

Street Art e Urbanismo

Dos graffitis à arte urbana



Duarte Miguel Rodriguez Pinto

Dissertação de Mestrado em Arquitetura

Departamento de Arquitetura da FCTUC

Orientador: Arquiteto Armando Rabaça

Street Art e Urbanismo

Dos *graffitis* à arte urbana

Agradecimentos

À minha família pelo apoio e compreensão sempre presentes;

Aos meus amigos e namorada, que com a sua lealdade me deram estabilidade emocional;

Aos professores do DARQ pelos ensinamentos, análises, opiniões e disponibilidade que sempre me transmitiram e deram.

Palavras chaves

Graffiti, Tags, Throw Ups, Pieces, Masterpieces, Pochoir, Stencil, Graffiti Lettering, Hip-Hop, Outsiders, Street Art, Espaço Urbano.

Resumo

Neste trabalho pretendo efetuar uma análise do espaço onde estão patentes as *street art*. Uma *street art*, independentemente da sua qualidade estética, da técnica ou do tamanho é, em princípio, desenhada para aquele sítio especificamente, mesmo que não nos pareça a escolha mais óbvia. Sendo as *street art* de natureza urbana, atuam e interferem sobre a imagem da cidade, a sua arquitetura paisagística e urbana, fazem com que o arquiteto urbanista se interesse por esta nova “leitura” do espaço.

O graffiti moderno, após 1960, com base nas cidades americanas, e o pós graffiti ou *street art*, na atualidade, contêm uma vasta aplicação de materiais, técnicas, e tamanhos, que fazem com que este assunto seja tema de investigação, documentários, entrevistas e palestras que serviram de apoio a este trabalho.

O graffiti, como a *street art*, podem ser classificados em diferentes categorias, que são de interesse analisar para este trabalho. Assim sendo, é necessária a compreensão deste fenómeno num contexto histórico com diferenciação de termos e práticas, de modo a criar um critério selectivo de categorias de graffiti ou *street art* a investigar.

Keywords

Graffiti, Tags, Throw Ups, Pieces, Masterpieces, Pixar, Pochoir, Stencil, Graffiti Lettering, Hip-Hop, Outsiders, Street Art, Urban space.

Abstrat

In this thesis I intend to perform an analysis of the space where patents exist in street art. Street art, independently of its esthetic quality, technique or size, is in principle designed for that specific place even though it isn't deemed the obvious choice.

Modern graffiti, in the era following the 1960s, based on American cities, and the post-graffiti or street art nowadays contains an extensive application of materials, techniques, and sizes which make this subject a matter of research, documentaries, interviews, and lectures that served as a support for this thesis.

Graffiti, just like street art, has categories that are of interest to analyze for this thesis. Therefore it requires the comprehension of this phenomenon in a historical context with differentiation of terms and practices to create a selective criteria of graffiti and street art categories to investigate.

Índice

Agradecimentos	3
Palavras chave, Resumo	5
Keywords, Abstract	7
Introdução	11
Capítulo 1 - O graffiti	13
1.1 - A origem do graffiti	13
1.2 - Contexto histórico	17
1.3 - Tipos de graffiti	23
1.4 – O graffiti e o movimento hip hop	27
1.4.1 – O graffiti como arte	27
1.5 – Movimentos anti graffiti	29
Capítulo 2 – Pós graffiti ou <i>Street Art</i>	35
Capítulo 3 – Equiparação do graffiti à Arte Urbana	45
3.1 – O uso do graffiti como resolução de problemas arquitetónicos / urbanos	45
3.2 – Vantagens, limitações e problemas do graffiti como arte urbana	63
Considerações finais	69
Bibliografia	75
Índice de imagens	79

Introdução

Neste projeto começa-se por definir graffiti, seguidamente analisa-se a sua origem e o seu contexto histórico. Referem-se as suas três categorias iniciais: os Tags, os Throw Ups e as Pieces, que não são mais do que Graffiti Lettring efetuadas por writers, assim chamados na era pós graffiti ou street art.

Estuda-se a evolução dos graffiti moderno para o pós graffiti ou street art. Esta evolução caracteriza-se pela técnica, materiais, conteúdo e desenho, com um forte destaque da imagem. A imagem é, na *street art*, mais importante que o texto.

Analisa-se, igualmente, o espaço onde estão atualmente localizados alguns graffiti, considerados *street art*, que serviram como base de estudo específico para este trabalho considerando que o graffiti, independentemente da sua qualidade estética, da técnica ou do tamanho, é desenhado para aquele sítio especificamente.

Dado que os graffiti são essencialmente de natureza urbana, atuam e interferem sobre a imagem da cidade e sobre a paisagem urbana, o que faz com que seja pertinente que o arquiteto urbanista se interesse por esta nova “leitura” do espaço, que aqui se pretende analisar.

Capítulo 1 - O graffiti

1.1 - A origem do graffiti

Graffiti, palavra adotada do vocabulário norte-americano, está hoje presente no nosso vocabulário e no dicionário da língua portuguesa com o significado de “... inscrição de uma palavra, frase ou desenho em paredes ou monumentos históricos”. A palavra graffiti provém da grega “*graphein*” (*γράφειν*), que significa riscar, escrever. O seu significado teve várias alterações ao longo da história, acabando como: o nome dado às inscrições, escritas ou desenhadas, sobre o suporte de uma parede; palavra do idioma italiano *graffito*, que no plural se conjuga graffiti.

O termo graffiti carrega, hoje, um significado histórico mas também de movimento urbano, muito associado à cidade e inspirado pela vida da cidade, sendo notória a presença de personagens de desenhos animados, de séries, de filmes, de bandas musicais, do desporto e da política, que aparecerem no graffiti moderno. O graffiti também ocupa o seu espaço na cidade. Inês Delicioso¹ refere que: “entre o anel que caracteriza o centro das cidades e os subúrbios, há um pequeno segundo anel sem fronteiras rígidas e delimitadas em que se situam a maioria dos graffiti. As estações de metro e as escolas também são, devido à enorme quantidade de afluência de pessoas, locais privilegiados para a prática do graffiti”.

Ricardo Campos², na sua dissertação de doutoramento em Antropologia Visual, considera que o graffiti é composto por 5 elementos que, juntos, provam que estamos perante um graffiti, e são:

1.º) O muro - que funciona como suporte, muitas vezes usado para publicidade ou *marketing*, tornando-se instrumento de comunicação cada vez mais cobiçado e um instrumento político. “Os muros são aparelhos governamentais, auxiliares políticos que se integram em estratégia territoriais que visam regular o espaço e a população. Os muros definem circunscrições e lados, desenhando igualmente caminhos incontornáveis, propondo formas de discriminar (...) os que estão deste lado ou do outro lado do muro” (Campos). Ou, como Banksy³ afirma, “as pessoas que realmente desfiguram os nossos bairros são

¹ Inês Delicioso - autora da tese “O Design de Comunicação e o Graffiti como Meios Cúmplices na Personalização do Espaço Urbano” da Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa, ano de 2010.

² Ricardo Campos, - doutorado em Antropologia Visual, Universidade Aberta, no ano de 2008.

³ Banksy, nasceu na cidade de Bristol, Inglaterra. É um artista de rua cujos trabalhos são facilmente encontrados nas ruas da cidade de Bristol, na capital britânica, Londres, e em várias cidades do mundo. Consultar pagina 37.



Fig. 1 - Exemplo de um *Tag*



Fig. 2 - Exemplo de um *pochoir/stencil*

as companhias que rabiscam os seus *slogans* gigantes em edifícios e autocarros, tentando fazer-nos sentir desadequados se não comprarmos as suas coisas. Esperam poder gritar a sua mensagem a partir de todas as superfícies livres”. O muro, como suporte, não significa que seja um muro; uma parede ou um comboio podem ser suportes. A função principal do suporte é estar à vista de todos, e não diferenciar nem excluir públicos;

2.º) O público-alvo - que reage de diferentes maneiras com este movimento. Independentemente da época ou localização, um graffiti tem por propósito ser visto. Os praticantes deste movimento e os académicos que já o estudaram falam do termo “*all city*” associado ao desejo de um praticante espalhar o seu nome pela cidade toda, mas também associado a uma procura de fama e reconhecimento. Inês Delicioso compara esta procura de fama e reconhecimento com empresas privadas, sendo que, quanto mais publicidade fizer, mais conhecida se torna.

“Quanto mais *tags* existirem, mais conhecido e respeitado se vai tornar o *writer*. O mesmo se passa com a marca: quanto mais anúncios expuser mais fácil vai tornar a sua identificação por parte dos consumidores”. (Vitela Correia, 2010)

3.º) O anonimato - serve como defesa, proteção e máscara para a prática desta atividade enquanto ilegal. Os praticantes criam nomes pelos quais são identificados dentro da sua comunidade;

4.º) A transgressão - que pode ser considerada como incentivo e motivação para a sua prática. A transgressão é o que separa os graffiti dos outros meios de comunicação e foi um dos motivos que fez aparecer, na década de sessenta, os *tags*⁴ (Fig. 1) nos Estados Unidos da América e os *pochoirs*⁵ (Fig. 2) na França, porque, devido à rapidez com que se executa, torna-se difícil ser-se apanhado;

5.º) A imagem e a palavra - Quando falamos da imagem, referimo-nos ao visual, à representação duma imagem, real ou não, geralmente mais planeada e pensada e a palavra é a vertente escrita, a mais espontânea. Ricardo Campos refere a ideia de Joan Garí⁶, da diferenciação do graffiti americano e do europeu em que, o americano se caracteriza mais pela escrita e a sua propagação, em que os grafismos extras - setas, estrelas e personagens - estão presentes num segundo plano, ou seja, destaca-se o nome do praticante, “intimamente

⁴ *Tags* - correspondem a uma assinatura de fácil e rápida execução.

⁵ *Pochoirs* - correspondem à atual técnica chamada de *stencil*, é a realização de um desenho recorrendo a um “molde”, com o objectivo de quando a retirar o molde da parede, fica lá o desenho, técnica de Banksy e Blek le Rat.

⁶ Joan Gari - escritor e jornalista nascido no ano de 1965, em Valência, Espanha.



Fig. 3 - Documentário Pixo, de João Wainer e Roberto Oliveira,
Exemplo de parede com pixada

ligado aos meios de comunicação modernos”. Dos europeus, usando como exemplo a França, refere como os graffiti se caracterizam mais pelas imagens, são planeados e usados como crítica política e filosófica, sendo considerados como uma arte, na corrente da história das artes.

Atualmente é mais bem aceite a imagem do que a palavra e, no Brasil, como referido no documentário “Pixo”⁷ (Fig. 3), chamam “pixar” o riscar as paredes sem nenhum critério nem intenção artística.

1.2 Contexto histórico

Há estudos que afirmam que a origem dos graffiti provém da pintura rupestre. A pintura rupestre estava ligada a rituais primitivos e retratava, essencialmente, cenas do quotidiano, de caça e de figuras geométricas. Alguns historiadores acrescentam que, por estarem em sítios de difícil acesso, é provável que as pinturas rupestres tenham sido efetuadas por pessoas adultas. Há dúvidas se as pinturas rupestres eram legais ou ilegais, efetuadas em espaços públicos ou privados, se eram efetuadas para marcar presença ou numa espécie de ritual, baseando-se nessas dúvidas, há quem argumente que poderiam ser como que o graffiti desse tempo mas, importa referir que, a principal semelhança entre a pintura rupestre e o graffiti é a aplicação de um desenho ou palavra na parede.

No império romano, as pinturas eram acessíveis a todas as pessoas e de todas as classes sociais. Neste período, todas as pessoas pintavam, das classes mais nobres, ao clero, a burguesia e até os escribas e os escravos, embora se verificassem diferenças, as classes mais baixas pintavam à mão enquanto as outras já usavam utensílios para pintar; outro aspeto que diferenciava as classes sociais era a escrita e o tipo de mensagem que, nas classes mais baixas podiam ser insultos e caricaturas e nas classes mais altas eram poemas clássicos.

Quando falamos nas origens dos graffiti, podemos pensar nas catacumbas de Roma antiga ou de Pompeia. A arqueóloga Rebecca R. Benefiel⁸, estudou o significado das frases escritas nas paredes da antiga Pompeia e os sítios onde as mesmas eram escritas, foram encontrados registos em quartos de servos e cozinhas.

Também se encontraram declarações de amor e comentários sobre a vida política da

⁷ Documentário disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=skGyFowTzew>, aborda o tema dos *tags* no Brasil. Os *Tags* consistem na execução de uma mera assinatura que assinala que aquela pessoa esteve ali (ver definição na página 23).

⁸ Rebecca R. Benefiel – arqueóloga, professora em Washington e em Lee University e escritora norteamericana.

