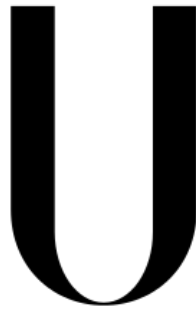


**UNIVERSIDADE DE LISBOA  
INSTITUTO DE EDUCAÇÃO**



**LISBOA**

---

UNIVERSIDADE  
DE LISBOA

**AS RUAS DA ART CONTEMPORÂNEA**

Estudo de Caso Etnográfico

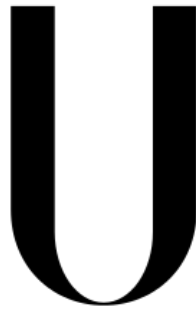
**Filipa Percheiro de Freitas**

CICLO DE ESTUDOS CONDUCENTE AO GRAU DE MESTRE EM EDUCAÇÃO E  
FORMAÇÃO

Área de especialização em Desenvolvimento Social e Cultural

2017

**UNIVERSIDADE DE LISBOA**  
**INSTITUTO DE EDUCAÇÃO**



**LISBOA**

---

UNIVERSIDADE  
DE LISBOA

**AS RUAS DA *ART* CONTEMPORÂNEA**

Estudo de Caso Etnográfico

**Filipa Percheiro de Freitas**

CICLO DE ESTUDOS CONDUCENTE AO GRAU DE MESTRE EM EDUCAÇÃO E  
FORMAÇÃO

Área de especialização em Desenvolvimento Social e Cultural

Orientadoras: Professora Doutora Isabel Freire e Professora Doutora Cármen Cavaco

2017



*Art should comfort the disturbed and disturb the comfortable, Banksy*

## RESUMO

O presente trabalho de investigação procura contribuir para o aprofundamento e clarificação do significado de *Street Art*. Partiu-se do princípio que o *street art* é uma forma de comunicar com a sociedade, expondo ideias e formas de pensar sobre assuntos e problemas da vida quotidiana.

Para a concretização deste trabalho, através de uma metodologia de um estudo de caso com caráter etnográfico, realizou-se um trabalho de campo, de observação de dois processos criativos do artista Bordalo II, juntamente com uma entrevista do mesmo. Através do estudo do mesmo, foi possível constatar que o *street art*, tem a capacidade de unir a juventude, a cultura popular e os novos movimentos sociais, na forma como cria alternativas culturais e educativas na construção de valores, visões, ideias, sentidos, significados e saberes, através de contributos originais e genuínos, como as peças e as intervenções do artista Bordalo II.

Ao mesmo tempo, a investigação permitiu, realizar uma reflexão sobre percurso de vida e as motivações de um artista que promove este tipo de atuação, para uma melhor constatação deste tipo de arte e de intervenção.

**Palavras-chave:** *Street art*; *graffiti*; educação popular; movimentos sociais; culturas juvenis

## **ABSTRACT**

The present work of research seeks to contribute to the deepening and clarification of the meaning of *Street Art*. It was assumed that street art is a way of communicating with society, exposing ideas and ways of thinking about subjects and problems of daily life.

For the accomplishment of this work, through a methodology of a case study with ethnographic character, a field work was done, observing two creative processes of the artist Bordalo II, along with an interview of the same one. Through the study of the same, it was possible to verify that *street art*, has the ability to unite youth, popular culture and new social movements, in the way it creates cultural and educational alternatives in the construction of values, visions, ideas, meanings, and knowledge through original and genuine contributions, as the pieces and the interventions of the artist Bordalo II.

At the same time, the investigation allowed to make a reflection on the life course and the motivations of an artist who promotes this type of performance, for a better realization of this type of art and intervention.

**Keywords:** *Street art*; *graffiti*; popular education; social movements; youth cultures

## **AGRADECIMENTOS**

A realização deste trabalho deve-se à colaboração de muitas pessoas, direta ou indiretamente. Seguramente, nunca teria sido possível sem o estímulo e o incentivo de todos os que comigo viveram de perto a sua concretização. Sabe sempre bem respirar de alívio após a “obra” concluída, mas não quero, nem vou esquecer quem me aplaudiu e incentivou nos momentos mais difíceis, oferecendo-me, sempre e de forma desinteressada, uma palavra de coragem.

Aos meus pais, por todas as vezes que me “chatearam a cabeça” para me sentar em frente ao computador ou para agarrar num texto e ler um parágrafo que fosse. Por todas as vezes em que me apeteceu chamar-lhes nomes feios sempre que me perguntavam “então, como está a tua tese?”, ao invés de me perguntarem como eu estava. Por todas as mensagens que recebi no meu telemóvel com textos sobre a “vida” e a importância do futuro. Mas, principalmente, agradeço aos meus pais, pela possibilidade que me deram de poder estudar e de poder usufruir “dos melhores anos da minha vida” ao mais alto nível.

Às minhas professoras e orientadoras, Isabel Freire e Cármen Cavaco, um obrigada pela paciência que tiveram em me “aturar”, ao longo deste tempo. Pelas constantes mensagens que recebi no meu telemóvel, por todos os telefonemas, por todos os *e-mails* e reuniões, onde a sua maior preocupação era o meu bem-estar e a minha felicidade.

À minha professora e orientadora Isabel Freire, um especial agradecimento, um especial abraço. Não só por ter sido a pessoa que mais acreditou neste trabalho e nesta temática (mais do que eu!), mas também por ter sido “o braço” que me deu força para continuar. Obrigada por ter assumido um papel para além do de professora. Obrigada por ter assumido um papel de confidente e de amiga, sempre que tive vontade de desistir, por não acreditar nas minhas potencialidades.

Ao Bordalo II, por ter aceitado este convite e por nunca ter colocado entraves ao longo de toda a investigação. Obrigada por me deixar “entrar” e fazer parte deste “mundo”. Obrigada por me ter proporcionado esta experiência única que nunca irei esquecer.

À Márcia, pelo seu grande contributo na construção do suporte vídeo deste trabalho. Por todas as horas de “dor de cabeça” que lhe causei, quando as filmagens que eu fazia tinham tudo menos ângulos, luz e tempo perfeitos. Obrigada pelos dias que me fez companhia e que dormiu no chão, junto do meu cão, só para me ajudar.

Ao Fabiano, pela paciência em tratar do suporte fotográfico. E, ao Diogo, por ter realizado o *layout* para o suporte digital deste trabalho e, por todas as noites que me levou a jantar, mesmo não sabendo que só isso já estava a ser uma grande ajuda.

À Rafaela, à Bioca, ao Diogo, à Ana, à Marta, ao Michi, à Ana Rita, à Maria, ao Rúben e à Beu, um grande obrigada por todas as palavras de incentivo, por todos os telefonemas, encontros e conversas, quando não me apetecia mais, quando me sentia frustrada e cansada para continuar. Obrigada por serem meus amigos, obrigada por me fazerem acreditar que também queriam isto, tanto ou mais do que eu! Foram e são uma inspiração na minha vida.

Ao meu namorado Frederico, que entrou na minha vida já no fim deste percurso, mas que, mesmo assim, merece um agradecimento especial. Não só por ser “O” amigo e “O” companheiro, de todas as horas, mas por ter sido “O” empurrão para a reta final, ao fazer-me sentir, com as suas palavras e gestos, todos os dias, que sou “A” melhor “disto tudo”.

À minha Avó, por tomar conta de mim (e de todos!) e fazer as “minhas coisas”. Um obrigado a ela, por me ter educado no sentido de ser uma mulher de garra e de convicções, humilde e positiva. À minha restante família, mesmo estando “longe”, estão sempre por perto.

Por fim, um obrigado a mim! À minha sanidade mental, à minha luta e persistência. Mesmo sabendo que este seria um momento de confronto com as minhas maiores dificuldades, escolhi o caminho certo. Obrigado a mim ... porque, na verdade, sem mim, nada disto era possível!

## ÍNDICE

Resumo .....	i
<i>Abstract</i> .....	ii
Agradecimentos .....	iii
Introdução .....	iv
CAPÍTULO I - METODOLOGIA DE INVESTIGAÇÃO .....	4
1. Objetivos do Estudo e problemática .....	4
2. Estudo de Caso de caráter Etnográfico .....	5
2.1. Paradigma Interpretativo e características do método .....	5
2.2. Técnicas de Observação e Procedimentos .....	8
2.3. Processo de Investigação .....	10
CAPÍTULO II – TRABALHO DE CAMPO .....	13
1. As perspetivas de Bordalo II .....	13
1.1. Percurso de Vida .....	13
1.2. Graffiti e <i>Street Art</i> .....	14
1.3. Imagem Social do seu trabalho artístico .....	15
1.4. Auto imagem do seu trabalho artístico e do seu papel enquanto artista .....	16
1.5. Processo criativo .....	17
1.6. Visão da Sociedade .....	19
2. Atividade Artística de Bordalo II .....	20
2.1. Processo de criação artística “Libelinha” .....	20
2.2. Processo de criação artístico “Porco” .....	22
CAPÍTULO III – <i>GRAFFITI</i> E <i>STREET ART</i> : CARACTERÍSTICAS E OBJETIVOS, DIFERENÇAS E SEMELHANÇAS .....	25
<i>Graffiti</i> .....	25
<i>Street Art</i> .....	28
A Cidade .....	31

CAPÍTULO IV – EDUCAÇÃO POPULAR E MOVIMENTOS SOCIAIS .....	35
Educação popular – da prática social ao processo educativo .....	35
Movimentos Sociais .....	40
Culturas Juvenis .....	45
DISCUSSÃO DOS DADOS.....	49
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	55
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	58

## **ÍNDICE DE ANEXOS**

### **Entrevista**

Anexo A – Guião de Entrevista .....	63
Anexo B – Transcrição integral da Entrevista a Bordalo II .....	65
Anexo C - Análise de Conteúdo da Entrevista a Bordalo II .....	94

### **Conversas Informais**

Anexo D – Primeira conversa informal com Bordalo II .....	122
Anexo E – Segunda conversa informal com Bordalo II .....	124
Anexo F – Terceira conversa informal com Bordalo III .....	125

### **Diários de Campos: Processo Criativo “Libelinha”**

Anexo G – Recolha de Lixo, 1º dia .....	127
Anexo H – Criação da Peça, 2º dia .....	129
Anexo I – Criação da Peça, 2º dia - Parte II .....	131
Anexo J – Pintura, 3º dia .....	133
Anexo L – Pintura, 3º dia - Parte II .....	134
Anexo M – Análise de Conteúdo dos Diários de Campo do Processo Criativo “Libelinha” .....	136

### **Diários de Campo: Processo Criativo “Porco”**

Anexo N – Criação da Peça, 1º dia .....	146
Anexo O – Criação da Peça, 1º dia - Parte II .....	148
Anexo P – Criação da Peça, 2º dia .....	151
Anexo Q – Criação e Pintura, 3º dia .....	154

Anexo R – Análise de Conteúdo dos Diários de Campo do Processo Criativo “Porco”  
.....157

Anexo S – Visita guiada à Galeria de Arte Pública, Quinta do Mocho ..... 170

### **Anexo Fotográfico**

Processo Criativo “Libelinha” - Figuras 1-39..... 174

Processo Criativo “Porco” - Figuras 40-108 ..... 206

Galeria de Arte Pública, Quinta do Mocho - Figuras 109-145 ..... 244

### **Outros Anexos**

Vídeo “As Ruas da *Art* Contemporânea – Bordalo II”

## INTRODUÇÃO<sup>1</sup>

No presente trabalho de investigação, produzido no âmbito do ciclo de estudos conducente ao grau de mestre em Educação e Formação, especialização em Desenvolvimento Social e Cultural, procura-se perceber o percurso de vida e as motivações de um artista que pratica *Street Art*, para compreender o seu processo de formação. Este tipo de intervenção é atual e tem sido alvo de vários estudos e interpretações na sua forma e conteúdo. Nesta investigação pretende-se analisar a cultura e o movimento do *street art* numa perspetiva cultural e social, contribuindo para a clarificação do seu significado e de outros conceitos que lhe estão próximos, designadamente o do *graffiti*. Ambos podem ser considerados como uma forma de oposição a “processos de comunicação dominantes, socialmente tolerados e politicamente regulamentados” (Campos, 2008, p.3). Neste sentido, pretende-se perceber a “capacidade humana de actuação dos cidadãos na edificação da cidade” (Campos, 2009, p.12) ao analisarmos o percurso de vida e as motivações de um artista que pratica este tipo de atuação.

Partindo do pressuposto que o *graffiti* nasceu primeiro e que levou à emergência de outros movimentos como o *street art*, é importante analisarmos as semelhanças e diferenças que existem entre o *graffiti* e o *street art*. Procurámos adotar a premissa “*street art é street art e graffiti é graffiti*” (Youth, 2013 cit. por Eugénio, 2013 p.111), assumindo, por isso, que se trata de dois movimentos distintos, com atuações, por vezes, semelhantes mas com objetivos diferentes. Neste trabalho privilegiamos a atuação e os objetivos do *street art*, na medida em que se relaciona diretamente com o objeto de estudo, como se depreende através do suporte conceptual e com os objetivos da investigação: contribuir para a problematização e análise do conceito e do significado de *street art*; compreender o carácter interventivo na prática do *street art*; compreender o percurso de vida de um artista que se dedica ao *street art*, os motivos que caracterizam a sua atuação – social - e a sua forma de estar na sociedade; e, acompanhar e compreender o processo de criação de um artista que se dedica ao *street art*.

---

<sup>1</sup> O presente estudo integra-se no Projeto CONverCIDADE (*Convergir na diversidade – Participação das crianças e jovens no desenvolvimento da Cidade*) da Unidade de Investigação e Desenvolvimento em Educação e Formação da Universidade de Lisboa.

O *street art* é visto, neste trabalho, como uma subcultura ou um movimento que tem o intuito de reivindicar, esclarecer e chamar a atenção para os diversos problemas que estão presentes no quotidiano da sociedade contemporânea, ao assumir a característica “de agitar o pensamento hegemónico e as ideologias dominantes, de provocar os poderes instituídos, de reinventar paradigmas estéticos e de reivindicar novos usos da cidade” (Campos, 2009, p.37).

O artista, urbano e contemporâneo, escolhido intencionalmente para a realização da análise do percurso de vida e suas motivações, é Bordalo II. Nascido em Lisboa, Portugal, no ano de 1987, diz pertencer a uma “geração que é extremamente consumista, materialista e gananciosa” (Bordalo II, *Facebook Biography*), cuja tendência é a “produção de coisas em massa, a produção de “resíduos” e objetos não utilizados também é feita em massa”. Utiliza a metáfora “o lixo de um homem é o tesouro de outro homem”, como forma de justificar a sua utilização no trabalho que desenvolve, explicando: “Eu crio, recrio, reúno e desenvolvo ideias com material em fim de vida e tento relacioná-lo com a sustentabilidade, consciência ecológica e social” (Bordalo II, *Facebook Biography*). Ao assumir-se como “um jornal em que ... chamo a atenção das coisas que acho que são relevantes”, diz que o seu trabalho artístico é “uma forma de comunicar com a sociedade ... de mostrar e de ... expor ideias” que pretende que possa “servir para alguma coisa positiva” (cit. Bordalo II in Entrevista).

Para além de procurarmos compreender o percurso de vida de Bordalo II, propomo-nos analisar o seu processo criativo em duas fases: a preparação e realização de duas peças e as peças em si mesmas. Ou seja, ao analisarmos o modo como se organiza na formulação das suas ideias, como escolhe os locais para as suas peças, os materiais que utiliza e as temáticas que explora, estamos a compreender e a interpretar o seu papel enquanto cidadão e artista, ao mesmo tempo que conseguimos um maior contacto com os costumes e padrões culturais de um sujeito que passou de *graffiter* a artista, percebendo as grandes diferenças entre estes dois tipos de atuação artística.

O presente estudo visa compreender o modo como se forma um artista contemporâneo, ao longo do seu percurso de vida, tendo em conta as aprendizagens que possam ter contribuído para o atual exercício da sua profissão e, é orientado pelas seguintes questões: Como é que um artista que se revê no movimento *street art* se auto percebe e percebe os movimentos de arte contemporânea de caráter interventivo?

Que ligações se podem estabelecer entre as opções artísticas, sociais e culturais do artista e o seu percurso de vida?

O interesse nos contextos artístico, cultural e social de Bordalo II, levou-nos a adotar uma abordagem etnográfica como forma de integração na cultura do *street art* e na vida do sujeito, através de um trabalho de campo orientado para a observação de dois processos criativos. Para além das observações, realizou-se, também, uma entrevista, com o intuito de recolher informação complementar e necessária para responder às questões anteriormente enunciadas. As questões colocadas, nomeadamente no que se refere ao seu percurso de vida pessoal, profissional e enquanto ator social, procuraram captar a globalidade de atuação do sujeito em vários contextos, a sua interação com as pessoas com quem trabalha e como são feitas as peças que elabora. Bordalo II assume, ao mesmo tempo, vários papéis: o de *graffiter*, o de artista e o de cidadão. Por isso, neste trabalho, privilegia-se o conjunto desses três papéis como forma de compreender o tipo de arte que desenvolve, como desempenha o seu papel enquanto artista e porque escolheu atuar desta forma na sociedade.

O presente texto está estruturado em quatro capítulos. No primeiro, destinado à metodologia de investigação, são apresentados os aspetos metodológicos relativos ao carácter etnográfico do estudo, ao seu paradigma interpretativo e à utilização da observação participante, dos diários de campo e de uma entrevista exploratória, de natureza biográfica.

O segundo capítulo diz respeito ao tratamento e a análise dos dados, através de uma análise temática dos dados recolhidos.

O terceiro capítulo refere-se à temática do *street art*, onde são apresentadas as características, os objetivos e a forma de atuação do *graffiti*, ao mesmo tempo que são apresentadas as diferenças e as semelhanças entre este e o *street art*. No quarto e último capítulo, são apresentados os domínios teóricos que enquadram o objeto de pesquisa - movimentos sociais, educação popular, bem como a noção de culturas juvenis associadas ao *graffiti* e ao *street art*. Nestes mesmos capítulos, em concomitância com os pressupostos teóricos, são introduzidas as informações dadas por Bordalo II, ao longo da sua entrevista, como forma de explicar e mostrar como estes conceitos, que surgem a partir de práticas sociais, são interpretados pelos próprios atores.

Por último, nas considerações finais, são apresentadas as conclusões, de acordo com as questões e os objetivos equacionados para esta investigação, com o intuito de se contribuir para a compreensão do processo formativo de um artista de *street art*, assim como, para a análise dos fundamentos e contributos deste movimento artístico contemporâneo.

