existência de espaços públicos, as ruas não são um lugar seguro. Uma vez que estas não são consideradas como um espaço capaz de potenciar dinâmicas sociais, os convívios são feitos principalmente nas colectividades e nos estabelecimentos comerciais.

Por outro lado, a reestruturação que tem vindo a ser feita no Bairro Velho (que consiste na destruição das alvenarias e posterior realojamento dos habitantes em edifícios novos), não é vista pelos moradores como uma medida positiva: «No Bairro Velho [Alvenarias] as pessoas vêm ao quintal e falam com os vizinhos. Nos prédios do Bairro Novo, as pessoas enfiam-se em casa. Estão a criar prédios mas não estão a criar espaços de convívio», constatou o morador n.º 1. O facto de grande parte da população do BPC ser idosa contribui ainda mais para o isolamento dos moradores.



Fig. 5.3. – *Sem Título* (2016), Vanessa Teodoro²³.

²³ Imagem cedida por Ana Vilar Bravo (25/1/2019).

Com o intuito de inverter este panorama, salientamos a urgência em reestruturar os espaços públicos já existentes no BPC e ainda a criação de novos, como por exemplo jardins de qualidade que substituam os «bocadinhos de relva que existem entre os prédios» (morador n.º 2, 8/6/2019).

Apesar dos murais de arte urbana terem dado outra configuração visual a algumas das ruas do bairro, somos levados a concluir que estas intervenções não foram o suficiente para alterar drasticamente a sua dinâmica. As «variações» acontecem somente de forma esporádica e são geradas pelas visitas guiadas. Porém, como já referimos anteriormente, a arte urbana é por definição efémera e, assim sendo, o acervo criado no BPC não permanecerá intacto eternamente. As peças perderão progressivamente qualidade – não necessariamente por intervenção humana, mas devido à erosão causada pela chuva e o sol – e terão de ser tomadas medidas, que podem passar por repor a pintura original dos edifícios. Segundo Miguel Carrelo, «esse é um processo que terá de ser visto pela Junta (...) mas nós não somos a favor do restauro das peças».



Fig. 5.4. – *Sem Título* (2016), Mário Belém²⁴.

²⁴ Fonte: https://pbs.twimg.com/media/EBH_lZKWkAAUq8D.jpg.

CONCLUSÃO

Quando uma entidade decide recorrer à arte pública como forma de inclusão social, para conseguir garantir o sucesso do projecto, é fundamental que tenha em conta um conjunto de aspectos, dos quais destacamos a *comunidade*. Mais do que o espaço físico, são as pessoas e as suas dinâmicas que constrem um *lugar*. São elas quem vive o espaço e lhe atribui significado. Não queremos com isto dizer que as características do próprio espaço (estéticas e/ou funcionais) não afectam a forma como os indivíduos o percebem. Ainda assim, quando se trata de desenvolver um projecto em que a arte dele resultante pretenda ser de carácter verdadeiramente público (o que passa por incluir a comunidade onde intervem), defendemos que a vertente social deve prevalecer.

Nesse sentido, optámos por analisar o festival de arte urbana MURO Lx_2016 e compreender se, de facto, este projecto da GAU foi (ou não) uma iniciativa cultural inclusiva para os moradores do BPC. Após a análise dos dados recolhidos, foi-nos possível concluir que, ainda que tenham sido tomadas algumas medidas com o intuito de integrar os habitantes no evento, estas não foram suficientes.

Em primeiro lugar, a divulgação inicial consistiu apenas na distribuição de panfletos pelas caixas do correio e numa sessão no auditório do bairro. Para que a informação chegasse a um maior número de pessoas e, conseqüentemente, não fosse recebida com estranheza, estas iniciativas deveriam ter sido complementadas com uma abordagem mais personalizada – uma comunicação mais «porta-a-porta». Poderia também ter existido uma articulação com as colectividades e os restantes estabelecimentos comerciais do bairro (os principais locais de convívio dos moradores) para que estes divulgassem a iniciativa.