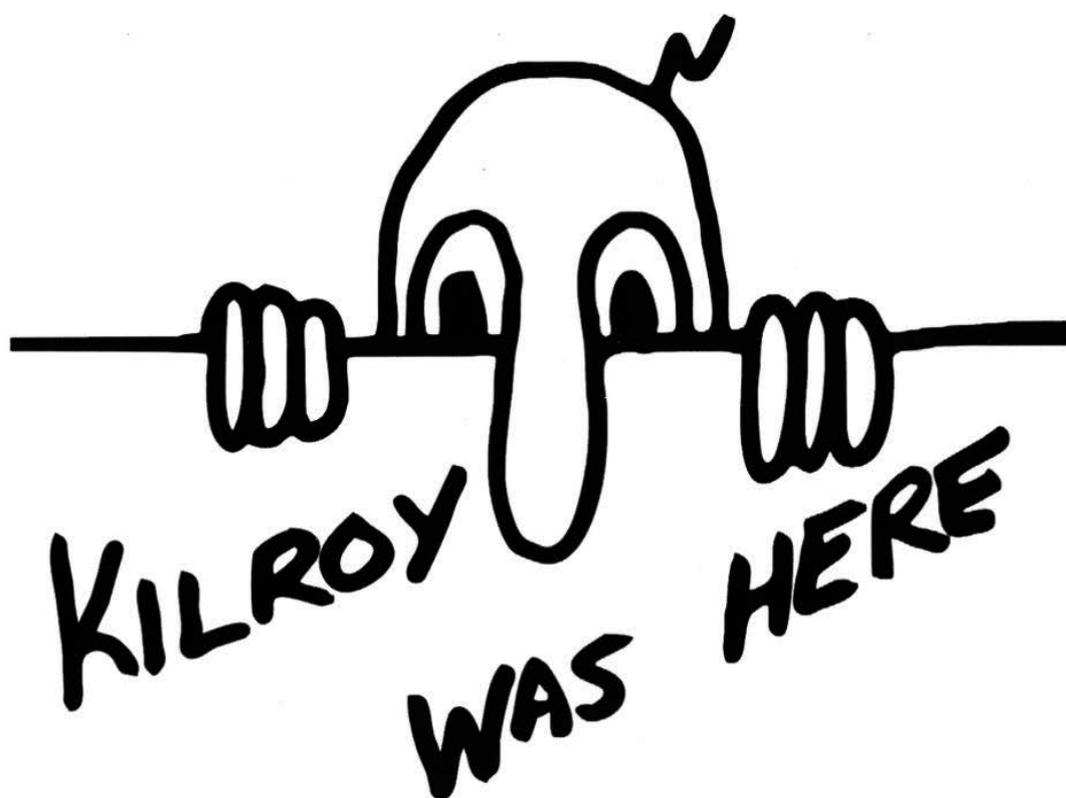


Fig. 4 - Representação do desenho *Kilroy was here*

cidade, havendo, assim, algumas semelhanças com o graffiti moderno (Fernandes de Castro, 2014).

Em Pompeia havia muitos escritos nas paredes do interior das edificações públicas e nos espaços privados. Foram registrados mais de 10.000 mil escritos e gravuras, com diversos temas e mensagens.

No Império Romano já se limpavam as paredes para se poder voltar a escrever. Isto era considerado como um meio de comunicação. Estas mensagens escritas em paredes, eram palavras, frases ou mesmo poesia, também mensagens de protesto ou desacordo com alguma situação. Esta prática era bem aceite pela comunidade.

Depois deste período não há muitos estudos e registos desta “forma de comunicar” nas paredes, renascendo, de uma maneira explosiva no século XX, na Europa e em América.

Na Europa com a propaganda nazi espalhada e graffitada nas paredes das cidades, (Simões, 2013) e, na América, com o desenvolvimento da imagem “*Kilroy was here*” (Fig. 4) (Fernandes de Castro, 2014).

O jornal The New York Times, em 24 de Dezembro de 1946, publica que James J. Kilroy, que trabalhava num estaleiro naval, pintava uma cara ladeada por duas mãos a espreitar sobre um muro (como se pode ver na figura 4) e com a mensagem “*Kilroy was here*” com o propósito de diferenciar-se visualmente e difundir a mensagem “Kilroy esteve aqui”.

Com a chegada das tropas americanas ao continente europeu alastrou-se a frase “*Kilroy was here*” fazendo com que se perdesse o sentido e tornando-se num símbolo de paz. Alguns consideram Kilroy o “pai” do graffiti moderno (Fernandes de Castro, 2014).

Entre os anos de 1960 e 1970, duas cidades concorreram como berço do graffiti moderno, Filadelfia e Nova Iorque. “Se por um lado se refere à cidade de Filadelfia como o berço do graffiti, também se considera Nova Iorque cidade-origem do graffiti *writing*” (Vitela Correia, 2010). Também, e sobre o aparecimento do graffiti, “Nos anos 50 e 60 do século XX, em Filadelfia, três adolescentes – Cornbread⁹, Cool Earl⁹ e Top Cat⁹ – definiram aquele que ainda hoje é o (...) graffiti.” (Fernandes de Castro, 2014).

Este graffiti diferencia-se do anterior por ser mais ligado à cultura hip hop, às pessoas que vivem nos bairros sociais ou clandestinos. O graffiti de Filadelfia caracteriza-se pela “marcação de território” por parte dos gangues, surgindo uma campanha, em 1984, contra ⁹Cornbread, Cool Earl, Top Cat - pseudónimos de três jovens que iniciaram o graffiti moderno na Filadélfia, na década de 60.

The New York Times

NEW YORK, FRIDAY, JUL 21, 1971

'Taki 183' Spawns Pen Pals

Taki is a Manhattan teenager who writes his name and his street number everywhere he goes. He says it is something he just has to do.

His TAKI 183 appears in subway stations and inside subway cars all over the city, on walls along Broadway, at Kennedy International Airport, in New Jersey, Connecticut, upstate New York and other places.

He has spawned hundreds of imitators, including Joe 136, BARBARA 62, EEL 159, YANK 135 and LEO 136.

To remove such words, plus the obscenities and other graffiti in subway stations, it cost 80,000 man-hours, or about \$300,000, in the last year, the Transit Authority estimates.

"I work, I pay taxes too and it doesn't harm anybody," Taki said in an interview, when told of the cost of removing the graffiti.

And he asked: "Why do they go after the little guy? Why not the campaign organizations that put stickers all over the subways at election time?"

Withholds Last Name

The 17-year-old recent high school graduate lives on 183d Street between Audubon and Amsterdam Avenues. He asked that his last name not be disclosed. Taki, he said, is a traditional Greek diminutive for Demetrius, his real first name.

"I don't feel like a celebrity normally," he said. "But the guys make me feel like one when they introduce me to someone. 'This is him,' they say. The guys know who the first one was."

Taki said that when he began sneaking his name and street number onto ice cream trucks in the neighborhood early last summer, nobody else was writing similar graffiti.

"I didn't have a job then," he said, "and you pass the time, you know. I took the form from JULIO 204, but he was doing it for a couple of years then and he was busted and stopped."

'He's the King'

"I just did it everywhere I went. I still do, though not as much. You don't do it for girls; they don't seem to care. You do it for yourself. You don't go after it to be elected President."

He said he had no idea how many times he had written his name.

Other teen-agers who live on his block are proud of him. "He's the king," a youth lounging on a doorstool said. "It's got everybody doing it," added Raymond Vargas a 16-year-old with Afro-style hair. "I like to write my name every once in a while, but not in places where people can get to it and alter it." He said he writes RAY A.O.—for All Over.

Graffiti have had a long history in the city's subways. Kilroy, who was everywhere in World War II, left his mark along with the mus-



The New York Times/Don Hosan Charles

Taki, who began sneaking his name onto ice cream trucks last summer, has widened his field and won imitators. These marks are on door on 183d Street, where he lives.

taches drawn on advertising posters and various obscenities.

Officials said, however, that the problem had mushroomed during the last two years.

It is also harder to deal with. The Magic Marker and other felt-tip markers are considered indelible on concrete and other rough surfaces in subway stations. Those surfaces are painted over to remove graffiti.

Inside subway cars, new high-powered cleaners can remove almost anything from the polished metal surfaces except India ink.

Floyd Holoway, Transit Authority patrolman who is second vice president of the Transit Patrolmen's Benevolent Association, said that most graffiti appeared just before and just after school hours.

"It's not a major crime," he said. "Most of the time they don't try to talk their way out if they're caught."

He said he had caught

teen-agers form all parts of the city, all races and religions and all economic classes.

The actual offense, the Transit Authority police said, is classed as a violation because it is barred only by Transit Authority rules, not by law. Anyone older than 16 who is caught would get a summons, a spokesman said.

Was Suspended Once

Taki said he had never been caught in the subways. He was once suspended from Harran High School for a day for writing on walls, though, and a Secret Service agent once gave him a stern lecture for writing on a Secret Service car during a parade.

The youth, who said he would enter a local university in September, conceded that his passion for graffiti was not normal: "Since there are no more student deferments, maybe I'll go to a psychiatrist and tell him I'm TAKI 183. I'm sure that will be enough to get me a psychological deferment."

But he added: "I could never retire. I still carry a small Magic Marker around with me."

Fig. 5 - 'Taki 183'
Spawn Pen Pals

estes graffitis de gangues, *Philadelphia Anti-Graffiti Network*, (Fernandes de Castro, 2014). Numa primeira fase, o graffiti era feito com canetas, o clássico *tag*, no interior do metro, passando, rapidamente, para as paredes dos edifícios. As razões do uso da caneta em vez de *spray* são que, para além de a caneta ser mais fácil de transportar, mais leve e discreta do que uma lata, também não faz barulho ao pintar.

Em Filadelfia, o graffiti começa pela mão de três jovens, Cornbread, Cool Earl e Top Cat que, em 1960, espalharam os seus *tags* pelo metro e pela cidade. Neste processo destaca-se Cornbread, autodenominado *king*, com o *tag* de uma letra “B” com uma coroa por cima. Esta autodenominação sugere que, entre estes grupos, há a existência de uma hierarquia.

Em Nova Iorque passava-se por um processo semelhante, o aparecimento de vários nomes espalhados por toda a cidade mas com um pormenor interessante, os primeiros conjugavam o seu nome com o número da rua onde viviam, caso do “Taki 183”, o primeiro a ser noticiado pelo *The New York Times*, a 21 de Julho de 1971, “*TAKI 183 Spaws Pen Pals*” (Fig. 5).

Esta notícia refere que TAKI 183 é um jovem que vive na rua 183 entre as avenidas de Audubom e Amesterdão, é um adolescente de 17 anos de origem grega, estafeta, que espalha a sua *tag* por onde passa. Demetrios é o seu verdadeiro nome, e Taki é o diminutivo do seu nome em grego. Ele surge autónomamente, sem estar associado a gangues nem à procura de fama.

“Taki 183 foi acompanhado por outros jovens que criaram *tags* de acordo com a mesma estrutura e principio, nomeadamente: Frank 207, Chew 127, e Julio 204” (Castleman in Campos, 2010).

Marta Correia Simões¹⁰, na sua tese, faz referência a Ganz¹¹ que afirma que “o graffiti tornava-se assim uma prática realizada por inúmeros jovens atraídos pela fama e pela possibilidade de se afastarem da pobreza e dos guetos a que estavam habituados”.

1.3 Tipos de graffiti:

Surgem então vários estilos de graffiti, sendo divididos em 3 categorias: primeiro os *Tags*, seguidos dos *Throw Ups* e, por último, as *Pieces*.

¹⁰ Marta Correia Simões - escreveu a tese “Graffiti e *Street Art* em Portugal”, no ano de 2013, enquanto estudante da Faculdade de Letras da Universidade Nova de Lisboa.

¹¹ Ganz - autor do livro: “Graffiti World - street art from five continents”. London, Thames & Hudson Ltd., 2004.



Fig. 6 - *Tags*



Fig. 7 - *Throw up*

Os *Tags* (Fig. 6) consistem numa mera assinatura que demonstra que aquela pessoa esteve ali. É o estilo de graffiti que menos agrada às pessoas mas é a base de tudo o que vemos hoje. O *tag* demonstra um ato espontâneo, que não leva mais do que alguns segundos a fazer, sem aspectos estéticos nem técnica. Tendem a tornar-se cada vez mais compactos, como logotipos.

Os praticantes procuraram sempre chamar a atenção dos transeuntes, começaram por aumentar o tamanho dos tags depois passaram para padrões que se tornaram conhecidos como *Wild Style*, *Bubble Style* e *Rock Style*, cada um deles correspondendo à forma que tem o “corpo” da letra. Os “tags aumentam para ganharem visibilidade e assim surgem os *Throw Ups* e as *Pieces* que podem vir a ocupar áreas tão extensas como carruagens ou até mesmo comboios inteiros.” (Vitela Correia, 2010).

“Por definição, o logotipo tem o seu significado diferenciador/identificador pela sua repetição exaustiva em todos os produtos e representações da marca, tal como o *tag*, que consegue o seu reconhecimento pela sua propagação e repetição.” (Vitela Correia, 2010).

Os *Throw up* são *tag's* de maiores dimensões, feitos a *spray* e com o contorno das letras numa cor diferente ao seu preenchimento. Aqui já há um mínimo de preocupação estética, na escolha das cores, sombras, nos efeitos 3D. No início não havia lojas especializadas com material para a prática de graffiti, as latas de *spray* não eram as mais próprias para executar estes trabalhos, e as *caps*¹² eram reutilizadas de outros objetos de uso quotidiano tais como desodorizantes, perfumes, produtos de limpeza, etc.