## CAPÍTULO I: METODOLOGIA DE INVESTIGAÇÃO

### 1. Objetivos do estudo e problemática

O **objeto** de estudo desta investigação é a cultura ligada ao movimento do *street art*. É um objeto que tem sido alvo de vários estudos e interpretações na sua forma e conteúdo e que está, atualmente, com grande destaque em projetos sociais e de reabilitação urbana, exposições e meios de comunicação. Vários autores, como Miranda (2015), Eugénio (2013), Waclamek (2011) definem esta prática artística como uma forma de comunicar, relacionada com a cultura de massas. Assim, pretende-se analisar o movimento do *street art* numa perspetiva cultural e social, contribuindo para a clarificação do seu significado e de outros conceitos que lhe estão próximos, designadamente o do *graffiti*.

A cidade é um local de pessoas e, por isso, um local onde é possível desenvolver os nossos interesses culturais, pela presença de uma “*massa criativa e intelectual*” (Miranda, 2015, p.7). O resultado da diversidade, e do número de pessoas existentes numa urbe, é a criação de movimentos como a subcultura do *graffiti* e do *street art*. Ambos surgem com o intuito de reivindicar, esclarecer e chamar a atenção, mas é o *street art* que explora diversos problemas que estão presentes no quotidiano da sociedade contemporânea. Segundo este autor, o movimento do *street art* tem como grande objetivo a existência de uma mensagem urbana, destinada a todo e qualquer tipo de pessoa, capaz de contribuir para o desenvolvimento social e cultural de uma sociedade.

Este estudo surgiu da necessidade de perceber o percurso de vida e as motivações de um artista que pratica este tipo de intervenção social e que é, ao mesmo tempo, observador e ator da sociedade (Campos, 2009, p.12). A revisão da literatura que será apresentada nos capítulos seguintes sobre os domínios chave (movimentos e culturas juvenis, educação popular e *street art*) constitui o suporte para a formulação das seguintes **questões** de investigação que constituem a linha condutora do trabalho de campo:

- Como é que um artista que se revê no movimento *street art* se auto percebe e percebe os movimentos de arte contemporânea de caráter interventivo?

- Que ligações se podem estabelecer entre as opções artísticas, sociais e culturais do artista e o seu percurso de vida?

Sendo o nosso objeto de estudo o movimento do *street art*, quisemos focar a nossa atenção num artista e através dele acederemos à compreensão do papel deste movimento na sociedade portuguesa, de forma contextualizada e ecológica, através da imersão nos seus contextos de trabalho artístico. Tivemos o privilégio de ter a adesão e a participação de um artista-cidadão criativo, comunicador, criador, interventivo e, mais importante, praticante desta “*art*” e com uma “postura crítica em relação à sociedade de consumo capitalista; pela participação como valia democrática; e pela problematização de questões de âmbito social” (Madeira, 2011, p.39). Foi, por isso, escolhido Bordalo II, um artista português, para ser feito um acompanhamento do seu processo de criação. Através de diários de campo, realizados a partir da observação no terreno da criação de duas peças distintas, acompanhados de um suporte fotográfico, um vídeo e uma entrevista, pretendemos, não só, criar uma base orientadora para a articulação dos domínios chave escolhidos, mas também para responder aos **objetivos** definidos para este Estudo. São eles:

- Contribuir para o aperfeiçoamento do conceito e do significado de *street art*.
- Compreender o caráter interventivo na prática do *street art*.
- Compreender o percurso de vida de uma pessoa que se dedica ao *street art*, os motivos que caracterizam a sua atuação (social) e a sua forma de estar na sociedade.
- Descrever, acompanhar e compreender o processo de criação de alguém que se dedica à produção de *street art*.

## 2. Estudo de caso de caráter Etnográfico

### 2.1. Paradigma interpretativo e características do método

Ao definir o contexto alargado desta investigação – *Street Art* – sendo ele bastante difuso, sentiu-se a necessidade e a pertinência de afunilar o Estudo a um determinado caso/individuo – Bordalo II – com o intuito de compreender, por um lado, as suas particularidades (pelo que é e pelo que faz) e, por outro, a partir da sua singularidade

poder aceder à compreensão do todo, que é este movimento artístico de intervenção social (Stake, 2009, p.19-24).

Pela *multiplicidade de abordagens metodológicas* (Amado & Freire, 2013, p.122) que um estudo de caso pode tomar, a escolha do fenómeno a estudar, das suas questões orientadoras e da investigação em si, foi difícil de definir. Decidiu aplicar-se a estratégia do Estudo de Caso por se pretender um “estudo da particularidade e complexidade de um único caso, conseguindo compreender a sua actividade” (Stake, 2009, p.11), ou seja, de um só indivíduo que se dedica à produção de *street art*. Mais do que isso, tal como definem Gall e colaboradores (2007, cit. por Amado & Freire 2013, p.124), pretende-se “um estudo em profundidade de um (...) fenómeno no seu contexto natural, que reflete a perspectiva dos participantes nele envolvidos.”. Ou seja, pretende-se estudar um indivíduo, que esteja no seu contexto natural, com o propósito de conhecer, acompanhar, compreender e refletir sobre a sua forma de estar, de ser e de pensar.

O caso - Bordalo II - foi escolhido de forma intencional, associado ao “interesse intrínseco no caso”, defendido por Stake (2009), como um caso *pré-seleccionado* “que é estudado pelo valor que tem em si mesmo enquanto realidade única” embora neste caso exista simultaneamente “um interesse por uma compreensão global de uma problemática.” (Amado & Freire, 2013, p. 127). Por outro lado, a índole instrumental visível é a necessidade de “alcançar um conhecimento mais profundo se estudarmos um caso particular” (Amado & Freire, 2013, p.127), com o intuito de alargar o conceito de *Street Art* e afastarmo-nos das ideias pré-concebidas sobre este estilo de arte e de vida mas, principalmente, sobre quem o vive e pratica. Por isso, optámos por chamar-lhe, não só, Estudo de Caso, mas também Estudo de Caso Etnográfico.

### **Método Etnográfico**

Propõe-se a ideia de etnografia na medida em que estamos interessados em descrever, compreender e interpretar o trabalho desenvolvido pelo artista referido e a sua forma de estar, dentro do contexto artístico, social e cultural escolhido. Assim, através da observação naturalista de dois processos criativos e de uma entrevista intensiva, “propõe-se descobrir as suas crenças, valores, perspectivas, motivações, e o modo como tudo isso muda com o tempo ou de uma situação para outra.” (Woods,

1989, cit. por Amado & Freire, 2013, p.145), através da observação naturalista de dois processos criativos e de uma entrevista intensiva.

Tal como nos diz Stenhouse (1994, cit. por Amado & Freire, 2013, p.132), um estudo de caso etnográfico é “um estudo em profundidade de um único caso, através da observação participante, apoiada pela entrevista (...) não se foca diretamente nas necessidades práticas dos atores, mas preocupa-se com as interpretações e significados que estes atribuem aos contextos onde participam e isso pode ser motor de desenvolvimento.”. Ao considerarmos o movimento do *street art* como uma cultura de uma comunidade ou grupo muito específicos, é necessário adotarmos a *postura semiótica*, defendida por Geertz (1989), citado pelos mesmos autores, para conseguirmos um maior contacto com os seus costumes e padrões culturais. Esta postura semiótica proporciona-nos uma maior integração nesta cultura e na vida do sujeito escolhido e, por isso, uma maior facilidade em nos colocarmos no seu papel e perceber o que leva um cidadão a engrenar neste modo de vida, de estar e de pensar.

### **Paradigma Interpretativo**

Ao darmos a este Estudo um carácter interpretativo, estamos a criar a possibilidade da existência de uma abordagem mais aberta que nos permitirá refletir, “olhar e desafiar a realidade” (Amado & Freire, 2013, p.158) sobre aquilo que encontramos no terreno, ao observar os dois processos criativos.

A descrição aprofundada de informações tem como objetivo “desenvolver categorias conceptuais ou ilustrar, suportar ou desafiar hipóteses ou teorias” (Merriam, 2002 cit. por Amado & Freire, 2013, p.131), de forma a dar mais importância ao sujeito e aos *significados imediatos* (Erickson, 1989, cit. por Amado & Freire, 2013, p.164) das suas ações. Se para além da descrição, existe a necessidade de compreender as interpretações que o sujeito faz da realidade social em que intervém, consideramos necessária a “colocação de um intérprete no campo para observar os desenvolvimentos do caso, (...) que regista objetivamente o que está a acontecer, mas que simultaneamente examina o seu significado e redireciona a observação para aperfeiçoar ou fundamentar tais significados.” (Stake, 2009, p.24).

Pretende-se que a união entre a descrição e a interpretação consigam, não só cumprir os objetivos a que nos propomos para este Estudo, mas também que promovam a compreensão e a construção de um maior conhecimento sobre *street art* e sobre quem o pratica.

## **2.2. Técnicas de Observação e Procedimentos**

### **Observação participante**

Considera-se este tipo de observação como aquela que melhor traduz a investigação etnográfica, isto porque para além de proporcionar a “combinação de técnicas de recolha de dados” (Amado & Freire, 2013, p.160), tem como principal característica a imersão do observador no contexto de investigação de tal forma que nele desempenha papéis sociais. A combinação de uma observação direta (naturalista e continuada) com a observação indireta (entrevista, recolha documental) proporcionará uma “aproximação muito grande do investigador em relação ao observado” (Amado & Freire, 2013, p.150). Isto porque é feita uma união entre as realidades observáveis, que são registadas em narrativas descritivas, e aquilo que está implícito no local observado, que se traduz na forma como o sujeito atua - “uma longa relação e uma imersão pessoal e direta na atividade social de alguém ou de um grupo que se quer investigar, até se atingir um determinado nível de compreensão.” (Amado & Freire, 2013, p.150). Definimos o foco da nossa observação em dois processos criativos, para percebermos como o sujeito trabalha em vários contextos, como interage com as pessoas com quem trabalha e como são feitas as peças que elabora.

A utilização de diários de campo, como suporte principal destas observações, são uma mais-valia para considerarmos o que na verdade é relevante para a investigação em si. Tivemos o cuidado de considerar tudo o que observamos como relevante, sem nenhum tipo de padrões previamente definidos, como forma de “(...) realizar um registo amplo do observado e executado e em que se documente de modo detalhado, o contexto, os cenários, os atores e o comportamento” (Busquets, 2001, cit. por Amado & Freire, 2013, p.161). Por outro lado, a participação no mundo do observado, pelo facto de o conhecer previamente e muitos dos intervenientes presentes nas observações descritas facilitou o meu papel enquanto observadora, na medida em que a aceitação da minha presença por parte do sujeito, a minha disponibilidade enquanto investigadora e

as várias permanências nos locais, foram fruto de uma disponibilidade voluntária de ambas as partes em participar nesta pesquisa.

### **Entrevista e Documentos**

Aos diários de campo, juntamos uma entrevista intensiva de carácter exploratório e biográfico. A entrevista exploratória, definida por Albarello, Digneffe, Hiernaux, Maroy, Ruquoy & Saint-Georges (1997), é um tipo de entrevista mais abrangente, que se foca em mais do que um tema. Para esta entrevista construiu-se um guião (Anexo N), em função das informações recolhidas previamente e das que precisávamos recolher e consolidar.

Inserida nas características de uma investigação qualitativa, etnográfica, esta entrevista (Anexo O) está dividida em 6 temas principais: 1- Percurso de vida; 2- *Graffiti e Street Art*; 3- Imagem Social; 4- Auto Imagem; 5- Processo criativo; 6- Visão da Sociedade Contemporânea. Os seus objetivos são, por um lado, dar sentido ao que foi observado e registado nos diários de campo, por outro, dar voz ativa ao sujeito para que ele esclareça, de certa forma, a questão principal do Estudo, de acordo com os objetivos definidos para a investigação em si e, ainda, para que seja possível compreender que tipo de arte é esta, como desempenha o seu papel enquanto artista e porque escolheu atuar desta forma na sociedade.

No caso específico, as condições desta entrevista não se enquadram nas “formas ortodoxas de realização de entrevistas, transmitidas por manuais que impõem suas fórmulas rígidas” (Pais, 2013, cit. por Carvalho, Silva, Delboni & Pais, 2013, p.368). A sua realização foi feita no ambiente de trabalho de Bordalo II, o armazém que retratamos ao longo de alguns dos diários de campo, enquanto criava algumas peças para uma exposição no estrangeiro. Por isso, tornou a entrevista numa conversa informal bastante sustentada, que vai ao encontro da *pedagogia investigativa* defendida por José de Souza Martins, em que “O entrevistador não faz só perguntas, cria condições para ser questionado, dando respostas que arrastam novos questionamentos e, então, gera-se uma relação de mútuo questionamento, uma relação dialógica que é muito rica, porque o pesquisador acaba por fazer perguntas que não estavam previstas.” (Pais, 2013, cit. por Carvalho, Silva, Delboni & Pais, 2013, p.368). Depois da realização da entrevista e sua transcrição integral (Anexo O) passámos à análise de conteúdo da

entrevista por se tratar de uma codificação que “corresponde a uma transformação (...) dos dados brutos do texto, transformação esta que, por recorte, agregação e enumeração, permite atingir uma representação do conteúdo, ou da sua expressão; suscetível de esclarecer o analista acerca das características do texto” Bardin (1977, p. 103). Optámos pela análise temática, ou seja, o discurso do entrevistado foi reorganizado segundo os seguintes temas: 1- Percurso de vida; 2- Graffiti e Street Art; 3- Imagem Social; 4- Auto Imagem; 5- Processo criativo; 6- Visão da Sociedade Contemporânea. O ponto de apresentação das perspetivas do artista, participante neste estudo, apresenta as sínteses da informação contida nestes temas, com recurso sistemático às falas do artista. As notas de campo, contidas nos diários da investigadora, foram organizadas segundo os processos de criação das duas obras de arte observados – a Libelinha e o Porco, num registo temporal.

Para além dos elementos teóricos e da página oficial de *Facebook* do artista, onde expõe todos os seus trabalhos e intervenções, procuramos eleger como grandes suportes de dados e de observação, o registo fotográfico e a vídeo-gravação por nós realizados. Ambos elaborados com o intuito de esclarecer o público, na forma e conceção das peças de Bordalo II, para que seja visível os dois processos de criação, do início ao fim.

### **2.3. Processo de investigação**

O que foi pensado, inicialmente, para esta investigação foi a observação e o estudo de uma *crew*<sup>2</sup> de *graffiti*. Ou seja, pretendia-se o acompanhamento e observação de um grupo de pessoas que se dedicasse ao *graffiti* e a tudo o que dele provém. Mas como o tempo é um recurso precioso, logo nos apercebemos que seria muito difícil concluir este estudo mediante esse fator, tendo em conta aquilo a que nos propúnhamos estudar.

A escolha do artista em estudo foi fácil. Apresentei, primeiramente, a proposta de investigação inicial a um *graffiter*, pertencente a uma das maiores e melhores *crews*, atuais, presentes em Portugal. Ao expor a situação, ele rapidamente me fez entender as dificuldades que teria em estar presente e em realizar as observações, visto a *crew* estar

---

<sup>2</sup> *Crew* é a palavra que designa “grupo de indivíduos”. Termo que provém da cultura *hip-hop*. Definição retirada do Glossário realizado por Miranda (2015).

dividida entre Lisboa e Porto. Foi ele que me fez pensar em Bordalo II quando lhe expus que o nosso interesse poderia ir muito além do *graffiti*. Como e porque é que é feita a passagem do *graffiti* para o *street art*? Ao nos depararmos com as dificuldades que poderíamos vir a encontrar ao assumirmos o estudo inicial, não quisemos separarmo-nos do tema e da metodologia que tínhamos escolhido. Por isso, e pela facilidade em encontrar alguém disposto a colaborar na investigação, assumimos que seria mais interessante, não só para a comunidade científica, mas também para o público comum, adotar o *street art* como tema principal da nossa investigação. Sendo o *street art*, um tema da atualidade, pensámos que seria estimulante mostrar um pouco mais do *background* de quem pratica esta arte e de como são construídas as peças que podemos ver na rua e as dimensões cultural e social que lhe estão subjacentes.

No primeiro contacto com Bordalo, em Novembro de 2015, ele mostrou-se bastante disponível para aceitar este desafio (Anexo A). O que facilitou, em grande parte, todo o processo de investigação, ao dar-me oportunidade para estar presente no processo criativo das suas peças e de conseguirmos uma entrevista (Anexo B). Demos início ao trabalho de campo em Abril, de 2016, com a observação da primeira peça – Libelinha – que teve a duração de três dias (Anexos D, E, F, G e H). Peça esta, realizada em tela, para ser exposta numa parede *indoor*, encomendada por particulares. O interesse numa segunda peça, diferente da primeira, fez-me ir ao encontro de Bordalo, mais uma vez. Seguí com a observação de uma segunda peça, em Maio – Porco – que também teve a duração de três dias (Anexos I, J, K e L). O “Porco” surge de um pedido de participação no Festival de Arte Urbana de Lisboa, de 2016. É uma peça de rua, para estar na rua e, por isso, os seus procedimentos são completamente diferentes dos da primeira peça. Quanto à entrevista, tivemos algumas dificuldades em realizá-la porque a agenda de Bordalo é um bocado complicada (Anexo M). É requerido por muitos festivais, de arte urbana e não só, exposições no estrangeiro e algumas entrevistas, mas conseguimos realizá-la em Junho com bastante sucesso. A ideia de observar uma terceira peça surge entre os meses de Maio e Junho, ou seja, entre a observação do “Porco” e a realização da entrevista, num outro festival de arte urbana. Isto porque se tornou pertinente a observação de um outro tipo de peça, idêntica a uma, presente na Galeria de Arte Pública, na Quinta do Mocho (figuras 135-137). Uma peça de rua para estar na rua, mas num suporte completamente diferente, na fachada de um prédio. Infelizmente essa peça não aconteceu, por motivos externos a Bordalo, referentes à

organização do festival. E, por isso, não podemos reforçar as nossas observações e suportes adjacentes com uma terceira peça.

Transversal a estes acontecimentos, ao longo da investigação, foram feitas todas as leituras, elaborados os documentos escritos, seja os diários de campo, seja o suporte escrito da investigação em si, os acervos fotográficos e o vídeo-gravação. Como forma de organizar o trabalho feito ao longo do tempo, evitando que se perdesse algum tipo de informação, escolhemos utilizar este tipo de estratégias. Foi um processo moroso e de alguma imprevisibilidade mas feito de pessoas com vontade de participar.