Consideramos que estas medidas seriam capazes de atenuar a desconfiança com que, inicialmente, a GAU e os restantes agentes exteriores ao BPC foram recebidos. Por outro lado, julgamos que se a população se tivesse sentido mais envolvida logo desde início, teria existido uma maior adesão às actividades que, em paralelo, foram sendo desenvolvidas – tal como as visitas guiadas às obras de arte urbana mais emblemáticas na cidade de Lisboa.

Em segundo lugar, como já apontámos anteriormente, o facto de nenhuma das intervenções artísticas ser alusiva ao bairro – à sua história ou vivência actual – é um dos pontos menos positivos a apontar nesta primeira edição do MURO. Apesar da comunidade do BPC ser bastante heterogénea e, nesse sentido, poder parecer complexo criar um leque de obras que agrade a todos, verificámos que existem alguns elementos que poderiam ter sido

representados, por serem facilmente identificáveis pela maioria – tais como as casas de Lusalite (os primeiros edifícios construídos), o padroeiro do bairro ou as marchas de Carnide.

Ainda que os murais que actualmente ocupam as empenas dos prédios sejam apreciados por quem com eles se cruza, verificamos que nenhum deles vai ao encontro daquilo que Miwon Kwon define como *site-specific*. Segundo a autora (1997), o principal intuito deste tipo de intervenções é o de contrariar a homogenização universal dos espaços, transformando-os em lugares singulares – e, de facto, as obras que se encontram no BPC são detentoras de um carácter irrepetível. Porém, se tivessem sido projectadas para qualquer outro local que não aquele bairro, não iriam por isso perder o seu significado.

A nossa sugestão, para uma edição futura do MURO, passa pela criação de intervenções de arte urbana que remetam para a história do lugar onde se inserem e que, juntamente com as visitas guiadas, esta narrativa possa ser contada aos visitantes.

Em terceiro e último lugar, ainda que tenha sido feita uma formação de pares para que se continuassem a realizar visitas guiadas após o término do festival, somos da opinião que as informações transmitidas no decurso destas visitas deveriam ser mais aprofundadas – ao nível das obras mostradas, da origem do festival e da história do bairro. Seria também positivo se houvesse uma articulação com algumas associações do BPC, de forma a que estas integrassem nas visitas as actividades que habitualmente desenvolvem e, assim, continuassem a promover a criação cultural local.

Com uma pesquisa mais aprofundada seria possível recolher outras opiniões relativamente às três edições do MURO e compreender quais os aspectos mais positivos (e negativos), de forma a aproximar-nos de um protótipo *quase ideal* deste tipo de evento. Desta forma, quiçá a próxima edição possa ser verdadeiramente inclusiva para os moradores do bairro social seleccionado. Por outro lado, consideramos que seria relevante questionar mais detalhadamente os habitantes do BPC, com o intuito de averiguar quais os aspectos que gostariam de ver melhorados nos espaços públicos do bairro.

Apesar do MURO Lx_2016 ter trazido novas dinâmicas ao BPC, alguns moradores acreditam que o «alarido» e o movimento gerados foram apenas temporários e que, rapidamente, o bairro voltará a cair no esquecimento da Administração Autárquica local. Posto isto, será que o impacto que o festival causou é o suficiente para que a Câmara Municipal de Lisboa opte por apostar em preservar as mais de 60 intervenções artísticas?

BILIOGRAFIA

Andrade, Pedro de (2010) «Arte pública versus arte privada? Alteridades artísticas urbanas e Web 2.0», in AAVV, *Arte Pública e Cidadania: Novas leituras da Cidade Criativa*, Casal de Cambra, Caleidoscópio Edições.

Augé, Marc (1994), “Não-lugares: Introdução a uma antropologia da sobremodernidade”, Venda Nova, Bertrand Editora.

Bryman, A. (2012 [2001]). *Social Research Methods*, Nova Iorque, Oxford University Press.

Bourdieu, Pierre & Darbel, Alain (2003 [1966]), *O Amor pela Arte: os Museus de Arte na Europa e seu Público*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo.