Como os *Throw Ups* já estavam normalizados, começaram-se, a incluir personagens ou a aplicar uma caligrafia mais complexa.

As *Pieces*, abreviatura da palavra *Masterpiece* é, destas três categorias, a que agrada mais ao público devido aos seus desenhos e ilustrações, “surgem as primeiras *Pieces* entre 1975 -1977” (Simões, 2013). As *Masterpiece* têm várias cores e têm alguma preocupação com a estética. Resume-se a um desenho, com letras, executado com *spray*.

Das três categorias apresentadas, esta é a única em que importa mais a qualidade do trabalho do que a quantidade e, por isso, é a que exige mais tempo de execução e de preparação dos esboços. Esta categoria, mais ligada à imagem, ainda tem o texto como “ator principal”. Ricardo Campos refere-se a esta categoria por “*Hall of fame*”.

Ao facto de estes graffiti estarem mais ligados à escrita atribuíram-lhe o nome de

¹² *Caps* – difusor, peça com que se define como sairá a tinta das latas de *spray* de graffiti, de maneira mais concentrada numa linha estreita, ou de maneira difusa, numa linha mais grossa.



Fig. 8 - *Top to Bottom*



Fig. 9 - *End to End*



Fig. 10 - *Whole Car*



Fig. 11 - *Whole Train*

“*Graffiti Lettering*” e, aos seus praticantes, *writers*, porque escreviam o seu nome e/ou o da *Crew*¹³. Nos documentários de Charlie Ahearn¹⁴ - *Wild Style*, de 1983 -, de Tony Silva¹⁵ - *Style Wars*, de 1983 - ou, mais tarde, no de Jon Reiss¹⁶ - *Bomb It*, de 2007 -, vê-se que os primeiros praticantes têm o desejo de serem “*all city*”, isto é, em que o seu nome esteja graffitado por toda a cidade.

Pode-se dizer que os *Throw Ups* e as *Pieces* são como um desenvolvimento da imagem, enquanto que os graffiti tinham o propósito de dar a conhecer os nomes de quem vivia nos subúrbios.

Nesta explosão do graffiti, e com a adesão de vários jovens e o aparecimento de novos estilos, surgiram quatro categorias de graffiti usados exclusivamente nos comboios e no metro: *Top To Bottom* (Fig. 8), *End To End* (Fig. 9), *Whole Car* (Fig. 10), e *Whole Train* (Fig. 11).

A *Top To Bottom* - de cima até baixo -, refere-se ao desenho curto mas ocupando toda a altura; a *End To End*, traduzindo-se como do início até ao fim, ocupa um dos lados da carruagem. A *Whole Car* pintam a totalidade da carruagem, ou seja, à toda a volta duma carruagem do metro ou comboio e, por fim, a *Whole Train*, em que pintam todas as carruagens do metro ou do comboio; é lógico que estas duas últimas categorias não podem ser feitas por uma pessoa só, exige trabalho de um grupo e preparação e planeamento.

1.4 - O graffiti e o movimento Hip Hop

O graffiti *lettering* surge associado ao movimento hip hop, que incluía o estilo musical RAP (*Rhythn And Poetry* – ritmo e poesia), o DJ (*Disc Jockey*), o *Break Dance* e o *graffiti*. Este movimento torna-se bastante comercializado, surgem os primeiros CD's (*Compact Disk*) de RAP, surgem os primeiros livros sobre graffiti e documentários, como *Wildstyle* - no ano 1983 -, *Beat Street* - documentário mais ligado à atividade de DJ e de *Break Dance*, de 1984 – e, *Style Wars* - documentário sobre graffiti e *Break Dance*, produzido no ano 1983.

¹³ *Crew* - grupo de praticantes de graffiti que trabalham em conjunto, numa actividade comum e organizados numa estrutura hierárquica

¹⁴ Charlie Ahearn - diretor de cinema, nova-iorquino, nascido em 1951, atualmente reside na cidade de Nova Iorque.

¹⁵ Tony Silva - diretor de cinema, nova-iorquino, nascido em 1935, morreu em 2008.¹⁶ Jon Reiss – diretor, produtor e escritor de cinema, difundiu o graffiti e a arte de rua para o Médio Oriente, Sudeste Asiático e Austrália.



Fig. 12 - Jean-Michel Basquiat, livro da editora LUNWERG, do ano 2011



Fig. 13 - Ilustrações de Keith Haring

1.4.1 – O *graffiti* como arte

Quando os *graffiti* se tornaram comercializados, um produto de mercado, entram nas galerias, tornam-se numa arte, acarinhada pela imprensa e valorizada por investidores e colecionadores de arte. Hugo Martinez¹⁷, fundador da UGA – *United Graffiti Artist*, defende que os *graffiti* são uma pintura tipicamente americana. Foram criadas outras associações, como a *Nation of Graffiti Artist*, que funcionava para que o *writers* se conhecessem, trocassem ideias e evoluíssem. (Simões, 2013)

Com este novo tipo de *graffiti*, legal e privado, deu-se uma mudança, passaram de rápida execução para trabalhos mais elaborados e mais comunicativos com a sociedade. Nesta altura os meios de comunicação “apadrinham” dois artistas, Jean-Michel Basquiat¹⁸ e Keith Haring¹⁹. Exemplo de trabalhos destes artistas constam nas figuras 12 e 13, respetivamente de Jean-Michel Basquiat e Keith Haring

Os temas que Basquiat e Haring desenhavam não eram semelhantes aos do movimento do *graffiti* nem eles eram bem vistos pela comunidade do *graffiti*, por isso eram chamados de *Outsiders* (Fernandes de Castro, 2014). Eles tornaram-se personagens mediáticas e foram as pessoas que mais fizeram para o reconhecimento do *graffiti* enquanto arte.

Basquiat tornou-se conhecido pela sua assinatura Samo©. Escrevia frases sem qualquer sentido. Basquiat, que foi um sem-abrigo em Nova Iorque, tornou-se figura pública, tendo estabelecido contato com grandes artistas da época, como Andy Warhol.

1.5 – Movimentos anti *graffiti*.

“Até 1972 não existia qualquer tipo de lei contra os *graffiti* em Nova Iorque” (Simões, 2013); neste ano, inicia-se uma campanha anti *graffiti*, liderada por John Lindsay²⁰ que não obteve resultados satisfatórios. Cada limpeza de *graffiti* gastava perto de 190 litros de químicos (Simões, 2013) e só se realizavam apenas nas carruagens de metro de modelo mais recente.

¹⁷ Hugo Martinez – sociólogo

¹⁸ Jean-Michel Basquiat - nasceu em Nova Iorque, em 1960

¹⁹ Keith Haring - nasceu em 1958, na Pensilvânia, EUA.

²⁰ John Lindsay - Presidente da Câmara Municipal de Nova Iorque entre 1996 até 1973.

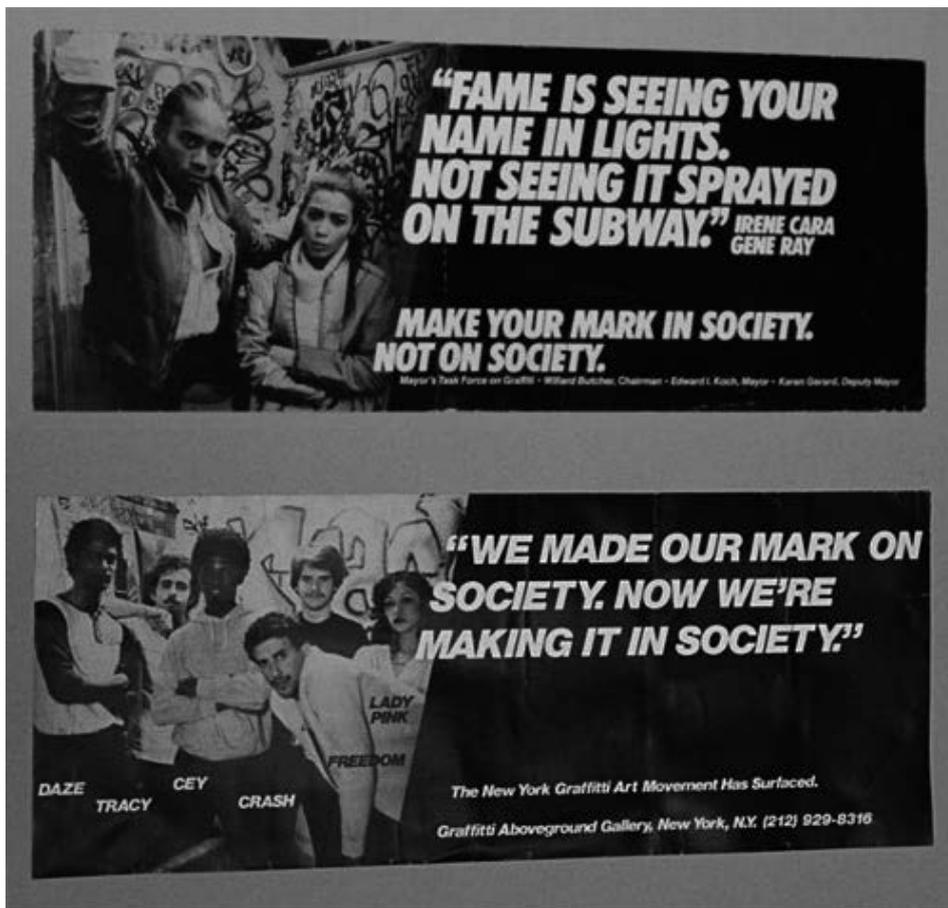


Fig. 14 - *Make your mark in society not on society*

O ato de limpar os graffiti deu origem a mais um termo, *buffer*, em que a limpeza deixava uma cor castanha que deteriorava o material do metro e tornava baças as janelas de acrílico (Fernandes de Castro, 2014).

Entre os anos 1980 a 1983 surge uma segunda campanha anti-graffiti em Nova Iorque, com Edward Koch²¹ que juntou várias personalidades conhecidas da época, alguns atores e o pugilista Alex Ramos²², apoiada no *slogan* “*Make your mark in society not on society*” (Fig. 14), entendendo-se que devemos deixar a nossa “marca” na sociedade através de atos que merecem mérito em vez de impor à sociedade os graffiti. Esta campanha foi levada a cabo com cartazes espalhados pela cidade, com mensagens na televisão e com palestras para as crianças e jovens para se afastarem desta prática. No documentário *Wild Style* referia “olha esta porcaria, o graffiti não torna a tua vida melhor, só torna o teu bairro pior.”

Ana Luísa Castro²³, na sua tese, transcreve que, entre os anos de 1984 e de 1989, “limparam 6245 carruagens e 465 estações, num custo total de 52 milhões de dólares (Danysz, 2011)”, enquanto que Marta Simões refere que “quando o Buff – máquina para limpeza dos *graffiti* - foi adquirida, em 1977, custou cerca de 20 milhões de dólares”. Mas estas limpezas “não só forneciam novas telas limpas aos *writers*, como as supostas penas atribuídas aos *writers* funcionavam como oportunidades de conhecer outros *writers* da cidade e estabelecer missões em conjunto” (Simões, 2013).

A par com estas medidas, fizera-se o ensaio teórico-prático “*The broken window*”, de James Q. Wilson²⁴ e de George L. Kelling²⁵, tornando-o num modelo norte-americano de política de segurança pública. Neste estudo da Universidade de Stanford colocaram-se dois carros abandonados em duas zonas diferentes, um em Bronx, bairro conflituoso de Nova Iorque e outro em Palo Alto, zona rica e tranquila da Califórnia. Com o passar do tempo, só o carro abandonado em Bronx foi vandalizado e nada aconteceu ao carro abandonado em Palo Alto. Então, os investigadores partiram os vidros ao carro em Palo Alto e, um tempo depois, este foi vandalizado, igual ao que aconteceu ao carro em Bronx. Isto demonstrou que, e em relação com os graffiti, se estes forem apagados e não houver nenhuns graffiti nas paredes ou

²¹ Edward Koch - Presidente da Câmara Municipal de Nova Iorque entre 1978 até 1990.

²² Alex Ramos - nasceu em 1961, em Nova Iorque.

²³ Ana Luísa Castro - publicou a tese “Arte Urbana Estudo Exploratório da sua relação com as cidades e proposta de projeto prático para o Porto”, pela faculdade de engenharia, da Universidade do Porto

²⁴ James Q. Wilson - nasceu em 1931, no Colorado. Político e cientista. Defensor das tradições familiares americanas, como o controlo da criminalidade.

²⁵ George L. Kelling - nasceu em 1935. Famoso criminologista

carruagens de metro e de comboios, menos incentivo têm para serem feitos. Neste período, em Nova Iorque, tenta-se apagar os graffiti como único método de acabar com os graffiti.