## CAPÍTULO II: TRABALHO DE CAMPO

### 1. As perspectivas de Bordalo II

#### 1.1. Percurso de Vida

Bordalo II intitula-se como “um cidadão do mundo” onde não existem diferenças entre o artista e a pessoa que é, nas suas palavras: “o trabalho artístico de cada um é também o reflexo das pessoas que nós somos”. Vê as suas experiências como um todo, em que “o tipo de pessoa em que nós nos tornamos é um reflexo de ... de tudo o que nós vivemos”. Parece-nos que os momentos que ele identifica como prioritários no seu desenvolvimento como artista são: o início da infância, com o gosto que sempre sentiu pelo desenho - os *rabiscos* - fomentado pelos avós; o início do *graffiti*, aos 11 anos e, mais tarde, a necessidade de uma passagem para o artista que é hoje.

É no *graffiti convencional*, como lhe chama, que encontra uma possível raiz do trabalho que desenvolve hoje em dia, na rua. Aos 11 anos começa por *escrever* o seu nome nas paredes da escola, como muitos outros miúdos o faziam. Com o passar do tempo, ao interessar-se “por outro tipo de coisas diferentes” sente a necessidade de “querer criar algo mais construtivo”. Essa necessidade traduziu-se na troca do “mundo do graffiti pelo mundo da arte” ao “conseguir comunicar e passar ideias” com a premissa de que “a mim interessa-me que ... as minhas ideias ... alcancem público e que ... as pessoas entendam aquilo que eu tou a tentar transmitir”.

Diz-se ser uma pessoa desarrumada e, por essa razão, a “utilização do lixo foi um mero acaso é verdade”. Os restos dos materiais que utilizava, como plásticos e latas vazias, passaram a ser parte integrante dos seus materiais de trabalho. Começou a “a juntá-los uns aos outros e ... a espalmá-los, e ... com cola a juntar e a criar superfícies ...”. Foi “em casa num pequeno estúdio improvisado” que começou a dar os primeiros passos, ao fazer as primeiras telas e a juntar os primeiros materiais.

Apesar do *graffiti* ser a base do trabalho que desenvolve na rua “ou (...) a apropriação do espaço público.” refere que “o trabalho que eu apresento não tem nada a ver com isso”. Por outro lado, independentemente de considerar que a arte é um reflexo do artista que a faz, e que existe uma necessidade de mostrar e de passar o que ele pensa, Bordalo II diz que só faz peças que lhe “agradem, continuam a ser pra mim! Mas! ... pronto tão abertas a que as pessoas ... reflitam sobre elas e que gostem”.

Um dos objetivos de vida de Bordalo II é “continuar a fazer arte obviamente mas vou-me preocupar apenas com projetos sociais.”. Considera necessário que cada pessoa tenha princípios, onde a “responsabilidade social é importante, apesar de nem toda a gente tem ...”. Valores como consciência e respeito pelo outro, “não ser egoísta ... não ser superficial”, é algo que enumera como características principais de si para o mundo.

## 1.2. *Graffiti e Street art*

Para Bordalo II, *graffiti* e *street art* são duas coisas bastante distintas. Não compreende o facto de as pessoas continuarem sem perceber o que é o *verdadeiro graffiti*, afirmando que existem diversas fontes com informações credíveis, tal como o livro *Subway Art*, “que fala sobre o início do *graffiti* ... o *graffiti* do fim dos anos 70 e o início dos anos 80, em que explica exatamente o que é o *graffiti* ... alguém que leia esse livro ... percebe logo que não tem nada ver com *street art*”. Na sua opinião o *graffiti* representa “uma atitude narcisista e egocêntrica”, em que um grupo de jovens “se mostram, se divertem, convivem entre eles”. Considera-o como um *hobbie* que “tu fazes ... porque tens necessidade de ... porque gostas de fazer”, e “é uma coisa que tu fazes para ti”.

Por outro lado, define o *graffiti* como “uma espécie de um jogo entre ... malta jovem ...”, “um jogo fora da lei, à margem” da sociedade – o *graffiti ilegal* – onde o que estes jovens procuram é “cumprir os objetivos que eles próprios definem ... ou não ter objetivos e fazer simplesmente o que lhes apetece”. É a fazer *graffiti* que estes grupos de jovens aprendem “até onde podes pisar o risco ... Até onde é que te podes esticar, aprendes a defender-te. As leis ... há muitas maneiras ... de dar a volta às coisas”. Bordalo considera-os como “uma sociedade paralela que faz publicidade ... só que faz publicidade entre eles apenas”. Um grupo sem intenção de ter “fins lucrativos e (...) sem objetivo ... de comunicação com a sociedade no geral”. Por isso, Bordalo II afirma que “o *graffiti ilegal* é a essência e não tem nada a ver com o mundo da arte sequer nem com nenhuma dessas coisas”.

Para Bordalo II, o *street art* é um significativo redutor para o que quer que possa significar. Diz não ter “como classificar porque vejo muitos tipos de coisas diferentes” e, por isso, não consegue perceber “se é uma corrente artística, se é (...) uma moda (...)”

Se é um movimento”, de tal forma que diz não ter uma opinião formada sobre o assunto, hoje em dia. Indica-nos *o street art inicial*, há dez anos atrás, como algo com um “*feeling* diferente do que tem hoje”, elogiando-o. Afirma que nunca pertenceu a esse mundo - “não me considero *street artist* ... eu trabalho na rua” e justifica-se que “desde os primórdios da humanidade que a arte é feita na rua, os ... monumentos megalíticos são feitos na rua e não são *street art*”. Exatamente por não trabalhar só na rua diz que o seu trabalho não pode ser “ligado apenas à pintura de fachadas com ... com elementos ... dos dias de hoje e que as pinturas tem um ar muito ... jovem, colorido”. Ou seja, não se pode ligar o seu trabalho ao que supostamente consideram como *street art*.

Sobre a ideia de que o *graffiti* pode ser confundido com *street art*, Bordalo diz-nos que é possível que o *graffiti legal* se possa “misturar com o *street art* sim” e que, dessa forma, é possível e “muito mais fácil as pessoas gostarem do *street art* ainda que, muitas vezes ... seja muito idêntico a algum tipo de *graffiti*”. Considera, também, que o *street art* tem uma linguagem urbana e que, independentemente de ser bom ou mau, “é sempre uma linguagem assim jovem ... colorida”, mesmo que muitas vezes seja “meramente decorativo e não tem interesse”. Por fim, adianta que o caráter interventivo associado, muitas vezes, ao *street art*, pode não ser um pré-requisito para um artista se tornar *street artist*. Colocando-se nessa posição, parece-nos que se intitula de *artista contemporâneo* que faz “instalações na rua com caráter interventivo” mas que não é um *street artist*.

### **1.3. Imagem social do seu trabalho artístico**

Quando deparado com a representação que o seu trabalho tem para os outros, diz-nos que cada pessoa tem a sua opinião e que todas elas são diferentes. Apesar de não lhe ser indiferente, percebe que há pessoas que possam gostar e “que respeitam e que se interessam e que ... podem até ... pensar sobre ... sobre aquilo que eu faço, refletir sobre as próprias peças”, mas que devem “haver pessoas que não gostam” certamente.

Consegue aperceber-se que o valor e a qualidade do seu trabalho pode não ter que ver com o *bom feedback* ou o *muito buzz* que as suas peças possam ter. Afirma, assim, que “um artista ter muito sucesso não significa que seja bom. Há com certeza muitos artistas sem sucesso nenhum que fazem trabalhos fantásticos e que ninguém dá

por eles ... ou que se calhar eles também não têm a capacidade de se mostrar”. Dessa forma, Bordalo II espera que as pessoas gostem do que ele faz mas não tem como objetivo “obrigar as pessoas a mudar, ou ... a aceitar a minha maneira de pensar, há muita gente de certeza que pensa de uma maneira diferente”.

Para ele, o ideal seria que as pessoas percebessem “aquilo que eu pretendo transmitir com a peça ... Mas como isso é impossível ... obviamente cada um tem a sua interpretação ... e o devido valor em relação aquilo que vê”. Por isso, está aberto à possibilidade de que na interpretação das suas peças se possa “perder aquilo que é suposto a peça transmitir”.

Bastante diferente do trabalho que realiza, uma outra faceta de Bordalo II é o facto de ter sido *graffiter* até hoje. A perceção que tem do que as pessoas pensam sobre isso e sobre o *graffiti* em si, é de que “é muito mais complicado as pessoas respeitarem ou gostarem de *graffiti* ... e conseguirem perceber se o *graffiti* é bom ou é mau” já que é algo que não conhecem. Dá-nos a ideia de que as pessoas “gostam daquilo ... que são habituadas a gostar” e que têm “algum receio daquilo que não entendem”.

Mais uma vez, Bordalo diz-nos que não é a perceção das pessoas que dá qualidade ao trabalho que se faz. No caso do *graffiti*, considera o medo e a falta de segurança que as pessoas têm do que não conhecem se deve ao “facto das pessoas quererem viver ... confortáveis” e, por isso, não procurarem entender o que ele realmente significa.

#### **1.4. Auto imagem do seu trabalho artístico e do seu papel enquanto artista**

Bordalo II diz que o seu trabalho é uma forma de expor a sua maneira de pensar - “é ... uma forma de comunicar com a sociedade, é uma forma ... de mostrar e de ... expor ideias, expor pontos de vista”. Tem como objetivo chamar a atenção das pessoas e criticar “de facto!” o que se passa à sua volta. Ao realizar uma peça, Bordalo pretende “tocar no ponto” mais do que “fazer peças meramente decorativas e interessantes do ponto de vista estético”. Todos os seus trabalhos têm de ter conteúdo, uma mensagem implícita.

Reforça a ideia de que o seu trabalho não tem nada que ver com *graffiti* e explica-nos que a base do que faz é a *assemblage* – “um trabalho mais escultórico e em

que a escultura ... dá ... um aspeto mais importante do que a própria pintura ... a pintura acaba por ser meros apontamentos pra ajudar a definir as formas que são construídas em 3D.”. É através do seu trabalho e da sua profissão enquanto artista que chama a atenção de coisas que considera importantes e traduz o que pensa sobre elas. Mas Bordalo faz a ressalva de que independentemente de ter escolhido ser artista e de ter a possibilidade de contribuir para a mudança das coisas, não vai “obrigar as pessoas a mudar”.

Intitula-se de “um jornal em que ... chamo a atenção das coisas que acho que são relevantes”, por isso, quer que o seu “papel seja importante, eu pretendo servir pa alguma coisa positiva”.

### **1.5. Processo criativo**

No processo criativo de Bordalo II as suas ideias surgem “a partir daquilo que eu vejo no dia-a-dia.”. Os locais onde as peças podem ser realizadas dependem de vários fatores: “Se houver um espaço ... que me seja proposto para fazer algo eu vejo o que é que funcionará melhor no sítio”, “se eu tiver alguma peça concreta que eu queira fazer tenho de procurar um sítio onde ela vai funcionar da melhor forma também”. Por exemplo, no caso da peça – Porco – que conseguimos observar, no Bairro Padre Cruz, em Lisboa, era uma peça que Bordalo já tinha em mente mas que ainda não havia tido oportunidade para a fazer. Poderia ter escolhido outro local, mas aquele era o ideal, “era um lugar sujo ... achei que era fixe fazer o porco (...) achei que tinha potencial pa fazer”, com as características necessárias do espaço que Bordalo queria para o concretizar.

No caso dos materiais que utiliza todos eles estão em fim de linha e, por isso, “há coisas que podem ser mais fáceis ou mais difíceis de fixar umas às outras, há coisas que se podem partir, que podem tar ... muito ressequidas”. Desta forma, há que perceber o potencial dos materiais e o que eles podem acrescentar a uma determinada peça. À medida do tempo, Bordalo II vai descobrindo “como te podes relacionar até porque ... descobrires qual é que é o material é o ponto de partida para começares a fazer algo”. Ou seja, ao trabalhar com lixo, e pelas experimentações que Bordalo afirmou fazer quando juntou os primeiros materiais, consegue definir que o “lixo pode-te ajudar ... perceber que imagem é que vais construir com ele”. A experimentação dos

materiais é um processo constante, mas quando surge uma situação repetida, Bordalo já sabe o que pode ou não usar numa determinada peça. Para além do local, são os materiais que o podem “ajudar também a criar as ideias pa criar as próximas peças”.

Para Bordalo II se preparar para o início de uma peça, a primeira tarefa a fazer é “uma pesquisa de imagens versus pesquisa do espaço e arranjar um elo de ligação entre uma coisa e outra”. As imagens escolhidas são aquelas “que estão mais próximas daquilo que eu quero que seja o produto final”. Utiliza várias imagens, de ângulos diferentes, para que facilitem a imagem do produto que quer construir. O passo seguinte é juntar o material recolhido e as ferramentas de trabalho: o lixo e as máquinas. Paralela a esta pequena organização, Bordalo afirma que não existe um projeto, exatamente porque “é tudo um processo muito de ... *freestyle* e de improviso”, principalmente pelos materiais que utiliza e pela experimentação que tem de fazer sobre eles. No seu caso, como também realiza peças de grande escala, em 3D, Bordalo tem de ter um ajudante, uma peça fundamental para a organização de todo o processo. Por um lado, porque “é impossível uma pessoa fazer tudo. Tem que ser pelo menos um a segurar e outro a fixar” e, por outro, “pa lutar contra o tempo”. Faz questão de salientar que apesar da peça ser sua “uma ajuda é sempre uma ajuda”, já que existem sempre coisas a fazer durante o processo criativo: ir buscar materiais, cortá-los e arrumar o espaço de trabalho.

Quanto aos temas que explora “são ideias que eu tenho mesmo”, onde os animais são “uma representação da natureza”. Para Bordalo II, o lixo é o fim de tudo o que somos e fazemos, dizendo que “quando morremos tornamo-nos o lixo ... e quando morremos deixámos muito lixo também ... que é fruto das vivências”. Por esta premissa, aponta-nos o facto de vivermos numa sociedade bastante consumista, onde “nós vivemos muito dependente daquilo que nos é impingido e consumimos imensa coisa que não é necessária”. O lixo que utiliza nos seus trabalhos é de facto uma prova da “utilização louca de recursos”, acabando por mostrar às pessoas a quantidade de desperdício existente e o facto de continuarmos a “chupar os recursos todos do planeta, em menos de nada ... pa viver desta forma”. Como o lixo é algo que não desaparece e contínua dentro do nosso planeta, se continuarmos a fazê-lo em grandes quantidades, ele ficará sempre connosco para sempre. Para Bordalo a ideia principal que as pessoas devem entender é que “este mundo que nós tamos a destruir é a nossa casa” e, se continuarmos a viver desta forma “quando acabarem os recursos e quando o planeta

tiver ... totalmente poluído quem tiver cá pa viver não vai viver, vai sobreviver e ... se sobreviver”.

Quando confrontado com a noção que tem sobre a realização de uma peça e o produto final, Bordalo II afirma que “as peças nunca ficam exatamente como tu as idealizaste”. Por ser um processo de *freestyle* e de improviso, “a peça tá pronta quando eu achar que ela tá bem, não é quando ela tá igual aquilo que eu idealizei porque tu não idealizas a peça de forma nenhuma.”. Para ele, depois de estar a trabalhar, durante dias, numa determinada a peça, “a única coisa que tu tens perceção é, ela ta finalizada. Tá finalizada com a qualidade que tu queres”. Não consegue definir quais as peças de que mais gosta, exatamente porque o tempo de trabalho em cada uma é bastante exaustivo e, por isso, nos diz que “o ... carinho ... que eu posso ter por uma peça acaba por vir bastante mais tarde”. Só mais tarde, é que é capaz de as analisar e perceber “que aquela é a peça que tu gostas mais ou que a outra que fizeste no ano passado tava melhor”.

### **1.6. Visão da sociedade**

Para além da questão associada ao lixo, outras questões levam Bordalo II a adotar uma postura critica em relação à sociedade. A questão da tecnologia que ajuda a “resolver imensos problemas de doenças, de ... muita coisa ... ajuda a que as pessoas (...) possam viver durante muito mais anos, saudáveis” mas que, muitas vezes nos agarra e não nos deixa pensar, como é o caso da televisão, já referido anteriormente; Questões sociais como existirem “padres que violam criancinhas”, de “haver refugiados que tão a fugir ... de atrasados mentais que lhes mataram a família toda”, de “haver pessoas que passam fome, haver corrupção que permite que pessoas passem fome”.

Bordalo diz-nos que estas questões são baseadas em interesses por parte daqueles que mandam no mundo – “Quem manda no mundo é quem tem ... interesses ... e capacidade para gerir as coisas”, mas que apesar de eles existirem, as pessoas têm liberdade. Considera as sociedades ocidentais como aquelas que realmente têm liberdade, mas acusa as pessoas, no geral, de “muitas vezes escolhemos é as coisas erradas. Ou deixamo-nos levar”, fazendo da liberdade uma “coisa que também ta dependente também das pessoas saberem aproveitar ou não.”. Desta forma, expressa-se dizendo que as pessoas têm liberdade de escolher o que querem para elas, independentemente de nos ser incutido, desde crianças, que temos “de fazer X ou Y”.

Recusa a ideia do ser humano ser igualado a uma máquina, dizendo-nos que “Apesar de nos impingirem isso obviamente que ... eu acho que tu podes escolher fazer o que quiseres. E acho que é assim que deve ser!”.

Para Bordalo II “a arte faz parte da cultura e a cultura é fundamental” para que exista uma evolução na sociedade. Para que seja possível um desenvolvimento e uma mudança social, Bordalo considera que tudo “aquilo que tenha potencial pa ter ... visibilidade” é uma forma de contributo para que isso aconteça. Para ele é importante que existam “pessoas que ... dediquem a sua vida a fazerem coisas (...) realmente que interessem, em vez de tarem em casa a ver telenovelas e a falar mal uns dos outros” e, só assim, é possível existir uma evolução social.