Campos, Ricardo (2010), *Porque pintamos a cidade? Uma abordagem etnográfica do graffiti urbano*, Lisboa, Fim de século.

Coelho, José Teixeira (2000). *Diccionario crítico de política cultural: cultura e imaginario*, Guadalajara, Iteso, Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco.

Correia, Victor (2013), *Arte Pública – seu significado e função*, Lisboa, Fonte da Palavra.

Danto, Arthur C. (2013), *What art is*, Estados Unidos da América, Yale University Press.

Eurobarómetro 399 (2013), *Cultural Access and Participation. Special Eurobarometer*, Bruxelas, Comissão Europeia;

Eurobarómetro (2017), *Cultural Heritage, Special Eurobarometer 466 Report*, Bruxelas, Comissão Europeia e Parlamento Europeu;

Gamboni, Dario (1997), *The Destruction of Art Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, Londres , Reaktion Books.

GAU (2016), *Catálogo MURO Lx_2016*, s.l., s.n..

Gehl, Jan (2009 [1971]), *La humanización del Espacio Urbano – La vida social entre los edificios*, Barcelona, Editorial Reverté.

Gombrich, E. H. (2010), *The Story of Art*, London, Phaidon.

Higgins, Dick (Autumn – Winter, 1976), *The Origin of Happening*, Duck University Press.

Hood, Marilyn G. (1983), *Staying away: why people choose not to visit museums*, Museum News, 6(4), pp.50-57.

Knight, Cher Krause & Senie, Harriet F. (eds.) (2016), *A Companion to Public Art*, Wiley Blackwell (“Part III Audience”, pp.227-334);

Kwon, Miwon, (1997) “One Place after Another: Notes on Site Specificity”, artigo publicado na revista *October*, Vol. 80.

Mantecón, Ana Rosas (2009), "O que é o público?" *Poiésis*, 14.

Marques, Carlos Almeida (2010), «Espaço público, comércio e Arte Pública», in AAVV, *Arte Pública e Cidadania: Novas leituras da Cidade Criativa*, Casal de Cambra, Caleidoscópico Edições.

Miles, Malcom (1997) “Art Space and the City – public art and urban futures”, Nova Iorque, Routledge.

Nicolau, Jorge Manuel da Silva (2017), *O Bairro como Catalisador de Urbanidade da Cidade – Critérios de urbanidade como efeito multiplicador*, Tese de Doutoramento em Urbanismo, Faculdade de Arquitectura, Universidade de Lisboa.

Pais, José Machado (2002), *Sociologia da vida quotidiana – teorias, métodos e estudos de caso*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais.

Remesar, Antoni e Nunes da Silva, Fernando (2010), «Regeneração urbana e arte pública», in AAVV (2010), *Arte Pública e Cidadania: Novas leituras da Cidade Criativa*, Casal de Cambra, Caleidoscópico Edições, pp. 83-102

Regatão, José Pedro (2007), *Arte Pública e os novos desafios das intervenções no Espaço Urbano*, Lisboa, Books on Demand.

Vieira, Jorge (2004), *Para a Rua – um estudo sobre street art em Portugal*, Tese de Licenciatura em Sociologia, Lisboa, ISCTE.

Villac, Isabel (2010), «Comunidade política no espaço público», in AAVV, *Arte Pública e Cidadania: Novas leituras da Cidade Criativa*, Casal de Cambra, Caleidoscópico Edições.

Senie, Harriet F. & Webster, Sally (ed. lit.) (1998), *Critical Issues in Public Art: Content, Context and Controversy*, Washington, Smithsonian Institution Press.

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

Stahl, Johannes (2009), *Street Art*, s.l., H.F. Ullmann,.

FONTES

Belanciano, Vítor (26/10/2016), *Nasce em Londres uma galeria para Banksy e em Paris um museu de arte urbana*, Jornal Público. Disponível em: <https://www.publico.pt/2016/10/26/culturaipsilon/noticia/nasce-em-londres-uma-galeria-para-banksy-e-em-paris-um-museu-de-arte-urbana-1748898>.