Este estudo foi importante porque também se o relacionou com a arquitetura considerando que, os edifícios abandonados e com janelas partidas seriam ocupados ou até mesmo vandalizados e incendiados enquanto que nos outros edifícios abandonados mas sem janelas partidas não seriam vandalizados.

Políticos como George L Kelling e Edward Koch puseram esta política em prática com o intuito de acabar ou exterminar o graffiti *written* em Nova Iorque. (Fernandes de Castro, 2014)

Neste período, os graffiti eram vistos como o primeiro crime e a passagem para crimes maiores, passaram das carruagens do metro para as paredes da cidade (Simões 2013).

Existiam campanhas para erradicar os graffiti, apagando-os sem distinção e sem reconhecimento pelo trabalho artístico realizado, desaparecendo os trabalhos mais elaborados e ricos a nível de estética, técnica e arte, resultando no reaparecimento dos graffiti de realização rápida.

Porém, os graffiti evoluíram e, refere Ricardo Campos, “vimos como os graffiti inauguraram uma linguagem urbana eminentemente visual, canalizada para o aperfeiçoamento de um discurso estético invulgar. Daí que, a par da sua natureza desviante e vândala, os graffiti tenham sido entendidos por determinados segmentos sociais como um reservatório de criatividade, um bem com elevado potencial artístico. Deste modo, diferentes vias se ofereceram aos seus praticantes, denotando uma forte ramificação” (Campos, 2010), ou como também Vitela Correia refere, “O graffiti, por não ser um movimento homogéneo, evoluiu em muitas direções e deixou nascer, dentro dele, uma panóplia de diferentes estilos”.

Refere Ricardo Campos, “o graffiti teria inaugurado uma era de comunicação artística nas ruas da cidade, promovendo a democratização do acesso às artes visuais.”

Em 1984, a «*Philadelphia Anti Graffiti Network*», combateu os graffiti dos gangues mas apoiou o graffiti como arte mural, resultando, com o apoio da artista Jane Golden²⁶, na pintura de três mil e seiscentos murais.

Esta campanha ainda existe, dando-se uma quebra na história do *graffiti* e aparecendo a *street art*.

²⁶ Jane Golden - fundadora do *City of Philadelphia Mural Art Program*.

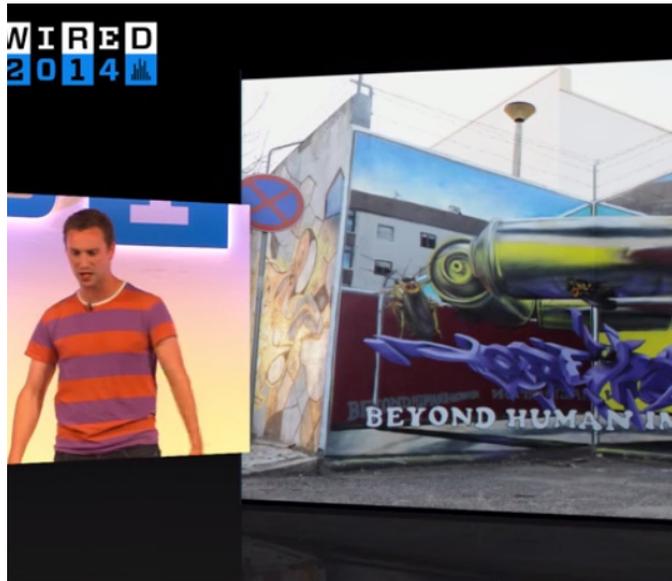


Fig. 15 – Exemplo mostrado por Bofkin, de Odeith



Fig. 16 – Estilo 3D, de Odeith



Fig. 17 – Categoria “ilusão” de Julian Beever

Capítulo 2 - Pós graffiti ou *Street Art*

A *street art* pode ser vista como a evolução lógica dos graffitis. Esta evolução introduziu novas técnicas e materiais e um forte destaque da imagem.

Marta Simões defende que a *Street Art* surge em 1978, atribuindo-lhe o termo *Street Museum*, onde artistas, com formação académica, fazem arte na rua como “concorrência” aos *writers* e “desligados” do movimento dos graffitis.

Recorrendo ao documentário de Lee Bofkin²⁷, realizado pela empresa wired.co.uk, existem semelhanças em obras de todo o mundo, como a de “*smoking mokeys*”, realizadas por artistas diferentes e todas com o desenho de um macaco a fumar.

Bofkin apresenta as seguintes categorias de *Street Art*:

Past Master - trata-se de artistas modernos relacionados com a história dos graffitis e com a evolução estética das *Pieces* e dos *Throw Ups*;

3D - este estilo pode ser entendido como anamorfose, em que o desenho parece sair da parede ou a criação de um plano virtual em que está inserida a figura e/ou letras. Nesta categoria, Bofkin usa como referência uma imagem de Odeith²⁸ (fig. n.º 15);

Convém referir que Odeith, na sua página odeith.com, mostra os seus trabalhos mas não refere onde estes trabalhos foram efetuados, dizendo só que é em Lisboa. Esta atitude pode ser considerada como bairrista, muito ligada às bases da história dos graffiti. Lee Bofkin, de forma humorística, refere que deixamos de ver a *street art* na rua para a vermos no computador; como por exemplo o da figura 16.

Ilusão – exemplificada na figura n.º 17, esta categoria tem um artista mundialmente conhecido por desenhar com giz no chão, Julian Beever²⁹, que desenha objetos, paisagens ou figuras no chão com o máximo de realismo (fig. n.º 17) que nos levam a crer que aquele objeto se encontra mesmo aí. Existem muitas semelhanças entre esta categoria e a anterior, devido a que qualquer desenho em 3D cria ilusão da realidade, até mesmo trabalhos com caligrafia como o caso anterior do Odeith, suscita dúvidas se a obra está desenhada nas paredes planas ou se é uma escultura com sombras projetadas;

²⁷ Lee Bofkin - fundador do GlobalStreetArt.com, com registos de graffitis e Street Art por mais de 90 países, incluindo Portugal, e com a realização de mais de 700 murais legais.

²⁸ Odeith - artista português, nasceu em Lisboa em 1976.

²⁹ Julian Beever - artista inglês, nasceu no ano 1959.



Fig. 18 – Representação a categoria “tempo”



Fig. 19 – Representação a categoria “hiper realismo”



Fig. 20 – Representação da categoria “hiper realismo”



Fig. 21 – Representação da categoria “caligrafia”

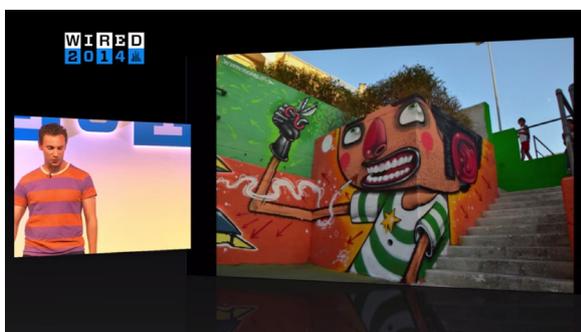


Fig. 22 – Representação da categoria “envolvente”



Fig. 23 – Bleck Le Rat (considerado o avô do stencil) com um negativo de um stencil

O tempo, o passar do tempo em si, pode ser uma categoria segundo Bofkin porque, refere, que a obra pode ser modificada e, quando isto acontece e é registado (fotografado o antes e o depois), cria uma categoria anteriormente inexistente. O exemplo apresentado por Bofkin, para esta categoria é o de uma árvore, (Fig. 18) que, tempos depois, vemos a árvore cortada e caída no chão. Nota-se ainda, neste último, o uso da envolvente para se relacionar com o desenho. De forma intencional, pode-se observar que se pintam as folhas das árvores da cor da árvore cortada;

Outra categoria apresentada por Bofkin é o Hiper Realismo. Esta categoria, como o seu nome indica, trata-se da representação mais fiel possível do objeto desenhado. Este objeto pode não seguir a lógica nem tem de obedecer às cores originais, desde que tenha o volume, a luz e a sombra corretos, irá parecer-nos realista. Este estilo, usado por MrDheo³⁰, pode ser a mistura de um corpo humano com uma cara de cão a mostrar um braço tatuado (Fig. 19) ou uma caveira de cor verde e com um olho (Fig. 20);

O trabalho de caligrafia é outra categoria.

Há trabalhos que encaixam em mais do que uma categoria, os de Odeith são trabalhos de caligrafia em 3D e com ilusão.

Outro dos artistas reconhecidos por este tipo de trabalhos em caligrafia é Ben Eine³¹ conhecido por escrever palavras ou frases curtas, com letras gigantes com interiores decorados, uma linha de contorno de outra cor e uma escolha muito cuidada das cores, combinando-as dentro da própria letra como no conjunto da palavra ou frase. As frases escritas por Ben Eine, geralmente são curtas e simples (Fig. 21).

Uma das últimas categorias definidas por Lee Bofkin é o abstrato, que não se assimila a nenhuma forma reconhecível de animal, pessoa ou letras, podendo ser a conjugação de várias formas geométricas.

A última categoria é a que se integra com a envolvente, criando ilusões ou brincando com elementos ao seu redor, Bofkin desenha uma pessoa cortando o cabelo, sendo que o cabelo são as plantas de um canteiro. Cria a ilusão de que as plantas são o cabelo da personagem (Fig. 22).

Para além das novas categorias existem também novas técnicas, como o *stencil*, (Fig. 23) em que se faz um ou mais moldes com os desenhos que se quer fazer. Esta técnica é

³⁰ Mr. Dheo - artista português, nascido na cidade de Gaia, em 1985

³¹ Ben Eine - artista nascido na Inglaterra, em 1970



Fig. 24 –Trabalho de Banksy



Fig. 25 - Quadro Water Lilies and Japanese Bridge



Fig. 26 - Water Lilies and Japanese Bridge, de Banksy



Fig. 27 - Foto do prêmio Pulitzer de 1973

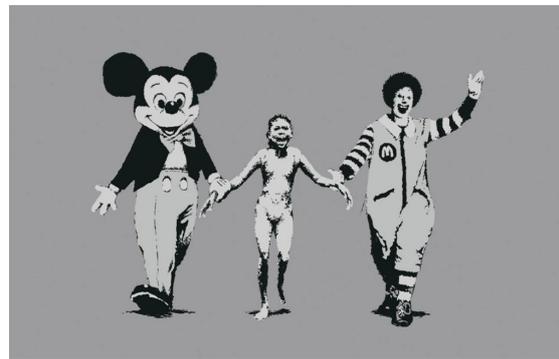


Fig. 28 - Trabalho de Banksy com personagem da foto

muito praticada por Banksy³² que, no site *Biography* referem que começou o seu trabalho por volta de 1990, na categoria de *free hand*, ou seja, desenhava à partir da lata para a parede, sem moldes. Segundo o próprio, no seu livro *Wall and Piece*, demorava muito tempo na realização de uma pintura, tendo chegando a ser apanhado pela polícia. Mais tarde, depois de uma viagem e do contacto com outros artistas, conhece outras técnicas e apropria-se de uma em especial, o *stencil*. Os seus desenhos são, normalmente, de um animal, o rato, usado como mascote.

O trabalho de Banksy baseia-se muito na crítica e na ironia à política, ao capitalismo e ao materialismo. Por vezes nota-se que um objeto da composição gráfica está descontextualizado do resto, como fez em 2005, no British Museum, em que pinta numa pedra, usando “linguagem de pintura rupestre”, um homem a empurrar um carrinho de supermercado (Fig. 24) ou, mesmo numa atitude de apropriação, como aconteceu com a pintura de Jean Claude Monet³³, *Water Lilies and Japanese Bridge*, de 1897-1899, (Fig. 25), em que Banksy desenha carrinhos de supermercado abandonados no rio (Fig. 26); outro exemplo é o da apropriação da figura da criança da foto do prémio Pulitzer de 1973 (Fig. 27) em que coloca o rato Mickey e a personagem de palhaço do McDonald’s caminhando de mãos dadas com essa criança (Fig. 28). Nesta categoria, outra das suas apropriações, foi da obra de Michelangelo³⁴, da escultura David, (Fig. 29) em que Banksy coloca um lenço cobrindo a boca e o nariz atado atrás da cabeça e um colete anti balas, objetos associados à guerra (Fig. 30) em que o armamento é claramente o elemento adicionado à escultura original, usado como crítica.

Banksy é conhecido pelo seu trabalho com o intuito da provocação, desde o sítio onde desenha, como no muro da Cisjordânia, que separa o Estado da Palestina do Estado de Israel, passando a imagem de querer desafiar o perigo dado este muro ser considerado uma linha de fogo, mas também pode ser interpretado como mensagem política, (Fig. 31). Outro trabalho tão ou mais polémico que este é o que Banksy faz em que pinta um elefante com o padrão de um papel de parede, (Fig. 32), encontra-se numa exposição em Los Angeles, estado da Califórnia, esta obra deixou muitos dos defensores dos animais revoltados. Apesar de Los Angeles Animal Services Department ter autorizado a participação do elefante

³² Banksy - pseudónimo do artista inglês. O Jornal Daily Mail diz que Banksy se chama Robin Banks e que nasceu em Bristol a 28 de julho de 1973, mas ainda ninguém conseguiu comprovar a afirmação.