## **2. A atividade artística de Bordalo II**

### **2.1. Processo de criação artística – “Libelinha”**

No primeiro dia, de recolha de lixo, fomos até um “complexo de quatro armazéns gigantescos, coloridos por graffitis de todas as cores, tamanhos e feitios, em que o entulho serve de mobília”, onde também estavam presentes alguns trabalhos de Bordalo II. Ele e o seu ajudante andavam à procura de lixo/entulho, como “tubos de carros, canos de esgoto, para-choques de carros”. Como éramos quatro pessoas todos ajudamos a transportar os materiais para o carro (Notas de Campo, dia 5 de Abril, Anexo D)

No segundo dia (Notas de Campo, dia 6 de Abril, Anexo E), dia de início de realização da peça, o local é “uma casa cor-de-rosa, com um grande portão aberto”. Um grande casarão antigo “quase destruído, um teto altíssimo, com uma claraboia um bocado estranha, mas completamente apilhado de coisas.” que Bordalo utiliza para fazer de *atelier* de trabalho. São utilizados os materiais que foram transportados no dia anterior para dar início ao corpo da Libelinha. A tela onde ficará pregado o animal é composta “por 8 portas pregadas umas às outras, com, aproximadamente, uns três metros por outros três”.

Para começar são precisas as “imagens que tirou da internet para poder reproduzir fielmente a libelinha que vai construir.”. Dá início ao corte dos materiais e às suas experimentações - “faz experiencias com eles, corta-os, coloca uns dentro de

outros, põe-os em frente à tela para poder ter a certeza de onde os pregar.”. À medida que estes processos vão acontecendo, Bordalo tem o cuidado de “com as imagens na mão, vai conferindo se está tudo corretamente colocado.”. É o ajudante que facilita este processo, com o corte dos materiais e a sua colocação, apesar de ser Bordalo quem indica as suas tarefas e lhe explica o que pretende - “Nada se desperdiça, tudo é aproveitado e nada é impossível. Se um tipo de material não der para ser colocado à primeira, ele faz por colocá-lo. Muda de posição, aparafusa de outra maneira”. Bordalo II mostra-se calmo preocupando-se mais com os pormenores e a qualidade do seu trabalho, ao invés do tempo. Mesmo assim, “o objetivo é montar tudo até ao fim do dia e amanhã pintar”.

No terceiro dia, o de pintura (Notas de Campo, dia 15 de Abril, Anexo G), o atelier está “ completamente alagado, uma das paredes parece uma cascata e a claraboia tem uma das suas telhas abertas.”. É preciso organizar o espaço, antes de começarem a trabalhar - “criam uma passadeira, por cima do chão, com madeiras e placas de metal, para não molharem os pés e evitarem molhar a peça e os materiais respetivos.”. Antes de iniciar as pinturas, é preciso terminar as asas da Libelinha. Para isso, utilizam arame, rede, uma espécie de tule e algumas borrachas, e é Bordalo que indica ao ajudante o que ele deve fazer. Para as pinturas, utilizam latas de *spray*, mas são “todas feitas por ele e são feitas da mais variada forma.”. Como Bordalo decide fazer algumas alterações, tais como acrescentar uma porta à tela e aumentar o rabo da Libelinha, é o ajudante que procura os materiais, enquanto Bordalo pinta a peça. “Os últimos retoques de pinturas e de pequenas instalações estão a ser feitos.” e, desta forma, o “ ajudante já está a limpar o espaço de trabalho. Coloca o material que pode ainda ser utilizado num sitio e, o que não, noutro, e as ferramentas de trabalho nos sacos respetivos.”. A Libelinha está concluída.



Figura 39 “Libelinha”, peça exposta no armazém de trabalho de Bordalo II, com 3 metros de altura e 3 metros de comprimento (foto da autora, com permissão de Bordalo II)

## 2.2. Processo de criação artística – “Porco”

Estamos no Bairro Padre Cruz, em Lisboa, para o primeiro dia de trabalho do Porco. É um trabalho a pedido do Festival de Arte Urbana de Lisboa 2016. “Estamos no Centro Cultural e está uma chuva torrencial!” e, por isso, Bordalo II não pode começar o seu trabalho (Notas de Campo, dia 9 de Maio, Anexo I)

Decidem tratar dos materiais e, para isso, dirigimo-nos ao “Espaço Comunitário, onde está reservada uma sala com todos os materiais destes artistas.” - “caixas cheias de latas de spray de variadíssimas cores, baldes de litro de tintas de várias cores também. Há rolos e pinceis de todos os tipos, extensíveis de rolos, baldes vazios, panos.”. Como continua a chover, Bordalo e o seu ajudante estão a preparar os primeiros baldes de tinta como forma de adiantar trabalho. Decidem ir almoçar, com a esperança de que o tempo mude.

O local destinado à peça de Bordalo “é um quintal pelas casas que o ladeiam. São idênticas na sua estrutura. (...) A casa está inteira, pelo menos é o que aparenta. E o quintal já não é quintal, é um espaço aberto, no meio de duas casas, cheio de ervas,

terra, pedaços de tijolo e algum lixo.”. Para iniciarem o trabalho, Bordalo pede ajuda ao seu ajudante e a outros rapazes para o ajudarem a esvaziar o espaço. De seguida, toma a iniciativa de ir buscar os materiais que já haviam preparado, na parte da manhã. Começam as “as pinturas das paredes, para ser criada a tela” onde irá ser instalado o Porco. Enquanto o ajudante pinta o local, “Bordalo vai imprimir a fotografia do animal que vai reproduzir”. Posto isto, são iniciados os primeiros cortes nos materiais – “caixotes do lixo, de rua ... metade de um carro que vai servir de corpo para o porco.”. Para os conseguir prender ao chão e às paredes são precisas buchas de ferro com argolas e arame; para os materiais entre si continuam a utilizar os pregos. O fim do dia de trabalho é feito com amigos e, por isso, Bordalo dá por terminado o trabalho.

No segundo dia (Notas de Campo, dia 10 de Maio, Anexo K), já “junto ao local da peça”, Bordalo depara-se com uma situação constrangedora, isto porque existe uma obra em frente ao local que está a dificultar o espaço de trabalho. Bordalo “Decide improvisar um espaço de trabalho em frente ao camião de cimento. Começam a trabalhar.” e, com a ajuda do seu ajudante dividem tarefas para que o trabalho seja feito de forma organizada - “Enquanto o ajudante corta mais um caixote de lixo, Bordalo está a aparafusar dois pneus de carro um ao outro”. Preferem adiantar trabalho e vão deixando “instalações já prontas, para que depois seja só instalar no que já está feito de ontem.”. A cabeça do Porco é constituída por duas tampas de caixote e o focinho por pneus e uma placa de plástico. É necessário colocar esta instalação primeiro, para se poder avançar com o resto do corpo do Porco.

É feita a “a primeira simulação de colocação do focinho” para que Bordalo perceba se são precisas alterações. Posto isto decidem iniciar “as orelhas e as patas do porco” que são feitas de caixote do lixo e de para-choques de carro. Enquanto as duas orelhas estão a ficar prontas, é o ajudante que as faz, “Bordalo está em cima de toda a peça. Está a dar forma a todo o corpo do porco.”. Após isto, as orelhas começam a ser instaladas, “E aos poucos começa, realmente, a parecer um porco!”. Já é de noite “não se pode fazer barulho, por isso, não podem trabalhar mais por hoje ... Despedi-nos por hoje”.

No terceiro e, último dia (Notas de Campo, dia 11 Maio, Anexo L), “Bordalo está numa pilha de nervos. Quer, por tudo, acabar a peça o mais rápido possível!”, mas a chuva contínua alta e ninguém pode trabalhar. Ao fim de algum tempo, já no local da peça, Bordalo e o ajudante começam a preparar as primeiras coisas para “terminar as

instalações que faltam para poderem pintar o porco.”. Ainda é preciso colocar a segunda orelha e os respetivos olhos. “Bordalo começa a preencher a parte traseira do animal com para-choques de carro. Mas acaba de chegar mais um amigo dele que veio ver a sua obra.”. Depois de alguns minutos, retoma o trabalho e “repara que o focinho do porco desceu consideravelmente de ontem para hoje.” e são feitas algumas alterações. O ajudante acaba de chegar com as primeiras tintas, para serem iniciadas as primeiras pinturas - “O ajudante começa a pintar o chão do local e Bordalo iniciar as pinturas a *spray* ao longo do corpo do porco.”. As pinturas são feitas de forma bastante organizada: “Primeiro o corpo, depois o focinho, a cabeça e uma das orelhas. Bordalo começa e o ajudante termina. Diz-lhe os sítios em que deve pintar e qual a cor que pretende para cada sítio.”. Quando me retiro do local, o Porco está quase todo pintado mas ainda faltam algumas alterações e a colocação de um olho. Voltarei ao local, mais tarde, para que possa visualizar o produto final.



Figura 108 “Porco”, peça em 3D, integrada no Festival de Arte Urbana, no Bairro Padre Cruz, em Lisboa, com 4-5 metros de comprimento (foto da autora, com permissão de Bordalo II)

### **CAPÍTULO III: GRAFFITI E STREET ART - Características e Objetivos, Diferenças e Semelhanças**

Ao longo deste capítulo é apresentado o enquadramento conceptual sobre o *graffiti* e o *street art*, com base na leitura de vários autores e no contributo especial do sujeito escolhido para esta investigação. Afluente do *graffiti*, como nos explica Riggle (2010, cit. por Eugénio, 2013, p.26), *street art* é o tema central desta investigação. Waclameck (2014, cit. por Ruiz, 2013, p.124) designa-o por *post-graffiti practices*. O *street art* é uma intervenção de cariz político ou social, através de peças elaboradas com spray ou com a utilização de outros materiais e que pode advir da mudança de atuação dos *graffiters*. Os *graffiters* escrevem simplesmente o seu nome, como modo de marcarem uma posição perante outros *graffiters*.

Ao recordar algumas informações histórico-cronológicas da emergência deste tipo de intervenções, pretendemos esclarecer as principais diferenças e semelhanças que existem entre o *graffiti* e o *street art*. À medida que damos conta dos pressupostos teóricos inerentes vamos respondendo às questões e aos objetivos colocados, com base nos dados recolhidos no trabalho de campo, com a participação do artista escolhido.

#### ***Graffiti***

Em 1966, em França, o *graffiti* é visto, pela primeira vez, como uma forma de arte, importante para a comunicação e transmissão de ideais entre os mais jovens (Vale, 2016). Na década de 70, nos Estados Unidos da América, o *graffiti* assume as características associadas à cultura urbana do *hip-hop* como, por exemplo, a marcação de território utilizada pelos gangues de Nova Iorque, através da caligrafia e das palavras, sendo essa a sua característica principal. É com base nesta cultura urbana que apresentamos algumas características para a sua definição. O *graffiti* são letras que representam um nome fictício (*tag*<sup>3</sup>) de um indivíduo ou de um grupo de indivíduos (*crew*<sup>4</sup>), o que assegura o anonimato. Neste sentido, como nos confirma Bordalo II, o

---

<sup>3</sup> *Tag* é o nome que se dá à assinatura de um *writer* (aquele que faz *graffiti*). Definição retirada do Glossário realizado por Miranda (2015).

<sup>4</sup> *Crew* é a palavra que designa “grupo de indivíduos”. Termo que provém da cultura *hip-hop*. Definição retirada do Glossário realizado por Miranda (2015).

*graffiti* é um “*hobbie*”, “*uma coisa que tu fazes para ti*”. É individualista e não tem nenhum objetivo de comunicação com o exterior, exatamente porque não pretende passar algum tipo de mensagem, a não ser entre aqueles que o fazem, como refere Anna Waclamek (2011, cit. por Eugénio, 2013, p.26).

O objetivo concreto deste “*hobbie*” é espalhar, ao máximo, o “nome”, de forma a ganhar prestígio dentro da comunidade de *graffiters*. É legítimo questionarmos o interesse desta atividade, uma vez que é realizada em espaço público, mas visa apenas a comunidade de *graffiters*. Mas a atuação desta comunidade ou *sociedade paralela* (Bordalo II in Anexo C) é o que, na verdade, caracteriza o verdadeiro *graffiti*: uma loucura vandalizada, como comumente lhe chamam, com sede de adrenalina; ou, como nos afirma Bordalo “um jogo fora da lei, à margem”. Esta atuação pode ser vista como uma “*atitude narcisista e egocêntrica*” (Bordalo II in Anexo C) mas que se traduz, na verdade, numa comunidade de “malta jovem” que apenas “se mostram, se divertem, convivem entre eles” (Bordalo II in Anexo C).

Para fazer parte desta comunidade de *graffiters* é necessário experienciar algumas situações, como é o caso de pintar o comboio ou o metro mais arriscado<sup>5</sup>, conseguir fazer o *backjump*<sup>6</sup>, pintar nos sítios mais improváveis ou dar a rolada mais perfeita (se possível sem se ser apanhado). Estes são alguns dos exemplos de missões que um *graffiter* tem de realizar para que possa ser reconhecido pelos demais. O sucesso de uma missão é definido pelo grupo mas, também passa por atingir os objetivos que definiram e que se propuseram a cumprir, sendo condicionado, muitas vezes, por condições exteriores, como por exemplo: a existência de polícia ou de segurança, a dificuldade em alcançar um local para pintar ou condições atmosféricas adversas (por exemplo: chuva). Sabendo-se que a atuação no espaço público, para fazer um determinado “*graff*”, seja numa parede, num comboio, metro, túnel, viaduto ou numa autoestrada, tem os seus contratempos.

---

<sup>5</sup> É aquele que normalmente é o mais difícil de “apanhar”. No caso do comboio, pode ter que ver com o modelo mais recente e, por isso, existe em menos quantidade tornando-se mais raro de encontrar; pode ser aquele que fica guardado num local difícil de chegar ou com muitos seguranças a guardar.

<sup>6</sup> Backjump é o significado para: “fast sprayed graffiti. Mostly made in the time a train/bus is waiting at a station”. Informação retirada de *Urban Dictionary*.

Ao falarmos em peças, parece-nos importante esclarecer o tipo de trabalho que é desenvolvido neste tipo de atuação. Tal como já foi referido anteriormente, o *graffiti* são letras e quem faz *graffiti*, não faz coisas bonitas, fá-las para existirem, simplesmente. Exatamente por quanto mais o “nome” for escrito pela cidade, ou seja, por quanto mais publicidade se fizer entre eles (Bordalo II in Entrevista), mais reconhecimento têm. Este reconhecimento depende do tipo de peças que fazem e da atitude demonstrada ao fazê-las quando condicionado pelo exterior. Ou seja, dependendo do estilo de letras, da pintura (sempre em spray ou tinta) e o tipo e qualidade de missões que fizer, irá ter uma maior reputação. Tal como nos diz Campos (2009, p. 22) “Os membros da comunidade são os únicos com capacidade para descodificar e avaliar o graffiti enquanto produto cultural, sendo a sua apreciação fundamental para a forma como se estrutura o campo”, corroborando a ideia de sociedade paralela que suporta este “jogo” com características muito próprias. O *graffiti* tem uma linguagem, códigos e modelos de comunicação que são partilhados entre quem pratica, o que faz do *graffiti* um movimento único, centrado na comunidade que os produz. Ou seja, este movimento, com uma hierarquia e uma estrutura próprias, revela a existência de interesses semelhantes entre estes jovens que cumprem as mesmas normas e fazem deste grupo, um grupo cada vez mais possante e coeso. Tal como nos diz Pais (1990) a juventude para além de ser uma fase da vida é, também, um conjunto de “muitas juventudes” (Campos, 2010) que se estendem a diferentes particularidades sociais e, por isso, a diferentes interesses. Neste sentido, defendemos a ideia de que a juventude não é homogénea, ou seja, que os jovens não seguem todos os mesmos caminhos, não defendem todos os mesmos valores, crenças e modos de vida: “[a juventude está] socialmente dividida em função dos seus interesses, das suas origens sociais, das suas perspetivas e aspirações” (Pais, 1990, p. 149). Pela mesma razão surgem (sub)culturas juvenis, como a do *graffiti* e do *street art*, que unem indivíduos, em grupos, com estilos e ideologias próprios, cuja forma de atuação é, muitas vezes, a “afirmação de uma identidade, de uma vontade própria, de um poder de decisão” (Pais, 2005 p. 55), contra o *domínio cultural* e a *homogeneização social*.

Este tipo de atuação está associado, muitas vezes, ao *graffiti ilegal* que é definido por Bordalo II como a “essência e não tem nada a ver com o mundo da arte sequer”. Questões como o vandalismo estão, muitas vezes, associadas à prática do *graffiti*, quando este surge em territórios culturalmente valorizados, como monumentos

ou espaços públicos de grande valor estético e urbano, em que uma *terra-de-ninguém* é “apropriada por jovens que lhe devolvem vida e um sentido num território urbano que, tantas vezes, pouco mais lhes oferece de valioso” (Campos, 2009, p. 38). É, neste sentido, que alguns *graffiters* (cit. por Eugénio, 2013) apontam a rua como a marca que estimula esta visão do *graffiti*, sendo possível deixar-se de ser considerado socialmente vândalo no momento em que se coloca uma obra numa galeria. Por outro lado, com a passagem dessa mesma obra, da galeria para a rua, sem nenhum tipo de autorização institucional, a atuação continua a ser vista como vandalismo e não como arte. Nesse sentido, quem faz “coisas bonitas” não faz *graffiti*, porque se preocupa com a qualidade da peça que constrói (Eugénio, 2013, p.73-195). É precisamente neste seguimento que surge o *street art*.

### ***Street Art***

Sabe-se que é uma união da letra com a imagem, como pode ser considerado o caso de Bordalo II. Ou seja, uma união do que é dito e escrito, com aquilo que é visto, podendo expressar-se de diversas formas: instalações, *stencil*<sup>7</sup>, *stickers*<sup>8</sup>, *paste up*<sup>9</sup>, murais, mosaicos, etc. No caso particular, este artista, expressa-se por instalações de rua a que se dá o nome de *assemblage*<sup>10</sup> ou, por outras palavras, “um trabalho mais escultórico”, em 3D.

Para muitos autores não tem sido fácil a construção de uma definição para aquilo que pode ser o *street art*, o tipo de peças que engloba e o tipo de atuação que exige. Bordalo II refere, inclusive, que este é um nome redutor para a quantidade de artistas e de peças que são feitas hoje em dia. Por um lado, não consegue perceber se *street art* “é uma corrente artística, se é ... uma moda ... se é um movimento” mas, por outro, deixa-

---

<sup>7</sup> *Stencil* é um molde (portátil) de um desenho para ser pintado em spray. Glossário realizado por Miranda (2015).

<sup>8</sup> *Stickers* são autocolantes. Glossário realizado por Miranda (2015).

<sup>9</sup> *Past Up* é um cartaz, desenho, stencil, etc. colocado numa parede ou noutra superfície, usando pasta de trigo ou papel de parede. Definição retirada do Urban Dictionary.