Judd, Donald (1965), *Specific Objects*. Disponível em: <http://atc.berkeley.edu/201/readings/judd-so.pdf>.

Smith, Kiki (26/03/2012), *Interview to Jenny Holzer*. Disponível em: <https://www.interviewmagazine.com/art/jenny-holzer>

Zebracki, Martin (2014), *Public art as conversation piece: scaling art, public space and audience*. Disponível em: <https://journals.openedition.org/belgeo/13381>.

Kaprow, Allan (1966), *How to Make a Happening*. Disponível em: <http://primaryinformation.org/files/allan-kaprow-how-to-make-a-happening.pdf>

Sem Autor, Programação MURO Lx_2016. Disponível em: <http://www.gebalis.pt/SiteCollectionDocuments/Moradores/Noticias/PROGRAMA%20FINA%20L%20Muro.pdf>

Imagens:

Andre, Carl (1977), *Secant*. Imagem disponível em: <https://onartandspace.blogspot.com/2014/05/carl-andre-and-definition-of-space.html>.

Smithson, Robert (1970). Imagem disponível em: <https://www.diaart.org/visit/visit/robert-smithson-spiral-jetty>.

Haring, Keith (1982), *Untitled*. Imagem disponível em: <http://www.haring.com/!/art-work/225>.

Holzer, Jenny (1982), *Truisms*. Imagem disponível em: <https://artspoliticalvoice.weebly.com/jenny-holzer.html>.

Serra, Richard (1981-1989), *Tilted Arc*. Imagem disponível em: <http://www.rudedo.be/amarant08/antiform/richard-serra-1939/richard-serra-tilted-arc-federal-plaza-new-york-1981-1989/serra31/>.

Miel, Telmo e Pariz One (2016), *Sem Título*. Imagem disponível em: <https://www.pinterest.pt/pin/508132770447825497/?nic=1>.

Belém, Mário (2016), *Sem Título*. Imagem disponível em: https://pbs.twimg.com/media/EBH_IzKWkAAUq8D.jpg.

ANEXOS

ANEXO A – GUIÃO DA ENTREVISTA A ANA VILAR BRAVO (CURADORA)

- Qual o papel da Ana na organização do festival?
- Falar um pouco sobre a estrutura e o papel de cada um dos elementos (particulares e associações) envolvidos no projecto.
- A origem do festival:
 - Com surgiu a ideia do MURO?
 - Porquê o Bairro Padre Cruz?
 - O festival foi “desenhado” a pensar especificamente no Bairro, ou a localização foi escolhida depois?
- A execução:
 - Como foram seleccionados os artistas participantes?
 - Quais as preocupações que existiram relativamente às obras realizadas e a comunidade na qual estão inseridas?
 - Como foi feita a selecção das obras pintadas?
 - Os moradores tiveram voto na matéria?
- Motivações:
 - Quais as principais motivações para a organização do Festival?
 - Quais as principais motivações para a escolha do lugar?
- O público:
 - Quando foi pensado, a quem é que o MURO se destinava (maioritariamente)?
 - Na sua opinião, qual o feedback do público, principalmente dos moradores?
 - Sente que o Festival foi uma mais valia para o BPC, mesmo depois de terminado?
 - Depois de 15 de Maio, continuaram a realizar-se dinâmicas culturais no BPC? Foi dado seguimento ao projecto?

ANEXO B – GUIÃO DA ENTREVISTA A MIGUEL CARRELO (GAU)

- Qual o seu papel na organização do festival?
- A origem do festival:
 - Com surgiu a ideia do MURO?
 - Quais as principais etapas do projecto?
 - Porquê o Bairro Padre Cruz para a primeira edição? / O festival foi pensado especificamente para este bairro, ou a localização foi escolhida depois?
- A execução:
 - Como foram seleccionados os curadores?
 - Como foram escolhidas as actividades que integraram a programação?
 - A integração dos moradores no festival foi uma preocupação ao longo do projecto?
 - Quais foram as maiores dificuldades do projecto?
- Motivações:
 - Quais as principais motivações para a organização do Festival?
 - Quais as principais motivações para a escolha do lugar?
- O público:
 - A quem é que o MURO se destinava (maioritariamente) quando foi pensado?
 - Na sua opinião, qual o feedback do público, principalmente dos moradores?
 - Sente que o Festival foi uma mais valia para o BPC, mesmo depois de terminado?