³³ Jean Claude Monet - nasceu em Paris, em 1840 e faleceu no ano de 1926. Foi dos mais célebres pintores do impressionismo.

³⁴ Michelangelo - nasceu em 1475 e morreu em 1564, arquitecto, pintor, escultor e poeta do renascimento italiano.



Fig. 29 - David, de Michelangelo

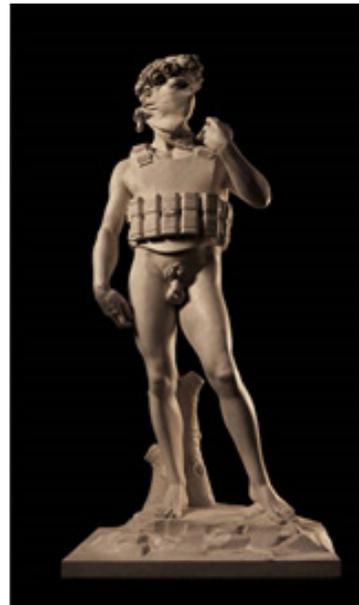


Fig. 30 - "David", de Banksy



Fig. 31 –Um dos trabalho de Banksy , no muro da Cisjordânia



Fig. 32 –Elefante Tai, pintada por Banksy



Fig. 33 –Trabalho de Banksy em Clacton-on-Sea

com o conhecimento que ele estaria pintado na sua totalidade, os donos da Tai, o elefante de 38 anos, não ficaram muito contentes e houve quem dissesse que não era totalmente seguro para o animal e de que não era legal fazer-se isso, o jornal The Guardian publicou a notícia: “Banksy’s painted elephant is ilegal”. Outro trabalho muito polémico de Banksy, foi um stencil com pombos insinuando serem racistas e contra os emigrantes (Fig. 33), os pombos são o símbolo dos descendentes de emigrantes na Inglaterra, este *stencil* foi pintado na Inglaterra, na pequena cidade de Clacton-on-Sea, pertencente a Essex, a pedido de um político do partido conservador, pouco tempo depois, o *stencil* foi apagado por ser considerado extremamente ofensivo.

Banksy editou e realizou o filme e documentário, *Exit Throw the Gift Shop*, traduzido à letra seria como “Saindo da loja de brinquedos”, referido em português como “Banksy – Pinta a parede”; o filme é uma crítica às galerias de arte, referindo-se a estas como lojas de brinquedos, considera que a arte deve ser pública, que não se deve fechar exclusivamente num museu mas sim interagir com o público, que isto faz mudar o quotidiano das pessoas. Neste pequeno filme vemos como Banksy se expressa, mesmo com descontextualizações, tanto temporais como de lugar e de sentido, com críticas pesadas, usando vários materiais, desde pinturas, stencils, esculturas e, mais recentemente, com a construção de um parque temático, Dismaland, Bemusement Park. Um parque de diversões, retratado pelo jornal Público como um anti-parque de diversões.

Uma outra técnica, a do Sticker baseia-se num autocolante ou autocolantes que podem ser de diversos materiais, desde o papel a mosaicos, colados sobre empenas, muros ou paredes. Frank Shepard Fairey³⁵, mais conhecido por Obey, tem a particularidade de enviar as suas obras aos seus aficionados de modo a que estes as espalhem pelas suas cidades, uma espécie de arte e marketing; também Space Invader³⁶ desenha, com mosaicos, a personagem do jogo com o mesmo nome - Space Invaders³⁷ - (Fig 34), e espalha-os pela cidade.

Apesar de não ser com aplicação de autocolantes, poderemos incluir nesta categoria artistas como André Saraiva³⁸, o seu alter-ego é Mr. A, (Fig. 35) porque ele desenha uma personagem caracterizada por uma cara redonda, um grande sorriso, um olho redondo e outro com a forma de um “X”, com um chapéu, braços e pernas minimalistas, e o objetivo

³⁵ Frank Shepard Fairey – pseudónimo de Obey, street artist nascido em Londres, no ano de 1970.

³⁶ Space Invader - Street artist e designer gráfico francês nascido no ano de 1969, cujo verdadeiro nome mantém-se em incógnita.

³⁷ Space Invaders - jogo clássico onde se têm que destruir todos os invasores inimigos utilizando somente uma nave.

³⁸ André Saraiva - o seu alter-ego é Mr. A, artista suíço/português nascido no ano de 1971, atualmente vive em Paris.



Fig. 34 –*Space Invader*



Fig. 35 –André Saraiva e Mr. A

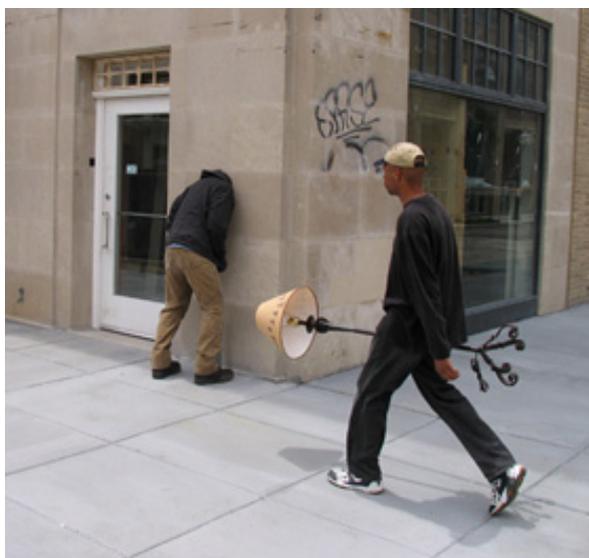


Fig. 36 –Trabalho de Mark Jerkins

do seu trabalho é semelhante aos anteriores, como ele afirmou numa entrevista para a revista portuguesa Tabu, de 4 de Julho de 2014, “Tenho uma regra: fazer dez por dia. E se falhasse um dia, no dia seguinte tinha de fazer vinte. E faço isto há 25 anos”, esta atitude era a de um praticante de *tags* ou do início do graffiti moderno. (Saraiva, 2014)

Outro tipo de *street art* é uma prática que consiste na colocação de peças e objetos no espaço público urbano, uma referência para esta categoria é Mark Jenkins³⁹ que, sobre uma temática mais cómica e humorística, deixa no espaço urbano e em situações invulgares os seus objetos e bonecos (Fig. 36).

Numa entrevista realizada pela revista Vertical Magazine e disponibilizada pelo site Draw a Line, Mark Jenkins, apresenta-se como um street artist, licenciado em Geografia e afirma que as suas obras públicas, mais do que uma obra de arte em si, são uma experiência social, já que as suas esculturas “chocam” com a envolvente, questionando de forma satírica a realidade envolvente e a realidade humana, causando desconforto ou risos; as suas primeiras peças colocadas no espaço público não foram autorizadas. Jenkins também executa peças para expor nas galerias de arte, as obras que faz para o espaço exterior, diz ser impossível trazê-las para dentro das galerias de arte porque perdem o seu significado.

Um artista português que trabalha com peças tridimensionais é Bordalo II⁴⁰, assim chamado porque o seu avô Bordalo e também artista, de nome completo Artur Real Chaves Bordalo da Silva⁴¹, era conhecido por Real Bordalo.

Bordalo II afirma que, apesar de começar pela prática de graffiti, decide trabalhar com o lixo que se acumulava no seu atelier. À partir desta experiência cria grandes obras à partir de lixo recolhido nas ruas.

A passagem do graffiti para a Street art, como refere Inês Delicioso, tem muitas semelhanças com a arquitetura moderna e pós-moderna. Neste paralelismo o graffiti corresponde à arquitetura moderna, baseada em regras rígidas e universais, tornando-se como um código que só os arquitetos entendiam, sem considerarem as várias vertentes como o local, o tempo, condições atmosféricas, as pessoas, ao facto de ser urbano ou não. O princípio da arquitetura moderna, como o do graffiti, era só entendido pelas pessoas que sabiam destas matérias e que se interessavam por elas, porque continham regras muito estritas, estranhas à maioria das pessoas. Esse conceito modernista também condicionou

³⁹ Mark Jenkins - artista americano, de Washington DC, nascido no ano de 1970.

⁴⁰ Bordalo II – nome artístico de Artur Bordalo, *street artist* nascido em Lisboa, em 1987.

⁴¹ Artur Real Chaves Bordalo da Silva - pintor, nasceu em Lisboa no ano de 1925.

peças a viverem em bairros com espaços confinados e limitados, de construções baratas e longe da cidade; a própria arquitetura da cidade os excluía da cidade onde eles viviam.

A arquitetura pós-moderna é uma evolução lógica da arquitetura moderna. Nesta mudança é importante salientar que, enquanto a arquitetura moderna era como um “código de arquitetos” repetido em qualquer lugar, a arquitetura pós-moderna introduziu critérios locais e tem em conta os materiais, as tradições de construção, geometrias e características da zona.

Esta passagem da arquitetura moderna para a arquitetura pós-moderna é muito semelhante à passagem do graffiti para o *street art*, não houve um ano em que as coisas mudaram; com cada vez mais praticantes à procura de chamar a atenção, passou-se de fazer vandalismo por toda a cidade para fazer menos obras mais “trabalhadas” e serem mais bem aceites. Pouco a pouco a ideia de pintar vagões de metro e de fazer mais *stencils* do que o outro, deixou de ser valorizado, deixou de haver os “*Kings*”, etc., e a principal mudança e que fez evoluir do graffiti para a *street art* é a substituição da letra pelo desenho, o *tag* passou da assinatura do artista para o desenho como elemento principal, inverteram-se os papéis; compensando na comunicação com o público e sendo mais bem aceite. Porém, não existe uma linha, uma barreira a separar um do outro, era impossível existir *street art* se não tivesse havido o graffiti.



Fig. 37 –Cartaz da Exposição de Vhils, na Edp, semelhante ao caso narrado

Capítulo 3 – Equiparação do Graffiti à Arte Urbana

3.1 – O uso do graffiti como resolução de problemas arquitetónicos/urbanos.

Este capítulo inicia-se com a “discussão” de Rachel Dixon⁴² e John Chamberlian⁴³, baseado nos seguintes artigos, ambos publicados no jornal *The Guardian*, “*Urban Splash: Street art in Lisbon*”, e “*Don’t let urban art cover up neglect of Lisbon’s crumbling heritage*” em que Rachel Dixon faz apologia dos graffiti usados em Lisboa como resolução dos problemas arquitetónicos da cidade contrariamente ao defendido por John Chamberlian, que se mostra crítico com esta forma de “encobrir” o problema do património em ruínas existente na capital.

Rachel Dixon, no seu artigo, defende que a *street art* é parte da cultura Lisboaeta, “Street art has long been a part of Lisbon’s culture. Until the 18th century, there was a tradition of all-white buildings. After the earthquake of 1755, richer areas began to incorporate colour and tiles into walls and pavements. Early graffiti was perhaps the poor man’s equivalent. Following the democratic revolution in 1974, this self-expression increased” (Dixon, 2011). Considerando que o graffiti faz da cidade única, “Graffiti is either the scourge of the city or part of what makes it unique, depending on your viewpoint”, e continua, “I decided to make graffiti-spotting the purpose of my city break and set off to see what treasures I could unearth. I noticed gems I’d normally miss. Little boutiques around the Rua da Rosa were decorated by graffiti instead of paintings.” (Dixon, 2011)

Esta questão é abordada pelo artista português Vhils⁴⁴ por outras palavras, pela singularidade que o graffiti aporta à cidade de Lisboa, com o facto de que as primeiras recordações que ele tem da sua cidade é a expressão pública fora dos museus, eram os clássicos azulejos e os murais do 25 de Abril.

Vhils usa a técnica da escavação, com desenhos resultantes da escavação feita entre as várias camadas de *outdoors* efetuados na parede de forma a atingir a figura pretendida, o desenho é o resultado dos “cortes” de cada camada. (fig. 37)

Banksy afirma que o graffiti é a forma de arte, atualmente, mais honesta, “Graffiti is

⁴² Rachel Dixon – Jornalista sobre temas de viagem e lazer para o jornal *The Guardian*, com cerca de 395 artigos publicados.

⁴³ John Chamberlian - Jornalista e arquiteto, com propostas realizadas para Lisboa.

⁴⁴ Vhils - Alexandre Farto, artista português condecorado pelo presidente da República Portuguesa, reconhecido pela revista *Forbes*, no “*30 under 30*”, 30 artistas mundiais com menos de 30 anos.



Fig. 38 –Cartaz do documentário, Cidade Cinza

not the lowest form of art. Despite having to creep about at night and lie to your mum it's actually the most honest artform available. There is no elitism or hype, it exhibits on some of the best walls a town has to offer, and nobody is put off by the price of admission" (Banksy, Wall and Piece, 2005).

Esta ideia, a de considerar a *street art* como arte e sinónimo de cultura é referida no documentário Cidade Cinza⁴⁵ (fig. 38) que também se refere à expansão de *street art* em São Paulo, e em que Ise⁴⁶, um dos artistas refere “a gente já é muito pobre de cultura para apagar a cultura que tem na rua”(Mesquita & Lacerda, 2013).