<sup>10</sup> *Assemblage* é o conceito que abrange todas as obras de arte que são feitas com pedaços de materiais naturais ou fabricados (eg. restos domésticos). Definição retirada do Diccionario del Arte del siglo XX (1998), tradução oficial do Dictionary of a 20 Century Art, Oxford University Press.

nos a pista de que, em muitos casos, “o graffiti legal pode se misturar com o street art” e acaba por se tornar numa peça meramente decorativa.

Um artista ou um *street arter* escolhe um espaço e faz dele um lugar diferente. A isto se chama um *ator urbano* que “constrói e destrói a cidade, a transforma com o seu passo e permite que a vida interna da cidade evolua (...) cria novos lugares e que permite que a cidade seja inventada, experienciada, e em evolução.” (Ruiz, 2013, p.116). Este autor refere que a cidade pode ser vista como um *produto* e, por isso, como um *objeto de consumo*. Ao encontro do que nos diz Campos (2009, p.12) quando considera que a “cidade pode (...) ser entendida como um artefacto cultural, uma construção humana que condensa significados particulares. Somos simultaneamente espectadores e actores neste panorama”, Ruiz (2013) expõe-nos a ideia da existência de dois tipos de consumidores da rua e, por conseguinte, da cidade: o urbano e o residente. O primeiro anda pela cidade e participa nela de forma ativa e passiva; o segundo é aquele que tem a capacidade de intervir na criação e composição do espaço. É neste último consumidor que se poderá enquadrar aquele que escolhe praticar *street art*, ou outro tipo de arte contemporânea semelhante à de Bordalo II, em que assume uma postura de oposição a todas as coisas que a sociedade nos impõe. Este tipo de consumo, de produção e de atuação “expressa, no fundo, a incapacidade da autoridade e a fragilidade do mundo ordenado, manifesta o poderio dos actores que se movem na sombra, contrariando as convenções e violando a lei” (Campos, 2009, p.20), ou seja, a questão do vandalismo também pode estar associada a este tipo de intervenção de rua. Uma das consequências desta visão estigmatizada, para muitos dos que praticam *graffiti*, é, precisamente, investir em práticas artísticas reconhecidas e valorizadas em sociedade, como é o caso do *street art*. É possível que seja por esta razão que Campos (2009) refere que as várias tendências que provém do *graffiti*, como o *street art*, são mais suportáveis para os cidadãos, em geral, e para os diversos poderes políticos, situando-a entre o vandalismo associado ao *graffiti* e a arte das galerias. Mas o “verdadeiro” *street art* tem na sua índole vestígios narcisistas e egocêntricos, não fosse ele uma corrente proveniente daquilo que representa a ocupação de um espaço livre, sem apoio institucional. Por isso, também é feito por indivíduos que decidem fazer uma intervenção artística sem autorização e que a utilizam como uma forma de convívio, de ter mais autonomia e de poder opor-se e contradizer aquilo “que deve ser” (Campos, 2009, p.37).

Em ambos os movimentos - *graffiti* e *street art* - a utilização da rua é fulcral e é entendida, por Campos (2009, p.35) como “um campo de batalha onde se afrontam diferentes entidades com discrepantes visões, ideologias, mensagens e vontades.”. Nesse sentido, os que praticam são considerados “uma espécie de exploradores de cidades (...) dos lugares invisíveis e desconhecidos, dos subterrâneos e espaços moribundos, das redes de circulação e dos objectos citadinos.” (Campos, 2007, cit. por Campos, 2009, p.30). Muito do que existe em comum entre *graffiti* e o *street art* é o facto de que ambos os movimentos participam e expressam a sua existência na cidade e na sociedade, através da imposição das suas regras: a cidade é um espaço de exposição da sua arte e o espelho do seu poder sobre ela. Ou seja, como nos explica Campos (2008, p.5), para além de colocarem em causa a cultura de massas, ou a chamada cultura dominante, ao transformar o espaço físico urbano, os dois movimentos *jogam* “nos limiares do socialmente aceitável e da legalidade”, como forma de revolta ou desobediência para fugir à norma. Esta imposição pelo *graffiti* e pelo *street art* é intitulada por Campos (2008) como a *cultura do excesso*: o jogo de desafiar os limites do que é aceitável e legal.

Nesta linha, Ruiz (2013) aponta-nos dois tipos de *street art*: o institucionalizado que permite uma profissionalização como um serviço para um cliente; e o selvagem que o próprio identifica como “a arte ou prática artística que agride a propriedade pública ou privada e não tem autorização para a sua execução” (Ruiz, 2013, p.129). O primeiro refere-se à possibilidade de colocar a obra numa galeria e vendê-la. O segundo refere-se à verdadeira essência do movimento *street art*, que se traduz na utilização excessiva da rua (associada ao *graffiti*). Ao imaginarmos a possibilidade de unirmos o *institucional* ao *selvagem*, conseguimos ter um tipo de *street art* que acaba por fazer um “investimento no desenvolvimento da massa crítica e cultural” (Miranda, 2015, p.53). Por outro, através da profissionalização, este tipo de *street art*, tem a “consciencialização da importância da cultura e da criatividade para o desenvolvimento económico-social” para a criação de uma *economia da cultura* (Miranda, 2015, p.15-17) desafiando os limites, pela sua *postura de intervenção cívica*, de *poder alternativo à política* e de uma «*vontade*» de se «*poder agir de outro modo*» (Giddens, 2000, cit. por Madeira, 2011, p.39): a chamada *cidade pós-criativa* mencionada por Miranda (2015, p.16).

## A Cidade

Segundo Pais (2005) a rua é, para os jovens, o palco de uma cultura participativa. O mesmo autor refere o exemplo do jogo de computador *SimCity*, como um sistema de *bottom up* enunciado por Johnson (2001, cit. por Pais, 2005, p.57), onde a “vitalidade das cidades vem dos que informalmente circulam no espaço público da cidade: rua”. Este exemplo pode estar relacionado com a forma de estar e de atuar do *graffiti* e do *street art*, na medida em que o espaço urbano da cidade é reinventado “dando-lhe novos usos e, desse modo, produzem um novo espaço, distinto do original” (Pais, 2005, p.58). Ou seja, ambas as práticas outorgam ao espaço “rua” “uma existência própria quando [a] desafia a usos diferentes dos previstos ou pré-estabelecidos” (Pais, 2005, p.58), passando, a rua, a ser um espaço com várias utilidades.

O desafio colocado pelo *graffiti* e pelo *street art* é, precisamente, o de fugir ao poder de controlo das cidades, poder esse que é definido por Soja (1989:3, cit. por Pais, 2005, p.58) como uma *geografia de limites e confinamentos*, que transforma o espaço publico num espaço regulado ou *pré-estabelecido e estruturado*. Ao produzirem as suas peças, ao longo da cidade, estão a defender “uma vivência democratizada dos espaços públicos das cidades”, ao mesmo tempo que criam *micro-espaços* (Pais, 2005, p.59) de atuação, como por exemplo projetos como a Galeria de Arte Urbana da Quinta do Mocho (Anexo fotográfico). Estes micro-espaços são, como nos diz o autor, “lugares de movimento (...) que se abrem a uma diversidade de usos [e] a uma multiplicidade de apropriações”, ou seja, são lugares que podem ser vividos. Uma cidade vivida, ou como lhe chama Pais (2005, p.60), uma *cidade praticada* é “uma cidade dos cidadãos, uma cidade humanizada, participada, insubmissa às modelagens de planificações deterministas e às realidades sociais (de miséria e de violência) que as sustentam.”.

Manifestações sociais, como o *graffiti* e o *street art*, são uma espécie de *energia criativa* (Espinoza, cit. por Pais, 2005, p.60), intitulada de *movimentos de urbs* ou de *micro movimentos* (Pais, 2005) que representam a contradição da ideia e configuração de *Pólis* do início do século XVIII, que se mantém até aos dias de hoje. Uma cidade que “passa a estar submetida a princípios de racionalização que se haviam concebido para instituições de enclausuramento, como as prisões, os internatos, os quartéis, as fábricas, os hospitais” (Delgado, 1999, cit. por Pais, 2005, p.59). O mesmo autor explica que esta racionalização serve como mote para “exorcizar as desordens, purificar as condutas, escrutinar as populações, periferizar a miséria”, ou seja, a cidade aparece como um

espaço fechado e intocável, ao mesmo tempo que as pessoas, que nela habitam, são controladas e hierarquizadas. Os movimentos sociais, ou as chamadas tribos urbanas, como o *graffiti* ou o *street art*, têm como premissa “agitar” a *pólis*, o seu controlo e o seu “fechamento”, tornando o espaço público num “espaço permanente a todos, cenário de um *logos* ao serviço da liberdade da palavra e do pensamento, espaço que remetia à praça pública – o ágora, onde se defendia o direito à igualdade na diversidade de formas de falar, de pensar, de sentir e de fazer” (Pais, 2005, p.60).

Este tipo de espaço público remete-nos para a ideia de *pólis* grega (a união da *pólis* com a *urbe*) e para o princípio territorial nómada, em que as pessoas ocupam, habitam e possuem os lugares e as cidades (Deleuze & Guattari, 1994, cit. por Pais, 2005), ao mesmo tempo que “fazem do urbano uma forma de vida dominada por sociabilidades minimalistas e expressivas” (Pais, 2005, p.62), com base na liberdade, na emancipação da diferença e na autonomia dos sujeitos. Neste sentido, Pais (2009) defende a noção de *cidades criativas* como aquelas que devem recriar o passado, ou seja, cidades que não podem ser mobilizadas por ele e que não ficam estagnadas no tempo. No caso do *graffiti* e do *street art*, a intenção é a existência de uma reconquista da cidade no sentido de ser vivida. Isto porque a cidade, para além de ser um conjunto de edifícios, é também um conjunto de histórias: “a cidade não é apenas um lugar para habitar, é também um lugar para imaginar” (Pais, 2009, p.33).

Para aqueles que habitualmente a percorrem “a cidade permanece uma cidade por descobrir, distante na sua proximidade” (Pais, 2009, p.30), porque as rotinas do dia-a-dia e o “modo apressado como a cidade é vivida e olhada” faz da vida urbana uma *corrida contra o tempo* (Pais, 2009, p.32). Esta dinâmica das cidades não permite que os indivíduos possam concretizar aquilo que realmente desejam para o seu dia-a-dia. Os ritmos, as normas e as obrigações condicionam a vida das pessoas, tornando esses desejos e o sentido da vida como algo imaginário que se projeta num futuro “no que um dia se poderá fazer para se assegurar a plenitude do ser”, para fugir às “candências repetitivas do dia-a-dia” (p.32). Este domínio cultural aliado ao modelo, globalizado, de vivência da urbe, impede, na verdade, que exista uma vivência real da cidade e, por isso, mesmo que as pessoas estejam descontentes com a sua vida, encontram na “esperança” uma via para realizar aquilo que a realidade os impede de alcançar. A este sentimento, Pais (2009) chama-lhe de *imaginário coletivo* que é pautado por um sentimento de pertença à cidade, fazendo dela uma “cidade imaginada para melhor ser amada” (Pais,

2009, p.33). Isto significa que aquilo que é imaginado é como se fosse *uma ordem para a desordem da vida*, pelo facto de que “as cidades não são somente um fenómeno físico, um modo de ocupar o espaço (...) são também lugares onde ocorrem fenómenos expressivos que entram em tensão com a racionalização” (Candini, cit. por Pais, 2009, p.33).

O *graffiti* e o *street art* podem ser associados a novas formas de expressar os desejos e aquilo que é imaginado, porque a vida urbana é, atualmente, orientada por um regime democrático e, por isso, invadida por graus elevados de liberdade individual. Estes movimentos e, neste caso, Bordalo II, um artista contemporâneo de rua, podem ser equiparados aos *fluxos de consciência* (Pais, 2009) que, não são mais nem menos do que impulsos pessoais que podem ser socialmente partilhados.

A criatividade e a abundancia de manifestações culturais e artísticas que invade as cidades, como é o caso destas manifestações sociais, podem contribuir para o desenvolvimento de uma cidadania com base cultural, permitindo contrariar “a situação de alienação a que os habitantes das cidades estão sujeitos pelo facto de não conseguirem representar-se, mentalmente, na totalidade da cidade” (Lynch, cit. por Pais, 2009, p.39). O *graffiti* e o *street art* podem traduzir-se como uma forma de evasão e de liberdade criativa que permite a reconstrução de identidades dos sujeitos, mais do que apenas uma *resistência* ou uma *reivindicação* (Haenfler, 2004, cit. por Pais 2005, p. 63). A união das realidades urbanas, das suas dinâmicas, dos seus constrangimentos e dos seus imaginários, a este tipo de atuação e participação, reflete-se, não só na recuperação da cidade no sentido de ser vivida, possibilitando aos sujeitos que descubram o verdadeiro sentido estético e patrimonial da cidade (Pais, 2009, p.30); mas também, aos sujeitos que descubram o verdadeiro sentido da sua vida.

Ambas as manifestações sociais são feitas pelas pessoas e têm o objetivo de comunicar, embora de formas e com objetivos diferentes, através de mensagens gravadas no meio urbano. Este é um modo de vida, ou uma *conduta de risco* (Pais, 2005), característico destas subculturas juvenis, cujo interesse é marcar uma identidade social e um modo de vida diferente. A sua utilização do espaço público pode ser vista, não só como uma forma de proteger a cultura (valores, pensamentos e ideologias) de uma determinada geração, mas também como uma forma de poder e de autonomia, com “desejo de participação e protagonismo”, (Pais, 2005, p. 65) contra a forma fechada e controlada da *pólis*. A chamada *arte aberta* (Eco, 1968, cit. por Pais, 2005, p.66) com

que somos confrontados, todos os dias, é, por um lado, uma forma de recusar os padrões que prevalecem na cidade da sociedade contemporânea (contrária à cidade participativa e energética) e, por outro, uma forma de recusar a maneira como são impostos e definidos socialmente.

## CAPÍTULO IV: EDUCAÇÃO POPULAR E MOVIMENTOS SOCIAIS

Os domínios teóricos apresentados ao longo deste capítulo compõem o enquadramento conceptual que nos permite analisar o objeto de estudo. O contributo de várias leituras, de diferentes autores, é orientado para a análise da prática do *street art*, com o objetivo de se efetuar uma reflexão sobre a sua emergência, o seu significado e os seus contributos. O intuito deste trabalho não é encerrar o esclarecimento sobre o objeto de estudo, mas sim, proporcionar-lhe novas perspetivas. De igual forma, é importante clarificar que os resultados desta investigação estão associados a várias convicções, na medida em que as perspetivas apresentadas vão ao encontro do que é defendido pelo artista que participa na investigação.

### **Educação popular – da prática social ao processo educativo**

A educação popular ou a educação do povo pode definir-se como um sistema aberto de educação, isento de regras, teorias ou verdades únicas, tendo por base o diálogo, as relações interpessoais e a troca de experiências. Tem como objetivo educar para a criação de valores, conhecimentos e atitudes com vista à mudança de comportamentos, *em e pela prática do indivíduo* (Rosas & Neto).

A educação popular pretende (re) elaborar o conhecimento através da prática coletiva, em que “o indivíduo deve sair de si mesmo e modelar a própria realidade expressa pelas suas atividades” (Rosas & Neto, 2008, p.18). Ao atuar desta forma é possível verificarmos, no indivíduo, a existência de um desenvolvimento de valores democráticos e de uma consciência do mundo e dos outros, ou seja, “o indivíduo se torna cada vez mais humano, quando inicia a sua descoberta consciente do mundo”. Os processos de desenvolvimento e de consciência que acontecem dentro dos vários ambientes, que conduzem o indivíduo a alterar a realidade em que vive (contexto, sociedade, experiências e educação, etc.), traduzem-se, na prática, numa *ação cultural libertadora* que, tal como nos diz, Rosas & Neto (2008, p.16), envolve “o exercício da crítica estabelecido pelo diálogo e fomenta a socialização dos bens culturais”.

O contributo reconhecido à educação popular na valorização e reconhecimento da cultura popular, nomeadamente das culturas silenciadas e colocadas à margem do sistema social, permite-lhe ser considerada um tipo de educação promotora de uma *ação*

*cultural libertadora*. A sua intenção é dar voz a todos aqueles que estão subjugados à cultura dominante, ao mesmo tempo que contribui para a criação de uma consciência crítica baseada em atitudes coletivas, ativas e participantes<sup>11</sup>.

A natureza de um sistema educativo popular, com base na experiência, no pensar crítico, no saber experiencial e no diálogo, permite uma união entre a teoria e a prática, ou seja, entre aquilo que se vive e o que se aprende. Para que este sistema funcione, de acordo com o que propõe, a participação e a ação são imprescindíveis. A participação é vista, tanto como uma prática educativa, como um princípio metodológico, na medida em que desenvolve e forma os cidadãos com interesses coletivos, atitudes cooperativas e de integração (Pateman, 1992 cit. por Gohn, 2014, p.36). Por outro lado, a participação é considerada uma consequência do processo de socialização entre indivíduos: ao serem participantes, irão continuar a participar, cada vez mais. Para além da participação, o método do diálogo é tido, para Rosas & Neto (2008), como uma peça essencial deste sistema educativo. Por um lado, é através do diálogo permanente que se constrói e se transmite uma cultura e, por outro, é através dele que os sujeitos têm a possibilidade de construir uma postura reflexiva sobre o mundo em que vivem. Por esta razão, os mesmos autores colocam, na educação popular, o carácter de fenómeno cultural. Definem-na como um compromisso de construção do(s) sujeito(s), com vista à emancipação humana: os sujeitos criam novas atitudes, comportamentos e valores, com base na sua experiência e cultura, à medida que se conhecem a si e aos outros.

Nos processos pedagógicos, cultural, político e comunicante da educação popular (pensar, questionar, fazer), o conhecimento surge do quotidiano. Este conhecimento difere de indivíduo para indivíduo, não só pelas diferentes heranças culturais de cada um, mas também pelos diferentes quotidianos em que vivem. O acervo de conhecimento de cada indivíduo é construído com base nas suas experiências anteriores, ao passo que a sua consolidação depende da transmissão de saberes inerentes a essas mesmas experiências. Esta particularidade, presente na educação popular, leva-nos a considerar pertinentes os processos educativos que ocorrem através da interação com os contextos e com os outros e da reflexão individual, mas também coletiva.

---

<sup>11</sup> Conceito de metodologia coletiva, enunciado por Neto (2008), que se dirige à luta coletiva através de atitudes coletivas a curto, médio e longo prazo.