ANEXO C – GUIÃO DA ENTREVISTA AO EX-PRESIDENTE DA ASSOCIAÇÃO DE MORADORES DO BPC (JOSÉ MARTINS)

- O Bairro:
 - Qual a sua opinião sobre o BPC? (Espaço e comunidade)
 - Sente que os espaços públicos do bairro (ruas/ mercado/ jardins/ parque infantil) correspondem às necessidades dos moradores? Considera-os como elementos chave para o desenvolvimento das relações sociais do bairro?
- O festival:
 - De que forma sente que as obras de arte e o MURO tiveram impacto no BPC? O que acha do BPC agora?
 - Qual a opinião dos moradores relativamente ao mural do mercado [um dos principais pontos de referência e encontro no BPC]?
 - Sente que existiu por parte das organizações responsáveis, dos curadores e dos artistas uma preocupação em integrar os moradores no projecto?

ANEXO D – GUIÃO DE ENTREVISTA AOS MORADORES DO BPC

- O Bairro:
 - Há quanto tempo reside no bairro?
 - Qual a sua opinião sobre o BPC? (Se gosta de morar aqui, etc.)
 - Sente que os espaços públicos do bairro (ruas/ mercado/ jardins/ parque infantil) correspondem às necessidades dos moradores? Quais os espaços que mais costuma frequentar?
- O festival:
 - O seu prédio tem alguma intervenção artística? Se sim, foi com origem no festival MURO ou Boutique da Cultura?
 - De que forma sente que as obras de arte e o MURO tiveram impacto no BPC? O que acha do BPC agora?
 - Qual a sua obra preferida? [mostrar o catálogo do MURO]
 - Qual a sua opinião relativamente ao mural do mercado [um dos principais pontos de referência e encontro no BPC]?
 - Participou em alguma actividade no decorrer do festival? Se sim, qual? Porque razão escolheu essa actividade e não outra?
 - Sente que existiu por parte das organizações responsáveis, dos curadores e dos artistas uma preocupação em integrar os moradores no projecto? Em que medida?
- O entrevistado:
 - Idade;
 - Grau de instrução;
 - Situação profissional;
 - Quais os seus hábitos culturais?
 - Quais as principais razões que considera como barreiras que o impedem de aceder a mais locais ou actividades culturais?

ANEXO E – TABELA DAS CARACTERÍSTICAS SOCIODEMOGRÁFICAS E HÁBITOS CULTURAIS DOS MORADORES ENTREVISTADOS

	Sexo	Idade	Grau de Escolaridade	Profissão	Hábitos Culturais (último ano)	Principal motivo para não frequentar mais actividades culturais
Entrevistado 1	Masculino	45	9º ano	Funcionário na Junta Freguesia das Avenidas Novas	Palácios – 2 Museus – 4	Falta de tempo
Entrevistado 2	Feminino	68	4º ano	Reformada	Nenhum	Falta de tempo
Entrevistado 3	Masculino	46	9º ano	Empregado por conta de Outrem	Cinema – 1	Falta de tempo
Entrevistado 4	Feminino	36	7º ano	Empregada de refeitório	Teatro – 6 Cinema – 6	Falta de companhia
Entrevistado 5	Masculino	59	9º ano	Trabalha com máquinas empilhadoras	Cinema- 3 Teatro – 3	Falta de companhia
Entrevistado 6	Masculino	57	6º ano	Desempregado	Nenhum	Falta de dinheiro
Entrevistado 7	Feminino	44	12º ano	Empregada	Museu – 2 Cinema – 2	Falta de tempo
Entrevistado 8	Masculino	22	12º ano	Desempregado	Nenhum	Falta de interesse