A dupla de *street artists* brasileiros, Os Gémeos⁴⁷, referiram que “São Paulo não tem praia (...) São Paulo é uma selva de concreto, prédio, prédio, prédio, prédio, quanto mais se construi mais prédio, menos árvore, menos parque e mais prédio, prédio, prédio, é mesmo que construir um muro em volta, você tem de escapar, você tem de fugir disso ou então faz parte disso, que é a historia do graffiti, da pixação”. (Mesquita & Lacerda, 2013) Nesta referência percebe-se que São Paulo tem uma superlotação de prédios, a cidade é apresentada como claustrofóbica, densa, grande, em crescimento, com construção sempre presente.

Atualmente, existem relações positivas da união entre publicidade e a *street art*, um destes casos aconteceu no Canadá, quando a empresa Vespa contrata um *street artist* para lhes realizar os outdoor's, no ano 2008. É referido como base do sucesso desta união a liberdade artística que a empresa concedeu ao artista, esta mostrou ‘novos’ lugares disponíveis para outdoor's e como conseguiu atingir um público mais vasto.

A publicidade, como a *street art*, na sua semelhança de arte pública, “a nossa tese é que aquilo que melhor caracteriza e diferencia a Arte Pública é a circunstância da mesma ser detentora de um ideário que a diferencia das restantes modalidades de produção artística, na medida em que visa aproximar a arte dos cidadãos, usando meios, linguagens e formas que sirvam para seu uso, prazer e/ou instrução”, (Abreu, As origens históricas da arte pública, 2015) “Ironicamente (...) o público é atualmente muito heterogéneo e, por isso, a Arte Pública confronta-se com a dificuldade de construir o seu próprio público, o qual em consonância com o seu ideário não poderá ser, senão, a totalidade do público”. (Abreu, As origens históricas da arte pública, 2015)

⁴⁵ Cidade Cinza – documentário brasileiro do ano de 2013

⁴⁶ Ise - nome artístico de Cláudio Duarte.

⁴⁷ Os Gémeos – *street artists* brasileiros, Gustavo e Otávio Pandolfo, nascidos no ano de 1974, em São Paulo, Brasil



Fig. 39 – Pintura de Os Gêmeos, na Avenida Fontes Pereira de Mello - Lisboa



Fig. 40 – Street Art, apoiada pelo projeto Crono

Esta totalidade de públicos faz com que a *street art* seja condicionada pelo fator público, ou seja, tem de ser algo aceite públicamente e “urbanamente”, com isto quero dizer que, ao contrário de um museu, em que a imagem exposta ao público é previamente aceite devido ao lugar onde esta inserida e é um espaço arquitetónico reservado à prática de exposição de obras de arte, a rua e a cidade, por sua vez, são destinadas ao uso quotidiano, de todas as pessoas, com opiniões e gostos próprios. Este tipo de arte, por funcionar num espaço urbano, tem a totalidade da população como público-alvo e tem aspetos positivos, como o de um maior reconhecimento.

Esta arte não é tão lineal, o que para alguns é *street art* outros veem-no como graffiti; caso que se exemplifica com duas acções levadas a cabo pelo Projeto Crono, na Avenida Fontes Pereira de Melo, em Lisboa (fig. 39), mostra um desenho mais ‘belo’ e com um nível artístico-cultural mais forte; o segundo exemplo, do muro, (fig. 40) mais parecido com graffiti, porém ambas foram apoiadas e desenvolvidos pelo projeto Crono, em Lisboa.

O Projeto Crono consistiu na intervenção visual - com *street art* - em prédios na cidade de Lisboa, “Comissariado por Angelo Milano (comissário do FAME, festival em Itália), Pedro Soares Neves (*Designer* urbano), e Alezandre Farto (artista plástico), sob a Azáfama Cidadina Associação, e organizado em parceria com o Departamento de Património Cultural da Câmara Municipal de Lisboa”, (Moore, 2011) este ‘festival’ de arte urbana durou um ano, dividido em 4 períodos, correspondendo cada um deles a uma estação do ano, tendo-se iniciado no verão de 2010. A ideia de dividir o evento em quatro e fazer-lhe corresponder a cada um uma estação do ano, é baseado na ideia de ciclo e efemeridade, de um período de tempo. O motivo, porque pelo que foi realizado vem descrita no seguinte texto: “vendo a cidade como um organismo vivo com a sua própria dinâmica, um espaço que segue o seu próprio processo de criação, crescimento e mutação de forma espontânea e natural, e com o objectivo de estreitar a ligação entre a cidade e artistas urbanos e valorizar o papel de Lisboa dentro do actual panorama internacional de arte pública, o projeto marcou o retorno a pintura urbana em grande escala à capital portuguesa, após o desaparecimento dos murais políticos e revolucionários que cobriram as suas paredes de meados da década de 1970 até meados da década de 1980.” (Moore, 2011)

Voltando aos exemplos anteriores, as duas imagens, são como que a representação gráfica da razão porque a *street art* não pode ser totalmente ‘legal’, ou seja, no espaço que “sobra” entre a definição limitadora do graffiti das três categorias, as *Tags*, as *Throw Ups* e as



Fig. 41 – *Street Art*, apoiada pelo projeto Crono

Piece (Masterpiece), estes exemplos não se encaixam nessas definições, porém, mostram uma evolução lógica e fortemente ligada ao graffiti de forma gráfica, na composição, no resultado final, como uma ligação à escrita muito maior que o outro, sendo essa semelhança a principal razão para excluirmos esse tipo de trabalho de *street art*. Por outro lado, a grande abertura da *street art*, com inúmeras maneiras de comunicar - pintura, escultura, acontecimento - não cria barreiras nem limites na sua definição como estilo de arte.

Logo no início do artigo, Rachel Dixon, refere-se aos edifícios na Avenida Fontes Pereira de Melo, que são suporte para as obras de *street art* dos brasileiros Os Gêmeos, o italiano Blue⁴⁸, o espanhol Sam3⁴⁹ e por último, que é o resultado duma parceria entre dois artistas, o italiano Ericailcane⁵⁰ e a inglesa Lucy McLauschlan⁵¹.

A autora mostra uma visão positiva sobre a existência de muita *street art* em Lisboa, mas também reconhece o problema dos prédios abandonados usados como suporte para estas *street art*, “(...)This vast collection of graffiti art turned out to be the work of the Crono Project (cronolisboa.org), which is commissioning artists to transform neglected buildings in the business district instead of abandoning Lisbon’s crumbling heritage to the developers.”, e também nesta frase do mesmo artigo, “talking to aficionados, making abandoned buildings available to artists, realising that good-quality street art could be an asset.” (Dixon, 2011)

No artigo a autora refere que visitou uma exposição de fotografia fora do espaço museográfico, perto do Castelo da Mouraria, em Lisboa, da artista inglesa Camilla Watson. Outro acontecimento destacado pela autora é a existência de cinco painéis na Calçada da Glória (fig. 41), como um sítio bom para graffitiar e em constante mudança; refere que estes painéis têm consequências urbanas, isto é, com o aparecimento destes cinco painéis não é criado um caminho novo, mas colabora na confirmação do percurso neste espaço, como que sugerindo o uso do elétrico para subir ou descer a rua.

Este projeto também serve para o crescimento da sociedade artística, sendo quase que um “tubo de ensaio” dos artistas locais, como o lisboeta Odeith.

Christine Murray⁵², no seu artigo, ‘Cultural vibrancy comes from a social mix, not the flow of tourism’, realça o lado positivo do tubo de ensaio sobre o consumismo, “The best cultural projects act as public spaces, schools for continuing education, crucibles for

⁴⁸ Blue – *Street artist* italiano, desde de 1999

⁴⁹ Sam3 – *Street artist* espanhol, participa em exposições desde de 2006

⁵⁰ Ericailcane – *Street artist* italiano

⁵¹ Lucy McLauschlan – *street artist* inglesa, primeira exposição a solo em 2010

⁵² Christine Murray – *street artist* inglesa, primeira exposição a solo em 2010

talent, fostering innovation and social happenings, from yoga classes to children’s libraries. When free of entry charge, they are a place you can go to learn, rather than just buy – a triumph of experience over consumerism.”, (Murray, ‘Cultural vibrancy comes from a social mix, not the flow of tourism’, 2016) reforçando a ideia de que, se o artista for local e conhecedor do espaço, tem mais sucesso, “The most successful cultural projects are local and not seeded, where the talent lives around the corner and activates the spaces all year with collaborative and community projects. The artists are not brought in on a bus from the suburbs to perform occasionally in front of a seasonal audience of tourists.”. (Murray, ‘Cultural vibrancy comes from a social mix, not the flow of tourism’, 2016) Esta situação também é referida num artigo da revista Convocarte, “VSP – Visual Street Performance - projecto com seis edições organizadas entre os anos de 2005 até de 2010 -, que reunia algumas das figuras mais prestigiadas deste universo, como Hium, Klit Mar, Ram⁵³, Vhils, entre outros. O evento decorreu em vários edifícios em espaços abertos ao público, envolvendo tanto a mostra e comercialização de trabalhos de menor escala como a produção de trabalhos em parietais e instalações, sendo de assinalar que Vhils realiza, neste contexto, a sua primeira obra em baixo relevo, com perfuração do reboco, técnica pela qual se tornou mundialmente conhecido”(Câmara, 2015). Estas ideias de apoio a artistas locais e impulso artístico urbano, são um dos objectivos da GAU – Galeria de Arte Urbana, da Câmara Municipal de Lisboa, “a grade maioria dos artistas com quem trabalhamos são portugueses e é para esse trabalho, com a comunidade nacional, a que a GAU se encontra também vocacionada”.

Quando se implementa uma política destas há consequências urbanas, ou está subjacente nesta política urbana uma criação, o desenvolvimento de bairros artísticos mais próximos da cidade, quase um artista local, “But in cities across the world, the march of gentrification has seen cheap housing and studios in downtown locations converted into lifestyle properties, and astronomical rents are driving young creatives out” (Murray, ‘Cultural vibrancy comes from a social mix, not the flow of tourism’, 2016), continuando, “Stateside, the kids that made Portland cool have been moving out at such an alarming rate that the city council has declared a housing emergency, while New York mayor Bill de Blasio is trying to come up with an affordable housing zoning scheme to save more neighbourhoods from wholesale gentrification. A recent Columbia University study showed that even the wealthiest residents in already gentrified areas of New York are now worried

⁵³ Hium, Klit Mar, Ram – *Street artist* lisboetas, que surgiram ao mesmo tempo que Vhils

about being displaced too, as foreign buyers move in, driving the prices up in their already high-priced neighbourhoods.”, (Murray, ‘Cultural vibrancy comes from a social mix, not the flow of tourism’, 2016) justificando com um exemplo de Londres, “In London, where the inflation of house prices once meant relocating to an unloved neighbourhood on the city fringes, there is now a growing diaspora leaving the city altogether – not for the suburbs, but for Berlin. In 2014, the number of British people living in the German capital increased by 35 per cent within a year.” (Murray, ‘Cultural vibrancy comes from a social mix, not the flow of tourism’, 2016) estranhamente, ao contrário de outras cidades, em que há uma ocupação que vai aumentando de preço e excluindo pessoas do centro da cidade, em Lisboa passa o contrario, “The graffiti initiative highlights poignantly the total absence of an urban strategy for regenerating the city centre. Estimates suggest there are more than 4,600 buildings empty in the central area, 50% either abandoned awaiting demolition or approval.” (John Chamberlian)

Esta ideia de percurso, de levar as pessoas até onde não iam, através de arte urbana, vem escrito no próprio artigo de Rachel Dixon, “On the climb to the ruined Castelo de São Jorge, which affords fantastic views of the city, the way was pointed by a graffitied monkey” (Dixon, 2011) em que descreve que a gravura de um macaco, num estilo ‘graffiti’, surgia a indicar a subida para o Castelo de São Jorge.

Na visita realizada à cidade da Covilhã, antes da realização deste trabalho, para ver os trabalhos da Whool - Festival de Arte Urbana da Covilhã, verifiquei que a localização das obras são relativamente próximas umas das outras e não atingem a totalidade da cidade, surgindo a ideia de um bairro *street art*. A maioria dos trabalhos realizados encontram-se numa área de zona estudantil, residencial e de divertimento, com alguns bares, em ruas de paralelo apertado, perto do centro, atrás da Câmara Municipal. O alinhamento de vários trabalhos, em que quase que passamos visualmente de um para o outro, sugere a realização de um percurso, de um ir de um ponto a outro.