A educação não formal pressupõe o desenvolvimento das potencialidades dos indivíduos, através da aprendizagem e de práticas que promovem a sua capacidade para a resolução de problemas quotidianos. Ou seja, a educação não formal promove uma aprendizagem de conteúdos que lhes permite conhecer e compreender o mundo à sua volta, através da interação com o “outro”, em espaços que promovam esta mesma interação. Neste processo educativo a aprendizagem é feita através da troca de experiências, ao longo dos processos de socialização, com a família e os amigos, na escola ou no bairro. Neste sentido, Pais (2014) revela a importância das experiências e das aprendizagens na produção artesanal onde *sempre se valorizou o conhecimento prático*. Fala-nos, também, da existência de um *sentido social* que se traduz na observação dos detalhes da vida quotidiana. A observação é considerada uma aliada da curiosidade, isto porque ao estarmos recetivos aos imprevistos da vida, acabamos por nos surpreender com o que se passa à nossa volta, tornando familiar aquilo que, à partida, nos parece não ter significado nenhum. No caso particular do artista escolhido – Bordalo II – a base da produção das suas peças é o seu quotidiano, as suas experiências e aprendizagens, conforme se pode perceber através da análise da entrevista.

A curiosidade pode ser entendida como a união da imaginação com a criatividade, considerados ingredientes essenciais para descortinar e descobrir ligações naquilo que é tido como convencional. Também a transmissão intergeracional de saberes, que acontece na relação entre o artista Bordalo II e os seus avós, juntamente com as memórias provenientes das suas experiências de vida e o sentido social que lhes dá, proporcionam uma reinvenção do tradicional e criam a individualidade do artista. Podemos associar as peças de Bordalo II às *colchas artesanais* mencionadas por Pais (2014), em que o lixo e os materiais são comparados aos retalhos e aos tecidos velhos. Em ambos existem combinações e repetições de formas, efeitos óticos e recuperações de imagens quotidianas, que são instigados pelo prazer da curiosidade e da descoberta: “a vida quotidiana é uma extensão de quem vive, a reproduz, a reinventa em [colchas] de significado” (Geertz, 2008, cit. por Pais, 2014, p.57). A pré-disposição para o inesperado e o estímulo para novas descobertas, ou seja, a combinação da observação e da curiosidade, é considerado, por Pais (2014) como um *jogo* que faz parte do *pensamento criativo* - Bordalo II *joga* com os materiais ao longo do seu processo criativo. Este tipo de pensamento é o que produz uma satisfação e uma gratificação intrínseca ao artista e que sobreleva quaisquer estímulos extrínsecos, ou seja, é o prazer

interior que faz com que Bordalo II se dedique a ser artista a tempo inteiro e, conseqüentemente é pelo prazer, pela observação, curiosidade e pela imaginação que surgem as ideias para a construção das suas peças.

A aprendizagem pode ser vista como um processo criativo e de aquisição de saberes, competências ou capacidades que tem em vista o crescimento e o desenvolvimento dos indivíduos. De forma a corresponder às mudanças e exigências do mundo, hoje, globalizado, a aprendizagem traduz-se num processo de formação humana, que se considera central na vida do ser humano e que exige dos indivíduos uma constante aprendizagem - aprender a aprender. Nesta medida, a educação popular tem um papel relevante na passagem dos saberes que estão fora das instituições e dos regulamentos. Neste caso, a aprendizagem passa pela apreensão de um conceito e pela sua reconstrução, de acordo com a cultura de cada indivíduo, os seus saberes, as suas experiências e as suas vivências. Ao fazer este exercício, os indivíduos estão automaticamente a aprender e, ao experienciar este processo reflexivo de aprendizagem estão a (re) construir a sua própria cultura.

A cultura é fruto das interações entre as pessoas. Ou seja, é fruto da interação dos seus valores, dos seus modos de pensar e de ver o mundo, dos seus comportamentos e das suas condutas sociais, que se revelam como a ação do ser humano (Thomson, 1982 cit. por Gohn, 2014, p. 39). Por outras palavras, o meio e a classe social em que cada indivíduo se insere é um fator para a construção da identidade de cada um. Neste sentido, aquilo a que chamamos de mentalidade, é construída através de uma constante reflexão, de reconstrução de conteúdos e de produção de saberes. Ou seja, a reflexão, a reconstrução e a produção são processos de aprendizagem que advém da interação e da partilha entre os indivíduos, e estão relacionados com as particularidades dos indivíduos e com a interação entre as culturas existentes e absorvidas por cada um.

Na educação popular os espaços, ambientes e situações são intencionalmente e coletivamente construídos pelos indivíduos e a sua participação é influenciada pelas circunstâncias. O contexto de práticas sociais que se origina através da organização coletiva, que neste caso particular, podemos associar a um movimento juvenil, despoleta um conjunto de posturas, interesses, atitudes e comportamentos com traços semelhantes. Este processo promove o desenvolvimento de hábitos, atitudes, comportamentos e modos pensar, ao longo dos processos de socialização dos indivíduos, dentro dos grupos aos quais pertencem, que se capacitam de conhecimentos

sobre o mundo e sobre as relações sociais. Estas práticas sociais apresentam um grande potencial de formação e fundamentam-se nos interesses e nas necessidades dos indivíduos, cujo objetivo é criar relações sociais assentes em princípios e valores de igualdade e de justiça social.

Nestas práticas sociais os saberes são transmitidos de “boca em boca”, a partir de práticas ou de experiências passadas, sentimentos e emoções. Este é um processo constante, onde a aprendizagem e os conhecimentos não estão organizados. A aprendizagem pressupõe o contacto entre as pessoas, a partilha de experiências e saberes, de conhecimentos, de espaços e de ações. É um processo social coletivo e participativo, cujo objetivo é a formação de indivíduos livres e conscientes dos seus direitos e deveres. É considerada, por isso, como uma forma de produção de conhecimento, tendo em conta as realidades, experiências e os interesses dos indivíduos. O grupo desenvolve a sua própria identidade, com valores e aspetos relevantes que vão ao encontro dos interesses comuns. Ou seja, é a partir das necessidades, carências, obstáculos e desafios, provenientes do dia-a-dia, que o grupo vai construindo conteúdos para dar sentido aos seus modos de agir e de pensar. É desenvolvida uma cultura de grupo que, pelos laços que desenvolve entre os indivíduos, fortalece e promove a sua própria identidade, ao se traduzir num processo de construção de *cidadania coletiva*. A aprendizagem que é feita, ao aceitar os outros e as suas diferenças, traduz-se em reconhecer o outro, e o seu papel, na construção da identidade do grupo e de cada sujeito (porque a aprendizagem pessoal é também um processo de construção da identidade de cada um). Ou seja, existe uma consciência e uma (re) construção de concepções, de formas de agir e de estar no mundo, através de éticas e de condutas sociais, que possibilitam ao indivíduo um sentimento de identidade e de valorização de si mesmo. Este tipo de práticas sociais, adotadas pela educação popular, são orientadas para a formação integral do indivíduo que, através das suas vivências e experiências e da sua participação em práticas de grupo, (re) aprende consciente e inconscientemente, tornando o processo educativo num processo espontâneo, que irá fomentar a existência de uma cidadania coletiva, baseada em valores e atitudes democráticas e participativas.

A educação popular é considerada um processo sociopolítico, cultural e pedagógico, de formação para a cidadania e que pretende a formação de cidadãos livres, emancipados e conscientes dos seus direitos e deveres. É uma prática ou um processo de

aprendizagem desenvolvido e construído, de forma intencional, com base nas escolhas de cada indivíduo e, com vista a processos de autoaprendizagem e de aprendizagem coletiva, a partir de experiências em ações coletivas. Pode ser considerada um instrumento importante na construção e na formação do indivíduo, independentemente da sua classe social ou do nível de escolaridade em que se insere. As práticas de aprendizagem, como a educação popular, são práticas ou vertentes educacionais oriundas da cultura em que o sujeito está inserido, das pessoas e da sua participação. Por isso, a sua atuação proporciona o nascimento de novos processos participativos, ou seja, de novas formas de sociabilidade e de fazer política - movimentos sociais - pioneiros na utilização da educação popular.

### **Movimentos sociais**

A educação popular está ligada aos movimentos de classes, grupos ou setores sociais, na medida em que representa a sua luta na reivindicação de um espaço e de uma organização para a sua vida comum. A relação entre a educação popular e os movimentos sociais surge com Paulo Freire, com a *Pedagogia do Oprimido* (), onde a educação popular é a fonte de mobilização popular na alfabetização crítica dos adultos. Na década de 60 são vários os movimentos que demonstram esta relação: o movimento estudantil, em Maio de 68, com a democratização das relações da universidade e da escola; o movimento das mulheres que reclamam participação igualitária nos vários setores da sociedade; o movimento dos direitos civis; e, o caso das colónias africanas que lutam pela sua emancipação. Todos estes movimentos se caracterizam por uma crítica ao controlo social do Estado, na medida em que existe uma reivindicação dentro da sociedade e por meio das pessoas. Ou seja, os movimentos sociais, tal como nos diz Pontual (2008, p.3, cit. por Streck, 2010, p.303) podem ser considerados como “o sujeito político protagonista das (...) transformações históricas (...) e das práticas de educação popular”, ao mesmo tempo que defendem uma “visão da educação como integrada na cultura enquanto expressão criativa de homens e mulheres” (Streck, 2010, p.301).

Os movimentos sociais caracterizam-se por serem ações coletivas, organizadas, “salpicadas” de rebeldia, que pretendem responder a desafios específicos de classes ou grupos sociais. Existe uma preocupação inerente e universal, que se traduz na busca da

humanização através da constituição do homem e da mulher, como sujeitos capazes de criar uma mudança na sociedade. Por outro lado, os movimentos sociais são caracterizados por apresentarem o conflito como elemento pedagógico, na medida em que perturbam a ordem social porque encontram alternativas para contrapor as ideias e os valores vinculados na sociedade (Streck, 2010). A procura de justiça, muitas vezes pelo meio do conflito, nas causas das lutas dos movimentos para a construção de um mundo para todos, faz com que os movimentos sofram, muitas vezes, de repressão policial (Seone, 2008, cit. por Streck, 2010, p.304) e política, mesmo que a sua luta se destine à criação de uma visão global e contra-hegemónica sobre a sociedade, que permite aos sujeitos uma nova compreensão crítica sobre o que o rodeia.

A radicalidade inerente à educação popular e aos movimentos sociais tem que ver com a resistência e com a construção de um modelo contra-hegemónico que passa, também, pela autonomização dos sujeitos. É em 1960, com Paulo Freire e a sua experiência de alfabetização inovadora, que surge o conceito de *cultura popular*. Este conceito é considerado como um projeto político de transformação social, a partir dos sujeitos sociais e das culturas trabalhadoras (Brandão & Assumpção, 2009). Em 1970, o conceito de cultura popular, passa a ser tido, também, como uma prática artística cujo desafio é descobrir meios criativos para a criação de valores críticos e ativos. A *arte popular*, inerente a este novo conceito de cultura popular, é utilizado como recurso pedagógico para uma comunicação que tem o efeito de conscientizar os sujeitos para os valores das artes e da cultura, nos grupos ou nas comunidades populares. Estes valores são usados como componentes de uma reflexão coletiva sobre as condições da vida e os significados do povo, em que a arte é utilizada como veículo para a criação de situações reflexivas e coletivas para o desenvolvimento do pensamento e do sentido crítico – ou seja, uma “cultura nascida de atos populares de libertação que reflita na crítica da prática da liberdade, a realidade da vida social em toda a sua transparência” (Brandão & Assumpção, 2009, p.70). A Cultura Popular vem unir a arte e a educação com a intenção de aproximar a pedagogia à política, pelo método do diálogo, “[reconhecer] o ser humano como sujeito da história e criador da cultura significa reconhecer o seu próprio processo dialético de humanização” (Brandão & Assumpção, 2009, p.56).

A cultura cria-se, reproduz-se e transforma-se com o homem e, por isso, ao mesmo tempo que a cultura se cria, o homem passa a ser considerado um sujeito cultural. A cultura é, por um lado, o reflexo do ser humano e do seu trabalho e, por

outro, o reflexo da mediação entre o homem e a natureza; que é feito pela comunicação e que permite a existência de representações, de valores e de bens culturais. O processo social de criação da cultura é a forma que o homem tem de se afirmar como ser de consciência e de saber: “comunicar-se com o outro como um sujeito consciente. Uma pessoa participante das decisões do seu próprio destino, e comprometida com o processo histórico de construção de uma sociedade igualitária” (Brandão & Assumpção, 2009, p.58).

As *ações culturais transformadoras*, impulsionadas pelos movimentos sociais, têm algumas semelhanças com o propósito da educação popular, tais como “propiciar a humanização e a libertação dos sujeitos que sofrem com as opressões políticas, económicas e culturais.” (Brandão & Assumpção, 2009, p.10). A educação popular é a educação de uma comunidade, na reconstrução do saber social. Uma reconstrução que se traduz num trabalho social, cultural e político direcionado para a luta por transformações sociais - emancipação dos sujeitos, democratização e justiça social – feito, muitas vezes, através dos movimentos sociais. Mais do que integrar os indivíduos, a união entre a educação popular e as ações transformadoras representa a capacitação dos sujeitos para assumirem um papel participativo no desenvolvimento das sociedades, ao mesmo tempo que se educam. Ou seja, esta união representa a vontade de transformar a cultura que impõe, ao sujeito, determinadas formas de pensar sobre o mundo e sobre a sua condição, numa cultura que reflita sobre os mesmos factos mas em direção ao pensar crítico do sujeito.

Segundo Santos (2001) é em meados dos anos 80 que surgem, os chamados, *novos movimentos sociais* (eg. movimentos ecológicos, movimentos de jovens), entre eles, os movimentos do *graffiti* e do *street art*. Estas novas dinâmicas sociais pretendem criticar a regulação social capitalista. Através da crítica a novas formas de opressão, propõem um novo paradigma social, baseado mais na cultura e na qualidade de vida, do que na riqueza e na satisfação material. A luta destes novos movimentos é uma luta pessoal, social e cultural, organizada para o propósito da construção de uma democracia participativa e representativa e, que tem como objetivo transformar o quotidiano daqueles que sofrem opressões todos os dias – “a emancipação ou começa hoje ou não começa nunca” (Santos, 2001, p.178-179). Mais do que existirem mudanças na conceção de direitos, os novos movimentos vêm afirmar que é preciso uma reconversão nos processos de socialização para que aconteçam transformações concretas e

imediatas. Santos (2001) revela-nos o *princípio da comunidade*, como uma forma de criar uma nova cultura política e uma nova qualidade de vida pessoal e coletiva, baseadas na autonomia, no autogoverno, na descentralização, na democracia participativa e na cooperação. Ao criar uma política horizontal através do exercício da cidadania, onde a participação e a solidariedade são concretas e conseguem responder às novas formas de exclusão social (sexo, raça, qualidade de vida, consumo, guerra, etc), os movimentos sociais passam a ser reconhecidos pelo seu caráter positivo. Para se conseguir entender a estrutura social em que vivemos é preciso que todos trabalhemos em prol dela mesma. Para isso, é necessário, por um lado, o desapego de noções pré concebidas - senso comum - sobre sociedade e, por outro, é fundamental descortinar o pensamento de que o que a classe dominante afirma é o reflexo real das coisas. O “discurso do poder” ilude os sujeitos para a ideia de que existe uma coerência social cuja vida quotidiana “é normal, desejável, ainda que transitoriamente imperfeito, necessário e inevitável” (Brandão & Assumpção, 2009, p.8). Os que dominam optam por esconder a *barbárie cotidiana* em que realmente vivemos e, os dominados, através dos movimentos sociais e da educação cultural popular, escolhem relatá-la e modificá-la.

Segundo Pais (2005), a relação entre os jovens e a cidadania está associada à reivindicação do “direito à diferença”, associado aos direitos universais relacionados com a cidadania. Estas diferenças, postuladas nas novas formas de exclusão social, traduzem-se em direitos sociais e em direitos individuais que não são mais, nem menos do que necessidades de realização pessoal e de contradição ao que é tradicional. Santos (2002) destaca os movimentos ou grupos sociais dos anos 70 e 80, que intitula de micromovimentos, liderados por jovens. Estes micromovimentos caracterizados pelo seu *desenvolvimento alternativo* aparecem em destaque no final da Guerra Fria, nos anos 90, como forma de contrariar o discurso da globalização, protagonizado pela necessidade de ordenar o mundo de forma a uni-lo economicamente, culturalmente e politicamente, o que muitas vezes se traduziu na hegemonização económica, cultural e política de poucos sobre muitos. Os vários movimentos e os vários grupos passam a defender as suas pequenas causas e tomam consciência da necessidade do diálogo, na luta que implica unidade entre aqueles que privilegiam o bem comum e a justiça social, como forma de influência das pessoas e dos poderes políticos em temas como o aquecimento global, a biodiversidade e o comércio global. O objetivo destes

movimentos ou grupos de jovens ativistas é precisamente o de criar um estrutura institucional e social, com base em princípios democráticos de igualdade política, de justiça social, de diversidade cultural e de não-violência e, em princípios ecológicos de sustentabilidade e de manutenção da biodiversidade (o caso de Bordalo II). São movimentos e ativistas contra a globalização, tal como tem sido praticada, porque afirmam a sua inimidade com a democracia e a ecologia, ou seja, com a liberdade, a igualdade, a diversidade e a sustentabilidade.

Desta forma, o direito à diferença significa a necessidade e o direito dos pobres e dos excluídos de “encontrarem o seu justo lugar como produtores na economia e cidadãos na política” (Santos, 2002, p.103) e, são estes novos movimentos (feminismo, ecologia, direitos humanos, etc.) que se traduzem numa luta política para a participação de pessoas na definição de objetivos e princípios para o verdadeiro desenvolvimento da sociedade.

No caso do nosso estudo, é de salientar os movimentos ecológicos, pelo caráter sustentável do trabalho criativo elaborado pelo artista escolhido. Estes movimentos surgiram com o intuito de valorizar a ecologia como um bem e um “princípio básico da existência humana” que se for respeitado, segundo Santos (2002, p.106), poderá transformar a sociedade e a economia no sentido de serem mais humanas e à base do bem-estar. A visão ecológica está ligada à essência feminina, ou seja, segundo o mesmo autor, os princípios ecológicos e de género permitem uma mudança de organização e de consciência da sociedade, quer a nível económico, quer a nível político, mais justa e mais humana.

É com a chegada destes novos movimentos que, a partir dos anos 90, surge o conceito de democracia participativa como uma ideia para-política ou uma atividade política marginal, que tem como objetivo contrariar as estruturas hegemónicas de poder. Mas, na verdade, o confronto com o Estado e as estruturas de poder, dá a este tipo de movimentos (como os ecologistas, feministas, do *graffiti* ou do *street art*) a característica de construir uma democracia através de uma prática política sustentável, unindo a forma como as pessoas vivem (social, económica, cultural e ecológica) com a forma como elas podem agir e controlar a sua própria vida. O movimento do *street art*, vai ao terreno e através da experiência quotidiana e das críticas espelhadas nas suas peças e intervenções, apela a várias lutas sociais e políticas, com o objetivo de reconstruir o Estado social para uma política local, horizontal, através das pessoas e de meios socioculturais diferentes

dos tradicionais. Desta forma, o tipo de intervenção social associado ao *street art* pode estar ligado a um processo de transformação político e social, que através da participação, da atuação, do diálogo, da crítica e da reflexão, capacita as pessoas para contrariar e controlar as estruturas hegemônicas de poder a favor do seu bem-estar e dos seus interesses.

### **Culturas juvenis**

A juventude, como nos diz Campos (2010), reflete o melhor e o pior da condição humana. É, por um lado, considerada a “idade de ouro” associada ao mito da eterna juventude mas, por outro, é vista como uma cultura incompatível em relação à cultura dominante e, por sua vez, a outras gerações.

O movimento de rebeldia dos jovens, por exemplo, no Maio de 68, surge num contexto de contestação à rigidez e autoritarismo da relação professor-aluno, nas universidades e consubstancia-se numa dinâmica e numa ideologia de afirmação do sujeito como decisor e ator do seu futuro face à sociedade de consumo existente. Pais (2011) reforça a necessidade de valorizar a vida quotidiana e encontrar a sua subjetividade através do método de nos colocarmos no papel do outro para o entendermos melhor, ao “valorizar as falas do dia-a-dia, apanhadas em contextos pulsantes de significantes e significados” (Schutz, cit. por Pais, 2011, p.132). Neste sentido, Bermingham (cit. por Campos, 2010), nos seus estudos sobre as subculturas, nos anos 70, apela para uma nova interpretação das culturas juvenis e de toda a estrutura social. Campos (2010) revela-nos três elementos fulcrais para a constituição da representação da juventude, e das várias culturas juvenis associadas, integradas num contexto globalizado e tecnológico. São eles: a visualidade, a comunicação em massa e as tecnologias audiovisuais e digitais. No caso do *graffiti* e do *street art* consideramos pertinente a abordagem destes três elementos, por serem manifestações sociais com o objetivo de comunicar através de mensagens gravadas no meio urbano.

A imagem é considerada o veículo de comunicação e de representação mais antigo do mundo porque tem acompanhado o homem ao longo de toda a sua história. A visão é um dos sentidos que nos permite configurar o mundo que temos à nossa volta. No caso do *graffiti* e do *street art*, a imagem é utilizada, por um lado, como uma forma de representar o mundo, dando-lhe significado e, por outro, como uma forma de

“alimentar (...) os nossos horizontes pensativos com conteúdos em permanente renovação” (Campos, 2010, p.4). Ambas as manifestações são consideradas fenómenos de ação coletiva e de produção cultural, importantes na forma como ilustram o mundo e os seus fenómenos sociais. Jovens como Bordalo II são agentes que utilizam a imagem e a visualidade como um recurso para comunicar e produzir a realidade social em que vivemos.

A juventude, tal como menciona Campos (2010) tem um papel importantíssimo na formação, não só cultural, mas também visual. Primeiro porque os jovens são agentes culturais dotados de um maior dinamismo e criatividade e, segundo porque os meios de comunicação e a cultura de massas têm a juventude como objeto de consumo e de manipulação. A primeira razão está ligada à capacidade que os jovens têm de criar objetos culturais, como o *graffiti* e as instalações de Bordalo II; e, a segunda deve-se à representação social distorcida inerente à juventude em que, por um lado, é vista como um modelo (glorificação do estado juvenil) e, por outro, como um anti modelo (provocação e desafio do poder) (Pais, 2010). Esta instabilidade pré concedida à juventude é considerada, pelo último autor, como o *verdadeiro espírito juvenil*. Da mesma forma que os jovens *graffiters* e *street arters* desafiam o poder e manipulam as regras, também os media, as indústrias e a cultura de massas jogam com a representação dos jovens ao ignorar a voz deste grupo etário. Parece-nos que a habitual desconsideração pelos mais jovens e pelo que “estão todo o tempo a expressar ou a tentar expressar (...) sobre a sua actual ou potencial significância cultural” (Willis, 1990, cit. por Campos, 2010, p.9) pode ser vista como uma razão pela qual a atuação da juventude, no caso de representações culturais como o *graffiti* e as instalações, está “associada a manifestações que são produzidas num contexto comunicacional que reclama o olhar e as suas capacidades de descodificação simbólica”, quer pela sua índole rebelde de “manifestação de poder sobre o espaço”, quer pela sua capacidade inventiva que “domina a lógica da publicidade e circula por uma cidade visualmente explosiva” (Campos, 2010, p.10-12).

O lugar - cidade - é bastante importante para a emancipação e para a autonomia cultural deste tipo de jovens, sendo que é “apropriada por vários grupos (...) que constroem os seus múltiplos palcos, refúgios de encenações particulares” (Campos, 2010, p.11), como forma de criar as suas identidades pessoais e culturais e outros estilos de vida, diferentes dos pensamentos dos adultos. Desta forma, a rua é para os jovens o

cenário composto por um conjunto de culturas participativas. A reivindicação do espaço público é uma forma de se manifestarem e de se afirmarem culturalmente e, por isso, uma outra forma de participação cívica e política. Para jovens como Bordalo II, que “desfrutam, portanto, da cidade e participam criativamente na sua produção, através de diferentes manifestações culturais” (Pais, 2011, p.371), a importância de mobilizar, apelar e despertar para uma nova ordem social, com novos direitos de cidadania, através da sua participação, revela a existência de uma reflexão, à priori, sobre a vida quotidiana. Isto significa que existiu o desenvolvimento de uma *sensibilidade* que lhes permitiu compreender as “realidades que desejamos conhecer” (Pais, 2011, p.366), impulsionada por uma “curiosidade espontânea com impulso para pesquisar” (Freire, cit. por Pais, 2011, p.366) sobre a sociedade e sobre o impacto que a sociedade tem na vida dos indivíduos. Estas particularidades, desconhecidas, muitas vezes, no mundo dos adultos, são as qualidades e as capacidades que os jovens têm de conseguir ultrapassar os *labirintos da vida quotidiana* (Pais, 2001, cit. por Palhares, 2008, p.116), pondo-se à prova para construir o seu percurso de vida e a sua identidade. A juventude procura outras formas de vida, outras regras e outros pensamentos que estão fora do “tradicional” e do “fechado” e que acontecem em “lugares ou sítios de socialização e de educação não formal e informal” (Palhares, 2008, p.117).

O conceito de *experiencia juvenil*, enunciado por Palhares (2008), vem traduzir aquilo que as culturas juvenis e jovens como Bordalo II procuram: “abalar” a estrutura (sistema/Estado/pólis) hierarquizada e centralizada, através de ações espontâneas e dispersas, com o objetivo de transformar essa estrutura em algo mais “premiável à mudança e dotada de maior plasticidade no que respeita à sua permanente capacidade de regeneração e reconfiguração” (Palhares, 2008, p.113). As ações espontâneas e dispersas referem-se à pré-disposição, inerente à juventude, para experimentar e experienciar o social. Os jovens têm a oportunidade de se relacionar de múltiplas formas, com diferentes pessoas e em diferentes locais. Esta oportunidade, para além de ser uma característica da condição juvenil é, também, um grande contributo para a construção da identidade, dos sujeitos e, conseqüentemente, dos grupos e das várias culturas juvenis. São os jovens que conseguem defender, não só valores que, à partida, parecem impossíveis de se conectar, tais como: materialistas/pós-materialistas, egoístas/espiritualistas, individualistas/sociocêntricos; mas, também, direitos sociais como o bem-estar individual (estilos de vida/qualidade de vida), questões de género e

sexualidade (Pais, 2011). A defesa das minorias, do amor e da espiritualidade e da liberdade sexual, são exemplos de novos valores e estilos de vida e, são, também, o reflexo de uma cultura de partilha e de comunicação, onde os jovens têm o papel de revitalizar a sociedade para uma mudança social.

Neste sentido a juventude e as suas culturas associadas, são vistas como contra culturas “isto é, como [uma] cultura que (...) negaria ou poria em causa a «cultura adulta»” (Pais, 2011, p. 155), por se opor e por se desviar da cultura dominante. No caso das culturas juvenis, associadas ao *graffiti* e ao *street art*, são culturas com um “conjunto [forte] de significados compartilhados” (Pais, 2011, p. 164), dotados de um conjunto de símbolos de pertença, com linguagem, rituais e ações específicas que se traduzem num conhecimento comum, “com formas específicas de consciência, de pensamento, de perceção e de acção” (Pais, 2011, p.164). Desta forma, a sua relação com a sociedade (adultos) é quase *incompatível e problemática*, como nos diz o mesmo autor. A difícil aceitação, por parte dos “mais velhos”, em considerar uma possível *juvenilização da sociedade – capacidade dos jovens de influenciarem os adultos* (Pais, 2011, p.155), não facilita a compreensão e aceitação de que os jovens, para além de terem adquirido valores, ideias e formas de estar (dos mais velhos), são capazes de os reinventar através da sua espontaneidade, criatividade e originalidade.

Desta forma, parece-nos imperativo o desenvolvimento de uma aprendizagem, de uma compreensão e de uma aceitação, de um tipo de cultura, de arte ou de intervenção/participação, que é nova e diferente do habitual, mas que também é um contributo relevante para o desenvolvimento cultural e social das sociedades e da vivência na cidade.

## DISCUSSÃO DOS DADOS

Para uma melhor compreensão e análise dos dados recolhidos, ao longo da investigação, iremos refletir sobre eles com base na recolha teórica feita. Ou seja, iremos articular o que foi dito por Bordalo II com o que foi apresentado e definido nos capítulos III e IV, tendo em conta as perguntas e os objetivos definidos para este estudo.

O capítulo III destina-se à compreensão e à definição dos conceitos de *graffiti* e de *street art*, de acordo com as suas características e objetivos, diferenças e semelhanças. Neste sentido, associado ao objetivo de contribuir para a problematização e análise do conceito e do significado de *street art*, decidimos elaborar um quadro para distinguir estes dois tipos de atuação (o que é, como surge, quem pratica, como é apresentado e onde), adicionando o contributo de Bordalo II para o mesmo efeito.

	<i>Graffiti</i>	<i>Street Art / Arte Contemporânea</i>
<b>O que é?</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Caligrafia em <i>spray</i></li> <li>- Prática ilegal e efêmera, associada ao vandalismo.</li> <li>- Significa “escrever” nos termos latinos e gregos.</li> <li>- Não tenciona ter aceitação do público geral, cujo objetivo ou tema (exclusivos) é a assinatura.</li> <li>- Não é encarado como arte, tanto pelos que praticam como pelos que observam.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Combinação de técnicas artísticas: aproximação às artes plásticas e ao <i>design</i>.</li> <li>- Exige maior produção do que o <i>graffiti</i>, ou seja, maior preocupação com a qualidade artística.</li> <li>- Pode ser ilegal mas é um tipo de arte que é pública.</li> <li>- Difere no <i>graffiti</i> pelo objetivo ou tema, e intenção: pretende comunicar com as pessoas.</li> <li>- Expressa uma narrativa (história, ideia, pensamento, facto) que é visual e, associada a uma crítica política, económica, social.</li> <li>- Pressupõe uma constante renovação da narrativa visual: progressão e desenvolvimento (caligrafia, materiais e técnicas).</li> <li>- Associado ao <i>Processo de Artificação</i></li> </ul>
<b>Como surge?</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Expressão política, filosófica, sociológica</li> <li>- Associado às disputas territoriais entre gangues - Cultura <i>Hip-Hop</i> (Anos 60-80, nos EUA) e ao Maio de 68, em França.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Meados da década de 80</li> </ul>
<b>Quem pratica?</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Adolescentes, jovens (muitas vezes sem formação académica em alguma área artística)</li> <li>- Em grupo ou sozinho</li> <li>- Utilização de nome fictício ou anonimato.</li> <li>- Utilização de vocabulário próprio. Existem regras e uma hierarquia entre os membros que praticam.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Adolescentes, jovens, adultos (associado, muitas vezes, a quem faz ou fez <i>graffiti</i>)</li> <li>- Utilização de um nome artístico</li> <li>- Pretende a recetividade do público.</li> </ul>
<b>Como pode ser apresentado?</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Em paredes, prédios, muros, carruagens de comboios, telas, caixotes do lixo, sinais trânsito, telas publicitárias, auto estradas, pontes.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Em formato <i>stencil</i>, <i>stickers</i>, colagem, performance, escultura de baixo-relevo, pintura, mosaico, instalação, luzes, projeções.</li> <li>- Locais: linhas de comboio, caixotes do lixo, sinais trânsito, telas publicitárias, etc.</li> </ul>
<b>Onde?</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Meio urbano, espaço público, locais de grande visibilidade.</li> <li>- Excepcionalmente podem ser cedidos por instituições privadas ou públicas.</li> <li>- Depende da superfície: visibilidade, dimensão e localização - e da missão: dificuldade e risco envolvidos.</li> <li>- Depende da superfície (visibilidade, dimensão e localização) e da missão (dificuldade e risco envolvidos).</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Meio urbano, espaço público, locais de grande visibilidade.</li> <li>- Excepcionalmente podem ser cedidos por instituições privadas ou públicas.</li> <li>- Depende da superfície: visibilidade, dimensão e localização - e da missão: dificuldade e risco envolvidos.</li> <li>- Depende da superfície (visibilidade, dimensão e localização) e da missão (dificuldade e risco envolvidos).</li> </ul>

No início da sua adolescência, Bordalo II optou por seguir o caminho do *graffiti* convencional mas o jogo ilegal do *graffiti*, sem qualquer tipo de comunicação e de uma mensagem com o exterior, foi a razão pela qual Bordalo trocou o mundo do *graffiti* pelo mundo da arte. A sua atuação enquanto *graffiter* não se mostrou de acordo com aquilo que pretende ser e na forma como quer estar e participar dentro da sociedade. E é pelo seu interesse em dar voz a vários problemas do quotidiano que escolheu ser artista contemporâneo, com esculturas em 3D. Este processo de desenvolvimento e de consciência, abordado pela educação popular, dá ao sujeito, através do seu percurso de vida e das suas experiências, a capacidade de modificar a sua realidade consoante as suas aprendizagens.

Uma das fontes de aprendizagem que Bordalo II mais valoriza é, sem dúvida, o seu percurso no *graffiti*. Considera-o como a “a base da minha relação com o trabalho que desenvolvo na rua (...) ou (...) a apropriação do espaço público.”, onde aprendeu e lhe foram reconhecidos limites, formas de defesa e um novo olhar para as coisas: “*enquanto fazes graffiti sabes (...) até onde podes pisar o risco (...) Até onde é que te podes esticar, aprendes a defender-te. As leis (...) há muitas maneiras (...) de dar a volta às coisas*”. Por outro lado, o apoio e as aprendizagens com os avós sempre contribuíram para o sucesso e a versatilidade artísticas que tem atualmente.

Desta forma, são perceptíveis as ligações que existem entre o seu percurso de vida e as suas escolhas artísticas, ao longo do tempo. É evidente o porquê e quais as necessidades da passagem de um adolescente, associado ao *graffiti*, para um artista adulto com caráter interventivo, corroborando a cronologia histórica de aparecimento das duas práticas, as diferenças de atuação e de objetivos. Associada, também, à pergunta de investigação - que ligações se podem estabelecer entre as opções artísticas, sociais e culturais do artista e o seu percurso de vida?; e, ao objetivo de compreender o percurso de vida de um artista que se dedica ao *street art*, os motivos que caracterizam a sua atuação – social - e a sua forma de estar na sociedade; está a importância significativa que Bordalo II coloca em todo o seu percurso de vida, dizendo que “toda a experiência sensível a todas as vivências que a pessoa tem, acabam por ser ... determinantes no percurso que ela vai ter ao longo da vida”. Assim, podemos definir como três, os momentos decisivos e marcantes no seu percurso de vida: a infância, o início da adolescência e aquilo a que podemos chamar de idade adulta. Na infância recorda os “*rabiscos*” iniciais, apoiados pelos seus avós; na adolescência, os seus 11

anos aquando a sua entrada no mundo do *graffiti*; e, mais tarde, a necessidade de uma passagem desse mundo para o mundo da arte. Desta forma, podemos concluir que o seu contexto social e familiar, e o seu percurso de vida, influenciaram a construção da sua identidade e a sua atuação em contexto social. Tal como nos diz Bourdieu (1997, cit. por Palhares, 2008, p.118) “é na socialização primária que o sujeito adquire e fortalece o seu sentido de pertença e constrói os seus hábitos conferidos de uma certa identidade pessoal e social”. As práticas do *graffiti* e da *assemblage* permitiram a Bordalo, através da troca de experiências e do contacto com aqueles com quem interagiu, ao longo do seu percurso de vida, a possibilidade de ler o mundo e de o compreender. Ou seja, os processos de socialização e os ambientes inerentes a essas relações sociais capacitaram e orientaram este indivíduo para determinadas formas de pensar e agir espontaneamente, ao mesmo tempo que foi construindo conceções sobre o mundo e sobre ele mesmo.

Nesta linha, e de acordo com a pergunta de investigação - como é que um artista conotado com o movimento *street art* se auto percebe e percebe os movimentos de arte contemporânea de carácter interventivo?; e, com o objetivo de compreender o carácter interventivo na prática do *street art*; Bordalo II diz-nos que não se considera um *street artist* porque trabalha na rua e argumenta o facto de que “desde os primórdios da humanidade que a arte é feita na rua, os ... monumentos megalíticos são feitos na rua e não são *street art*”. Defende-se como artista contemporâneo, que trabalha dentro e fora da rua (um dos processos criativos observados é uma instalação de rua e o outro é uma tela); onde a sua profissão, enquanto artista, é a possibilidade que tem para expor as suas ideias e pensamentos, de forma crítica, ao contrário das pessoas com profissões mais comuns. Considera que o seu trabalho passa por chamar a atenção das pessoas, ao expor a sua forma de pensar, através das suas peças e instalações, para aquilo que considera relevante e, tal como muitos outros artistas contemporâneos ou *street artists*, espera que o seu contributo seja importante e sirva para algo positivo na sociedade.