A existência do lugar é prévia à intervenção artística, “Assim, dentro deste tema tão vasto de reabilitação, reocupação ou reciclagem dos espaços, focamos a atenção no conceito de reconversão de um espaço, no reaproveitamento da sua essencialidade para a criação de algo novo que sirva novas exigências, sem se ver alterar o carácter que lhe deu origem.” (Barbosa A. G., 2011), isto faz-nos pensar e refletir sobre a limitação do espaço, como área limitada e com necessidade de ser reciclada, reinterpretada, como refere o Professor José



Fig. 42 – Obra de Bordalo II, na cidade da Covilhã

António Bandeirinha⁵⁴, “o espaço é um bem limitado, que tem um fim e um propósito, que é preciso conservá-lo e respeitá-lo”, e ainda, “cativar o interesse das pessoas para que o espaço é uma coisa finita, e nós, humanidade, somos mais, muito mais de sete mil milhões, chegaremos aos dez mil milhões em breve, temos de o racionalizar, temos de o utilizar com inteligência, e temos que pôr paixão nessa inteligência que utilizamos, isso é arquitetura”.

“Segundo os romanos, cada individuo ou espaço possui, em si, a sua própria essência, determinando, quer nas pessoas, quer nos espaços, desde o nascimento à sua morte, o acompanhamento incessante, tanto do seu carácter, quanto da sua essencialidade”. (Barbosa A. G., 2011)

“Um lugar pode ter raízes mais ou menos intensas, mais ou menos definidas ou duradouras. Os espaços menos estruturados ou culturalmente mais instáveis reagem com maior debilidade às alterações que possam vir a ser sujeitos. Quanto maior for o grau de indefinição de um espaço, maior é a “vibração” que impulsiona e regenera toda a sua configuração e noção de lugar, sendo esta definida com condicionantes mais voláteis ou efémeros.” (Barbosa A. G., 2011). Ou seja, neste caso ilustrado do Bordalo II, (fig. 42) com conhecimento prévio de que são residências alugadas a estudantes, tratando-se das traseiras da casa, mas virada de frente para a rua, sobrando um espaço indefinido, entre a estrada/passeio, e o edifício. Neste caso urbano/arquitetónico tão mal resolvido, passou a ser como a ‘alma’ do espaço.

O GAU refere que “A preservação da identidade é o significado dos sítios e a qualificação estética/visual do espaço público, através da realização de intervenções de arte urbana de reconhecido mérito artístico, concebidas e desenhadas em função das características urbanísticas de cada local e da adequação das obras à natureza intrínseca dos suportes, sua forma e função”

A prática de *street art*, atualmente, pode ser independente do sítio, ou seja, o local público funciona como uma opção artística; é possível que uma obra de *street art* realizada num sítio em que possivelmente só o artista teve acesso, ser mais conhecida e reconhecida do que uma obra efetuada num local público, quer dizer, o local público é escolha do artista, ou seja, como dito por Lee Bofkin no seu Tedx “How to paint a city”, traduzido livremente

⁵⁴ José António Bandeirinha - é arquiteto pela Escola Superior de Belas-Artes do Porto (1983). Exerce profissionalmente e é professor associado do Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, onde se doutorou em 2002.



Fig. 43 - Odeith numa 'fabrica' abandonada de Lisboa

e essencialmente como, a melhor *street art* só se vê no computador, exemplo da figura 43.

Por isto, artistas como Vhils dizem que, atualmente, não faz diferença ter estúdio em Londres ou Paris, em que as viagens são cada vez mais acessíveis e os contactos e transferência de informação são mais rápidos, assim sendo, locais como antigas fábricas abandonadas, são sítios de prática de alguns profissionais como Odeith, que regista os seus trabalhos e os partilha nas redes sociais, ultrapassando os limites físicos, como da cidade.

“Devido ao cariz efémero das intervenções, por vezes a única prova de que estas coisas aconteceram é através do registo fotográfico ou de filme. (...) de seguida publicada num qualquer sitio virtual. (...) Tornou possível o reconhecimento mundial de indivíduos que de outra forma não seriam sequer identificados. (...) Ao partilhar com o mundo virtual as suas acções, torna-se desnecessária a ocupação desenfreada de todos os locais por onde o *writter* ou o *street art* passa” (Vitela Correia, 2010)

Este carater temporal está muito presente no relatório do GAU, sobre a escolha dos sítios disponíveis para a *street art*, “A reversibilidade da situação é outra preocupação que nos deve nortear desta fase. Pintar sobre superfícies rebocadas/pintadas é completamente diferente de pintar sobre pedra ou azulejos. Basta pensar no valor patrimonial, na riqueza material e até nos recursos necessários à reposição do estado original de cada um dos referidos revestimentos.”, está subjacente à ideia de substituição, um período limitado de tempo em que a *street art* vai estar exposta, ou como na definição de edifício ‘devoluto’, “são objetos parados no tempo, temporariamente sem utilidade”.

Outra ideia presente no artigo de Rachel Dixon é o da cidade como museu, espaço museográfico, “Art appreciation is tiring when you have to explore an entire city. Luckily there are plenty of arty hangouts when you need a break. The Chiado district is a good place to start”. Este tema é atual na própria cidade de Lisboa, noticiado quer pelo jornal O Público e pelo Diário de Notícias, no Bairro Padre da Cruz realizou-se um festival de *street art*, funcionando como uma galeria aberta, “Marcado pelo estigma social, aquele que é o maior bairro de habitação social da Península Ibérica acolherá, de 30 de Abril a 15 de Maio, a maior festa de *street art* alguma vez organizada em Lisboa. Três dezenas de artistas, orientados por curadores conceituados como Vhils, Lara Seixo Rodrigues⁵⁵ ou Pariz One⁵⁶, realizarão mais

⁵⁵ Lara Seixo Rodrigues – arquiteta portuguesa nascida a 1981, que juntamente com o irmão formam o ateleir, Seixo Rodrigues Architectos

⁵⁶ Paris One - Organização de festivais de *street art*, na Europa



Fig. 44 - Intervenções efetuadas pelo aluno de mestrado

de 50 intervenções”. “Queremos abrir este território ao resto da cidade e mostrar que Lisboa não é apenas o centro histórico”, afirma a vereadora Paula Marques.”. (Alemão, 2016)

Resumidamente, este artigo de John Chamberlain, Don't let urban art cover up neglect of Lisbon's crumbling heritage, em que no próprio título faz um apelo para que Lisboa não deixe o seu património abandonado ser tapado por *street art*, é contrário ao defendido por Rachel Dixon. Neste artículo é evidente que Lisboa é uma cidade abandonada, com inúmeros edifícios abandonados à espera de demolição, se bem que estes são o suporte para *street art* e por isso Lisboa é considerada como a sexta cidade a nível mundial para se ver *street art*. Esta ideia está expressa, e com uma afirmação de quem são os ‘culpados’, “Estimates suggest there are more than 4,600 buildings empty in the central area, 50% either abandoned awaiting demolition or approval. (...) Everyone likes to demonise developers, but in this case the responsibility for such a state should be laid at the door of the planning authorities”, expressando novamente, “The historic centre of Lisbon is commercially in decline, and has fewer than 10 residents.”

Chamberlain afirma que os esforços efectuados pelo GAU não são tão impressionantes, ou não o bastante, “But few locals are impressed. Many don't appreciate Lisbon council “turning over derelict buildings to *street artists* with stunning results” and would rather see more positive use of public money.”

Concluindo “However, it's a beautiful city. Dixon should ignore the artwork, report the dereliction, and visit the few conservation projects that can be found. These are what make Lisbon unique, not itinerant spray jobs.”

Chamberlain apresenta argumentos baseados em casos bem sucedidos da aniquilação do graffiti, “Dixon refers to Barcelona, whose “policy crackdown in 2004 caused the disappearance of much graphic and performance art from the streets” – but the small-scale urban regeneration there was so successful that the Royal Institute of British Architects awarded the place a gold medal, the first time a city has been so glorified.”

Por um lado esse encobrimento, esse tratamento aos edifícios abandonados com o intuito de os tapar pode ter o efeito contrário de cobrir mas sim, de focar a atenção no edifício e sobre a sua temática. Ou seja, se no nosso quotidiano vivemos com inúmeros edifícios abandonados, nomeadamente em Lisboa, em que são quase uma constante na paisagem urbana, se o exagero da existência de graffiti os afecta em vez de os salientar, tem se o problema oposto, tornam-se normais, constantes, sendo ignorado o seu problema. Este caso



Fig. 45 - Pont Neuf de Christo e
Jean Claude



Fig. 46 - Vhils em Alcântara

é exemplificado em vários casos de *street art*, de Christo e Jean Claude⁵⁷.

Ana Castro refere que um estudante de mestrado, em 2009, no Porto, pintava de cor vermelha os objectos urbanos abandonados ou esquecidos pela cidade, com o objetivo de chamar a atenção para esse problema. “O autor afirma que “foi de certa forma uma missão cumprida, visto a entidade responsável pelo objeto ter acabado por fazer aquilo que lhe era devido, o limpar o espaço público de um objeto inutilizado.””(figura 44) (Fernandes de Castro, 2014)

Outro caso comparável a este é a obra de Christo e Jean Claude na Pont Neuy, em 1985, (fig. 45) ou de Reichstag Berlim, em 1995 (fig. 47). Aqui os escultores tapam as edificações com o intuito de mostrarem à sociedade o que no nosso quotidiano não “vemos”, ou seja, ser ignorado pelo seu uso diário e, quando se dá uma perturbação numa coisa que temos como certa, essa atitude, se torna a alma do espaço.

O caso mais evidente em Lisboa é o de Vhils, em Alcântara, perto da Ponte 25 de Abril num edifício histórico de arquitetura inglesa, (fig. 46).

Isto propõe uma pergunta, a *street art* pode ser um sucesso durante o período exposto, e quando se resolve o problema arquitetónico inerente?

3.2 – Vantagens, limitações e problemas da *street art* como arte urbana

“A sua criação remonta a 2008, e aconteceu na sequência de uma operação de limpeza das inscrições vandálicas levada a cabo nas fachadas dos edifícios do Bairro Alto. Na altura, considerou-se importante criar um espaço alternativo especificamente dedicado à arte urbana, onde fosse possível exercer a atividade de modo legal e estruturado. Para o efeito foi instalado um conjunto de painéis na vizinhança do Bairro Alto, mais propriamente na Calçada da Glória, espaço expositivo gerido pela GAU. Assim nasceu a GAU.”, com a incumbência de “A partir de 2009, a GAU começa a gozar uma estratégia vocacionada para a promoção da arte urbana e, simultaneamente, para a salvaguarda do património e prevenção do aparecimento de intervenções vandálicas.”.

A *street art* é uma arte feita com um projeto. O GAU ajuda os *street artists* que têm que apresentar um projeto com memória descritiva, em que aborde o tema, local pretendido, características da intervenção, data de execução e um pequeno portfólio.

⁵⁷ Christo e Jean Claude – Casal de artistas, conhecidos por *landart* e embrulharem objetos e edifícios



Fig. 47 - Reichstag Berlim, em 1995



Fig. 48 e 49 - Escultura de Serra em Nova Iorque

Outro aspecto é a semelhança do urbanismo com a *street art*. Abordado no segundo capítulo, o artista Mark Jenkins, afirma-se não como artista, mas como cientista, que estuda a reação das pessoas, que analisa factos, que provoca a população que até se desvia do seu percurso. E a “ciência urbana” que estuda os fluxos de populações, é comum tanto ao urbanismo como à *street art*, são os “cientistas” que estudam a cidade.

Embora nenhum caso de *street art* aqui apresentado - com a exceção do caso do aluno de mestrado do Porto, que pinta de vermelho objectos urbanos abandonados na cidade - nenhum dos outros casos resolve um problema arquitetónico, porém, torna-nos consciente da sua existência.

Outra ideia aqui apresentada como uma vantagem da *street art* é que esta é um elemento que distingue uma cidade de outra, quando comparado com os *outdoors* de empresas comerciais mundiais, que existem e são iguais em quase todas as cidades.

A *street art* também serve de registo dos acontecimentos presentes, “quebrar o jogo do regime ditatorial que havia governado o país durante cerca de quatro décadas, denota-se igualmente numa nova ocupação do espaço público, por parte dos cidadãos, agora livres no pensamento e na expressão das suas palavras e da sua icografia.” (Câmara, 2015), referindo-se aos murais do 25 de abril.

O tempo é um factor a considerar como vantagem e problema na *street art*, se por um lado o tempo reduzido que demora uma intervenção urbana com *street art* é uma vantagem, por outro lado o reduzido tempo de durabilidade das *street art* são uma desvantagem, implicam também manutenção.

O tempo aqui pode-se comparar com obras do Richard Serra⁵⁸. Na obra de Serra, as suas esculturas monstruosas que mostram coisas tão simples como dobrar, vincar, etc; isto porque o próprio artista refere como fonte de inspiração uma lista de verbos, como os referidos anteriormente, a que Serra tenta dar um aspecto visual. A monstruosidade da peça faz com que o percorrê-la, contorná-la, não seja um processo de apreciação, mas sim uma interação da obra de arte com o espectador, esse tempo pertence à escultura, é parte dela, torna-a em arte. (fig. 48 e 49)

Como expressa Fernando Távora, no seguinte texto “quando numa folha de papel branco marcamos um ponto (...) a sua posição pode ser referida por dois valores (x, y)

⁵⁸ Richard Serra - Famoso escultor americano, de estilo minimalista, conhecido por ‘materializar’ verbos, como dobrar, fincar.