Ao falar-nos sobre o conceito e significado de *street art* como prática de intervenção social, Bordalo II refere que ser interventivo não é um pré-requisito para ser um *street artist*, isto porque “tu podes ser um artista contemporâneo e fazer instalações na rua com carácter interventivo e não és um *street artist*, és um artista contemporâneo.”. Dissocia o *street art* de um movimento de cariz interventivo na sociedade, como a definição dos movimentos sociais, enunciada no Capítulo IV deste trabalho, porque considera-o, muitas vezes, associado ao *graffiti* legal e às fachadas

coloridas e, por essa razão, pode não ter a *mais-valia* de ser interventivo e ser “*meramente decorativo e não tem interesse*”. No entanto, considera que “*toda a linguagem do street art, seja bom ou mau, é sempre uma linguagem assim jovem ...colorida, ... urbana*” e importante para o desenvolvimento da cultura e da sociedade.

Neste sentido, torna-se pertinente o contributo da educação popular, nas vertentes informais e não formais de educação, como forma de situar teoricamente as práticas do *graffiti* e do *street art*, bem como a articulação dos contributos de Bordalo às teorias associadas aos movimentos sociais. A educação informal tem em conta a troca de experiências e Bordalo II, tem no quotidiano e, no seu percurso de vida, a base das suas experiências e aprendizagens na construção das suas peças. É no dia-a-dia que Bordalo II vai buscar ideias para as suas peças e instalações, como forma de poder explorar as temáticas que mais lhe interessam. Uma das temáticas é bastante explícita – *o desperdício* – que utiliza como material primordial no seu processo de criação. A opção de o utilizar surge por mero acaso, no seu estúdio, em casa. O material e a crítica inerente são, também, um espelho da sua preocupação e da sua necessidade e vontade de atuação no mundo atual que se traduzem numa problematização da vida quotidiana. A forma como passa a mensagem, isto é, como atua (na rua), está associada, também, à aprendizagem feita durante a sua estadia pelo *graffiti*. As suas opções artísticas, sociais e culturais, o seu percurso de vida e a sua forma de atuação, enquanto artista e cidadão, conduzem-nos numa linha perfeita de coerência e de conhecimento da sua própria prática.

Tal como mencionado, os movimentos sociais, como o *graffiti* e o *street art*, quando associados à educação e à cultura, podem ser considerados como *a expressão criativa* (Streck, 2010) de determinados valores, estilos de vida e de formas de cidadania, com o objetivo de potenciar mudanças na sociedade. Bordalo II defende que a arte faz parte da cultura e que a cultura é *fundamental* para que ocorram mudanças sociais. Sendo os jovens o futuro do mundo e Bordalo um deles, também, nos diz que é “*importante que haja pessoas que ... dediquem a sua vida a fazerem coisas*” e que possam contribuir para a evolução da arte, da cultura e da sociedade em geral, ao invés das pessoas estarem a casa a ver telenovelas e a dizer mal de tudo.

Este tipo de arte popular, associada aos movimentos de educação popular, tem como objetivo conscientizar os sujeitos, não só para os valores da arte e da cultura, mas também para a importância da criatividade no desenvolvimento de valores culturais com

vista a uma ordem social baseada na cidadania ativa e participativa. Neste sentido, Bordalo II é da opinião de que tudo o que “tenha potencial pa ter ... visibilidade, pode ... contribuir, pode estar presente no desenvolvimento e nas mudanças das sociedades.”.

Quando falamos no desenvolvimento e na mudança da sociedade, falamos da necessidade de mudar as ideias e os valores que têm sido arrastados pela cultura dominante ou, por outras palavras, pela educação bancária, enunciada por Paulo Freire (1921-1997, cit. por Brandão & Assumpção, p.9), que tem sido passada ao longo dos anos modernos. Bordalo crítica o facto das *vidinhas*, dos dias hoje, se prenderem por valores *egoístas* e *consumistas*. Defende que a sociedade nos conduz para “*consumimos imensa coisa que não é necessária*” e que a utilização excessiva dos recursos e o seu desperdício são consequências desta forma de vida: “este mundo que nós tamos a destruir é a nossa casa ... e eu acho que pelo menos isso as pessoas tem que entender”. O “lixo”, ou o desperdício, é entendido por Bordalo como algo que não acaba e não desaparece - “tu não mandas lixo fora, porque não existe fora, o mundo é redondo ... mandas o lixo ele vai dar a volta e volta pro memo sitio outra vez” – e, também é, por isso, que o reutiliza para o seu trabalho artístico.

A forma como se apresenta como artista é a forma como se apresenta como pessoa. Bordalo II espera que, com a sua participação e intervenção, artística, educativa e cultural, as pessoas consigam aperceber-se de que ao viverem as suas *vidinhas* desta forma, “*tão a deixar nada a quem vier atrás ... tão a deixar doenças, miséria e (...) tudo de mau.*” e que isto será uma consequência nefasta para o mundo em geral: “*quando acabarem os recursos e quando o planeta tiver ... totalmente poluído quem tiver cá pa viver não vai viver, vai sobreviver e ... se sobreviver*”. A realização das suas peças, utilizando os animais como atores principais da falta de consciência de princípios ecológicos de sustentabilidade e de manutenção da biodiversidade e, do lixo ou o desperdício como material de realização e composição da sua arte, é uma forma de alertar a sociedade para a falta de noções conscientes sobre questões emergentes e características dos novos movimentos sociais.

Tal como mencionado no Capítulo IV, a cultura hegemónica de massas, tem vindo a corromper a cultura e a subtê-la a um controlo político, baseado na globalização e no desenvolvimento de uma sociedade consumista, postulada por uma economia de mercado. Este tipo de discurso global tem vindo a promover, cada vez mais, novas formas de exclusão, de desigualdade e de problemas sociais, que em nada contribui para

o desenvolvimento de uma sociedade baseada na cidadania democrática e participativa. Ao mesmo tempo, temos o início de uma nova motivação juvenil, com a crescente visibilidade deste tipo de movimentos nos meios de comunicação social e nas agendas de atividades culturais (eg. Galeria de Arte Urbana da Quinta do Mocho e Festival de Arte Urbana de Lisboa), como forma de mostrar que é possível a existência de um desenvolvimento social alternativo, ativo, emancipatório e de sentido cultural.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A perspetiva concetual e epistemológica do presente estudo tem como base o *street art* como uma forma de comunicar com as pessoas, procurando na vida quotidiana a intenção das suas obras e intervenções. Estas obras e intervenções podem ser consideradas como uma forma de entender o que se passa no contexto envolvente, o que realmente se vive. Ou seja, o *street art* está na cidade e é nela que vai encontrar uma forma de explorar vários significados de ordem cultural e social, ao refletir sobre “os modos e estilos de vida, as relações de poder, as assimetrias sociais, as relações económicas, os paradigmas estéticos e visuais, entre outras dimensões da nossa vida colectiva” (Short, 1996, cit. por Campos, 2009 p.15).

Na perspetiva empírica e metodológica, com o intuito de responder às perguntas e aos objetivos desta investigação, optou-se por um estudo de caso etnográfico, criteriosamente escolhido. A adoção da etnografia revelou o potencial que este tipo de estratégia de investigação tem, permitindo, através da compreensão das vivências e do percurso de vida de um sujeito, explorar a compreensão de um todo. Ou seja, conhecer e compreender a forma de estar de um sujeito, artista contemporâneo, através do contacto e da observação do seu processo criativo e de uma entrevista exploratória de cariz biográfico. Esta abordagem permitiu-nos identificar algumas representações de Bordalo II, analisar a sua forma de estar na vida e na sociedade e a sua forma de atuação enquanto artista e cidadão. As opções metodológicas e os dados recolhidos para este trabalho de investigação permitiram “demonstrar a credibilidade das conclusões a que se chega, a adequabilidade das repostas dadas às questões de partida da investigação, e a legitimidade dos processos metodológicos utilizados para o fazer” (Vieira, 1995; 1999, cit. por Amado & Freire, 2013, p.357).

Ao longo desta investigação foram recolhidos dados sobre o percurso de vida do individuo em estudo – Bordalo II - de forma a identificar aspetos relevantes no seu percurso de vida que pudessem estar ligados, de alguma forma, ao seu processo criativo, a auto imagem do seu trabalho artístico e do seu papel enquanto artista e à sua visão da sociedade. Ao mesmo tempo, foi recolhido e elaborado um suporte fotográfico e vídeo, que teve como base as observações feitas, em trabalho de campo, no acompanhamento dos processos de criação do artista.

Com base nas perspectivas acima mencionadas, o intuito desta investigação é ser um mote para o desenvolvimento de uma aprendizagem sobre um tipo de arte que é “nova”, mas contemporânea, e, promover a compreensão e o respeito por uma outra forma de estar na vida. Por isso, a apresentação deste estudo pode ser considerada como um contributo para a discussão de conceitos e para a definição de termos usados neste domínio social e cultural.

Este novo movimento – *Street Art* - é considerado por Campos (2008, p.3) como uma “forma como entendemos e nos conectamos com o mundo”, pelo carácter heterogéneo do ambiente em que vivemos. Desta forma, torna-se possível imaginar os diferentes sentidos que cada pessoa dá à sua experiência quotidiana, através do número de pessoas existentes numa cidade e, conseqüentemente, do número de intervenções artísticas nela existentes. A utilização do espaço público trás ao *street art* uma característica muito particular: é uma experiência acessível a todas as pessoas (elitistas ou não). Sendo a arte um veículo para a transmissão de ideias, saberes, experiências, sentimentos, pensamentos e acontecimentos, o *street art* vem tornar física a possibilidade de viver inúmeras representações ou manifestações culturais que descrevem o mundo real em que vivemos, tendo a capacidade de se renovar e reinventar à medida que o tempo passa.

Sabe-se que a sociedade e as pessoas não estão habituadas a grandes mudanças, muito menos o público elitista da arte. Mas, mais importante que as mudanças na configuração do que é arte, é dar oportunidade de se poder criar uma identidade, pela cidade e “manter a ... liberdade individual” (Eugénio, 2013, p.73-195) de um ou mais indivíduos, na sociedade. O *street art* tem, na sua essência, a liberdade de participação, através da criação, como forma de assegurar a presença e a luta de uma ou de várias pessoas, por algum motivo. Como tal, consideramos a opinião de Pais (2011, p. 164), quando nos revela a necessidade de estudar os jovens e as suas culturas, por pensarmos ser necessária a compreensão e a absorção desta cultura juvenil, por parte da sociedade e da cidade. Por um lado, para uma melhor compreensão e entendimento dos jovens e dos sentidos e significados que dão à vida e aos seus acontecimentos e, por outro, para lhes dar oportunidade de contribuir para uma evolução humanizada da sociedade.

Podemos concluir que *street art* e o ator escolhido, revelam a capacidade existente na associação da juventude, da cultura popular e dos novos movimentos sociais, para criar alternativas culturais e educativas na construção de valores, visões,

ideias, sentidos, significados e saberes, através de contributos originais e genuínos, como as peças e as intervenções de Bordalo II. Por outras palavras, o *street art* pode ser considerado um recurso que tem o objetivo de capacitar os atores sociais, não só para uma conscientização de uma leitura real do mundo, mas também para o desenvolvimento de uma maior autonomia dos sujeitos na ação política da sociedade e na sua crescente participação, pautada por perspetivas humanistas e reflexivas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Albarello, L., Digneffe, F., Hiernaux, J., Maroy, C., Ruquoy, D. & Saint-Georges, P. (1997). *Práticas e métodos de investigação em Ciências Sociais*. Lisboa: Gradiva.
- Amado, J. & Freire, I. (2013; 2014 – 2ªed; 2017 – 3ªed). Estudo de caso na investigação em educação. In João Amado (coord.). *Manual de Investigação Qualitativa em Educação* (121-143). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Araújo, A. O., Filho, T. B., & Marinho, L. (2015). Muros que falam: a comunicação na cidade. *Revista Humanidades, Fortaleza*, v.30, n1, 99-114.
- Armés, D. (Maio 2016, Nº136). A criar com o lixo do mundo. *Revista GQ Portugal*, 96-99.
- Bahia, S. (2002). *Da educação à arte e à criatividade*. Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação - Universidade de Lisboa: Associação Nacional para o Estudo e Intervenção na Sobredotação.
- Banksy. (2005). *Wall and Piece*. Germany: Appl Druck, Wemding.
- Bardin, L. (1977). *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70.
- Brandão, C. R., & Assumpção, R. (2009). *Cultura Rebelde - Escritos sobre a Educação Popular ontem e agora*. São Paulo: Editora e Livraria Instituto Paulo Freire.
- Campos, R. (2010). Juventude e visualidade no mundo contemporâneo - Uma reflexão em torno da imagem nas culturas juvenis. *Sociologia, Problemas e Práticas*, n.63, pp. 113-137.
- Campos, R. M. (2008). Movimentos da imagem do Graffiti: Das ruas da cidade para os circuitos digitais. *Trabalho apresentado no Congresso Português de Sociologia*. In VI Congresso Português de Sociologia, Lisboa.
- Campos, R. M. (2009). All city - Graffiti Europeu como modo de comunicação e transgressão no espaço urbano. *Revista de Antropologia, São Paulo, USP*, v.52 Nº1 pp.11-45.

- Campos, R. M. (Maio/Agosto de 2012). A pixelização dos muros: graffiti urbano, tecnologias digitais e cultura visual contemporânea. *Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia*, pp. 543-566.
- Carvalho, J. M., Silva, S. K., Delboni, T. Z., & Pais, J. M. (set./dez. de 2013). Currículo sem Fronteiras. *Entre Culturas, Pesquisas, Currículos e Cotidianos: uma conversa com José Machado Pais*, pp. v. 13, n. 3, pp.361-374.
- 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: Dissertação de Mestrado em Multimedia .
- Chalfant, H. &. (1998). *Subway Art*. London: Tames & Hudson Ltd.
- Cruzeiro, C. P. (2014). *Arte e Realidade - Aproximação, diluição e simbiose no século XX*. Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa: Doutoramento em Belas-Artes.
- Eugénio, S. R. (2013). *Arte Urbana no século XX - A relação com o mercado da Arte*. ISCTE-UL - Instituto Universitário de Lisboa: Dissertação de Mestrado em Gestão Cultural.
- Freire, P. (1974). *Pedagogia do Oprimido*. Brasil: Paz e Terra.
- Ghon, M. d. (2014). Educação não-formal, Aprendizagens e Saberes em Processos Participativos. *Investigar em Educação - IIª Série, Número 1*, pp. 35-50.
- Ghon, M. G. (2006). Educação não-formal, participação da sociedade cívica e estruturas colegiadas nas escolas. *Ensaio: avaliação de políticas públicas em Educação*, v.14, n50, pp. 27-38.
- Gohn, M. d. (jan./mar. de 2006). Educação não-formal, participação da sociedade cívica e estruturas colegiadas nas escolas. *Ensaio: avaliação políticas públicas em Educação*, v.14, n.50, pp.27-38.
- Gohn, M. G. (2014). Educação Não Formal, Aprendizagens e Saberes em Processos Participativos . *Investigar em Educação - IIª Série, Nº 1*, pp. 35-50.
- Gómez, A. C. (s.d.). *"Paredes sin palabras, pueblo callado" - Por qué la historia se representa en los muros?*

- Madeira, C. (2011). A (in)visibilidade da «arte social». Em J. A. Sousa, *Estética e Vida Quotidiana*. Apenas, pp. 33-44
- Marreiros, R. M. (2014). *Educadores de Adultos - Mudar para Educar e Educar para Mudar*. Instituto de Educação - Universidade de Lisboa: Dissertação de Mestrado em Formação de Adultos.
- Minguet, J. M. (2013). *Urban Arte made in BCN*. Barcelona: Instituto Monsa de Ediciones Gravina .
- Miranda, R. M. (2015). *Cidade, Turismo e Arte Urbana na área metropolitana de Lisboa*. Faculdade de Letras - Universidade de Lisboa: Dissertação de Mestrado em Turismo e Comunicação.
- Pais, J. M. (1990). *A construção sociológica da juventude - alguns contributos*. *Análise Social*, vol. XXV (105-106), 1990 (1.º, 2.º), pp. 139-165.
- Pais, J. M. (2005). Jovens e cidadania. Sociologia, problemas e práticas. *Nº 49*, pp. 53-70.
- Pais, J. M. (2009). Um Dia Sou Turista na Minha Própria Cidade - Sociedade, urbanismo e políticas culturais. *Cidades, Comunidades e Territórios*, n18, 29-40.
- Pais, J. M. (set./dez. de 2011). Grupos e Afiliações Sociais v.12 n.26. *Revista Teias*, pp. 247-286.
- Pais, J. M. (2014). As tramas da criatividade na produção artesanal da sociologia. Em L. M. Blass, *Imaterial e construção de saberes*. São Paulo: EDUC Editora da PUC-SP, pp. 45-66
- Palhares, J. A. (2008). Os sítios de educação e socialização juvenis - Experiências e representações num contexto não-escolar. *Educação, Sociedade e Culturas*. nº 27, pp. 113-117.
- Rosas, A. d. & Neto, J. F., *Educação popular - Enunciados teórico*. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, pp. 15-33, V.2
- Ruiz, M. G. (2013). *Steps towards an urban speech*. Faculdade de Letras - Universidade de Lisboa: Dissertação de Mestrado em Cultura e Comunicação.

- Santos, B. d. (2001). Los nuevos movimientos sociales. *OSAL*, 177-188.
- Santos, B. S. (2002). *Democratizar a democracia: os caminhos da democracia participativa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Sposito, M. P. (1999). Algumas hipóteses sobre as relações entre movimentos sociais, juventude e educação. *Revista Brasileira de Educação*, 73-94.
- Stake, R. E. (2009). *A Arte da Investigação com Estudos de Caso*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian (2ª Edição).
- Streck, D. R. (2010). Entre emancipação e regulação: (des)encontros entre educação popular e movimentos sociais. *Revista Brasileira de Educação*, v.15, n.14, 300-409.
- Vale, C. M. (2016). *A Street Art no feminino. O lugar da mulher na Arte Pública*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa - Dissertação em Cultura e Comunicação.

### **Webgrafia**

Facebook de Bordalo II - <https://www.facebook.com/BORDALLOII>

Urban Dictionary - <http://www.urbandictionary.com>