(...) tal ponto levando, afastando da mesma folha de papel, poderemos dizer, embora convencionalmente, que ele organiza o espaço a três dimensões (...) agora por três valores (x, y, z) (...) mas existe uma terceira hipótese – a de o mesmo se encontrar não parado, não estático, mas em movimento e, nesse caso, aos três valores ou dimensões (x, y, z) que o definem haverá de acrescentar uma quarta dimensão t (tempo)” (Barbosa, 2011).

Nestas duas imagens vê-se que o posicionamento da placa é perpendicular ao fluxo de uso da praça, razão pela qual se tornou polêmica, a mesma que a torna arte. Esta obra foi colocada a 1981 mas os nova-iorquinos não gostaram da escultura e, em 1985, ocorre um julgamento sobre o futuro da obra de arte, com os argumentos que a divisão da praça por uma barreira assim tão alta trazia insegurança, e em 1989 é removida.

O tempo para Serra trata-se do tempo ‘gasto’ com o objecto artístico, em comparação com a *street art*, como arte efêmera esta muda ‘diariamente’ a imagem da cidade, renova-se, marca períodos de tempo, cria ciclos.

Além de ser um caso de estudo, Lisboa e as *street arts* da cidade são um caso noticiado e discutido internacionalmente e, conseqüentemente, funciona como mais um motivo para conhecer e descobrir a cidade, tanto para estrangeiros, como para nacionais e locais. O conhecimento por parte dos residentes que em determinado local se está a realizar uma *street art*, é suficientemente motivador para uma visita ao local, essa visita será tanto mais proveitosa para os *street artists*, se por coincidência existirem mais obras que possam visitar no percurso. Também o comércio beneficia com esta curiosidade.

Durante este trabalho partilhei ideias com uma das guias do percurso de *street art* de Madrid, em que me relatou um caso de restauro de um bairro com recurso à *street art*, tornando-o mais prestigiado levando a que pessoas de classe mais elevada, artistas e outros quisessem mudar-se para lá.

Este processo produz mudanças urbanas e promove a reciclagem de um lugar.

Considerações finais

Este projeto revela como a *street art* está “implementada” na cultura nacional, a composição de uma imagem destinada a ser observada na via pública já se verificavam em Portugal antes da *street art* com os azulejos e com os murais do 25 de Abril.

Atualmente, a *street art* tem como ‘concorrente’ a propaganda, no que se trata da ocupação de paredes, muros e fachadas. Enquanto a universalidade da propaganda padroniza várias cidades com *outdoors*, a *street art* é concebida para um só lugar, ajudando a construir a identidade do local.

Como referido anteriormente, qualquer acontecimento cultural que “perturbe” o dia-a-dia das pessoas é sempre uma experiência positiva. A *street art*, como o seu nome indica, destina-se para a rua e tem como destinatários toda e qualquer pessoa que use o espaço público, não se encontra fechada dentro de um museu mas sim exposta para todas as pessoas.

Uma das grandes vantagens é a consciencialização das pessoas, a *street art* funciona como incentivo à prática da arte e faz surgirem artistas locais, que poderão tornar-se conhecidos a nível nacional e mesmo mundial, como o caso de Vhils.

A consciencialização não é só sobre os edifícios em ruínas e abandonados mas também, a título de exemplo, o de promover o uso de transportes públicos, como aconteceu na Calçada da Glória. Também o Festival de Arte Urbana que ocorreu no maior bairro social da Península Ibérica, demonstrou que esta arte contribui para a preservação da identidade do local; este festival foi promovido pelo GAU.

As *street arts*, muitas vezes associadas ao abandono dos edifícios, é tanto como que uma “capa” que tapa o problema como também é o suporte temporário, porque incondicionalmente ligado á *street art* está a efemeridade da obra, o seu tempo tem limite, ela é feita com o objetivo de um dia ser ‘destruída’.

Aqui também há uma relação entre o devoluto e a efemeridade das obras; o devoluto, é um edifício parado no tempo, temporariamente sem uso. Estas duas definições de devoluto têm associação com o tema, o tempo, como a *street art* tem um tempo, um tempo de existência.

Como último aspeto, a *street art* marca o tempo de hoje, concretamente em Portugal, já não existe uma ditadura, há liberdade de expressão. Por outro lado, em qualquer obra de arte, de qualquer artista, há influência da sociedade onde ele vive, por outras palavras, qualquer *street art* revela uma obra integrada na envolvente, na sociedade e as influências

no artista. Também o tempo cria ciclos, a *street art*, vive por vezes não de ter um sítio novo, mas da substituição da obra anterior, marca períodos de tempo numa rua, bairro, etc.

Para acabar, com este trabalho percebi a importância que o *tag* teve para o aparecimento de artistas como o Vhils, Odeith, Mr Dheo, RAM, MAR, entre outros *street artists* portugueses.

Bibliografia

- Abreu, J. G. (2015). As origens históricas da arte pública. CONVOCARTE, 14-27.
- Abreu, J. G. (2015). As Origens Históricas da Arte Pública. Revista de Ciências da Arte, 14-27.
- Alemão, S. (2016). Bairro Padre Cruz será o palco do Muro 2016, o Festival de Arte Urbana de Lisboa. O corvo.
- Banksy. (2005). Wall and Piece. Londres: Century.
- Banksy (Realizador). (2010). Exit Through the Gift Shop [Filme].
- Barbosa, A. G. (2011). A Alma Dos Espaços. Porto: Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto.
- Barbosa, A. G. (2011). Construções de “lugar”. Porto: FAUP.
- Bio. (10 de Maio de 2015). Obtido de Biography: <http://www.biography.com/people/banksy-20883111>
- Câmara, S. (2015). Alguns Factores Determinantes para o Impacto da Arte Urbana em Lisboa. Revista de Ciências da Arte, 214-229.
- Campos, R. (2010). Porque pintamos a cidade? Uma abordagem etnográfica do graffiti urbano. Lisboa: Fim de Século Edições.
- Chamberlian, J. (4 de Fevereiro de 2011). Don't let urban art cover up neglect of Lisbon's crumbling heritage. Obtido de The Guardian: <http://www.theguardian.com/>
- Cunhal, Á. (1997). A arte, o artista e a sociedade. Lisboa, Portugal: Editorial Caminho.
- Dixon, R. (29 de Janeiro de 2011). Urban splash: street art in Lisbon. Obtido de The Guardian: <http://www.theguardian.com/>
- Fernandes de Castro, A. L. (2014). Arte Urbana Estudo Exploratório da sua relação com as cidades e proposta de projeto prático para o Porto. Porto: Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto.
- Fernandes Palma, C. M. (2011). moving1 Questão de Espaço. Faro: Faculdade de Ciências Humana e Sociais Universidade do Algarve.
- Ferreira, L. M. (2005). O espaço urbano como suporte para a arte. Londrina: Universidade Estadual de Londrina.
- Funari, P. P. (32003). A vida quotidiana na Roma Antiga. Sao Paulo: Annablune.
- Jardim, R. D. (2011). A democratização do Graffiti a partir da web 2.0: Análise da importância

da obra de Banksy e Blek Le Rat para o período artístico-cultural Contemporâneo .
Porto Alegre: Universidade Federal de Rio Grande do Sul Faculdade de Biblioteconomia e
comunicação.

Mesquita, M., & Lacerda, F. (Realizadores). (2013). Cidade Cinza [Filme].

Moore, M. (2011). CRONO | Um Roteiro de Arte Urbana em Lisboa . Lisboa.

Murray, C. (4 de Janeiro de 2016). 'Cultural vibrancy comes from a social mix, not the flow
of tourism'. The Architectural Review.

Murray, C. (4 de Janeiro de 2016). 'Cultural vibrancy comes from a social mix, not the flow
of tourism'. Obtido de The Architectural Review: <http://www.architectural-review.com/>

Myczkowski, C. B. (2014). Arte Urbana, O graffiti como símbolo da época. São Paulo:
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie.

Pellegrini, L. (2 de Outubro de 2013). Brasil 247. Obtido de Brasil 247: http://www.brasil247.com/pt/247/revista_oasis/116409/Janelas-Quebradas-Uma-teoria-do-crime-que-merece-reflex%C3%A3o.htm

Pellegrini, L. (2 de Outubro de 2013). BRASIL 247. Obtido de BRASIL 247: http://www.brasil247.com/pt/247/revista_oasis/116409/Janelas-Quebradas-Uma-teoria-do-crime-que-merece-reflex%C3%A3o.htm

Preston, J. (Realizador). (2011). Graffiti Wars [Filme].

Reiss, J. (Realizador). (2007). Bomb it [Filme].

Saraiva, A. (4 de Julho de 2014). 'A moda não domina a minha vida'. (R. Carilho,
Entrevistador)

Silva, J. M. (2014). A arte das ruas. *Atual*, 10-13.

Silver, T. (Realizador). (1983). Style Wars [Filme].

Simões, M. C. (2013). Graffiti e street art em Portugal. Lisboa: Faculdade de Letras
Universidade de Lisboa.

Traquino, M. (2015). A Olhar para as Paredes. *CONVOCARTE*, 188-198.

Vhils. (15 de Agosto de 2015). Vejo-me quase como uma arma. (N. Marques, Entrevistador)

Vitela Correia, I. D. (2010). O Design de comunicação e o graffiti como meios cúmplices na
personalização do espaço urbano. Lisboa: Faculdade de Arquitectura Universidade Técnica
de Lisboa.

Vertical. (21 de Agosto de 2015). Draw A Line. Obtido de Draw A Line: <http://www.drawaline.de/blogs/artists/13416029-mark-jenkins>

Índice de imagens

Fig. 1 - Exemplo de um Tag	Pag 14
Fig. 2 - Exemplo de um pochoir/ stencil	Pag 14
Fig. 3 - Documentário Pixo, de João Wainer e Roberto Oliveira, exemplo de parede com pixada	Pag 14
Fig. 4 - Representação do desenho Kilroy was here	Pag 16
Fig. 5 - ‘Taki 183’ Spawn Pen Pals	Pag 20
Fig. 6 - Tags	Pag 22
Fig. 7 – Throw up	Pag 22
Fig. 8 - Top to bottom	Pag 24
Fig. 9 - End to end	Pag 24
Fig. 10 - Whole car	Pag 24
Fig. 11 - Whole Train	Pag 24
Fig. 12 - Jean-Michel Basquiat, livro da editora LUNWERG, do ano 2011	Pag 26
Fig. 13 - Ilustrações de Keith Haring	Pag 26
Fig. 14 - Make your mark in society not on society	Pag 28
Fig. 15 – Exemplo mostrado por Bofkin, de Odeith	Pag 32
Fig. 16 – Estilo 3D, de Odeith	Pag 32
Fig. 17 – Categoria “ilusão” de Julian Beever	Pag 32
Fig. 18 – Representação a categoria “tempo”	Pag 34
Fig. 19 – Representação a categoria “hiper realismo	Pag 34
Fig. 20 – Representação da categoria “hiper realismo”	Pag 34
Fig. 21 – Representação da categoria caligrafia	Pag 34
Fig. 22 – Representação da categoria envolvente	Pag 34
Fig. 23 – Bleck Le Rat (considerado o avô do stencil) com um negativo de um stencil	Pag 34
Fig. 24 –Trabalho de Banksy	Pag 36
Fig. 25 - Quadro Water Lilies and Japanese Bridge	Pag 36
Fig. 26 - Water Lilies and Japanese Bridge, de Banksy	Pag 36
Fig. 27 - Foto do prémio Pulitzer de 1973	Pag 36
Fig. 28 - Trabalho de Banksy com personagem da foto	Pag 36

Fig. 29 - David de Michelangelo	Pag 38
Fig. 30 - 'David' de Banksy	Pag 38
Fig. 31 - Um dos trabalho de Banksy , no muro da Cisjordânia	Pag 38
Fig. 32 - Elefante Tai, pintada por Banksy	Pag 38
Fig. 33 - Trabalho de Banksy em Clacton-on-Sea	Pag 38
Fig. 34 - Space Invader	Pag 40
Fig. 35 - André Saraiva e Mr. A	Pag 40
Fig. 36 - Trabalho de Mark Jerkins	Pag 40
Fig. 37 - Cartaz da Exposição de Vhils, na Edp, semelhante ao caso narrado	Pag 44
Fig. 38 –Cartaz do filme, Cidade Cinza	Pag 46
Fig. 39 – Pintura de Os Gemeos, na Avenida Fontes Pereira de Mello - Lisboa	Pag 48
Fig. 40 – Street Art, apoiada pelo projeto Crono	Pag 48
Fig. 42 – Obra de Bordalo II, na cidade da Covilhã	Pag 56
Fig. 43 - Odeith numa 'fabrica' abandonada de Lisboa	Pag 58
Fig. 44 - Caso do aluno de mestrado	Pag 58
Fig. 45 - Pont Neuv de Christo e Jean Claude	Pag 62
Fig. 46 - Vhils em Alcântara	Pag 62
Fig. 47 - Reichstag Berlim, em 1995	Pag 62
Fig. 48 e 49 - Escultura de Serra em Nova Iorque	Pag 64