UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES

VHILS: RUAS COM ROSTO

Estudo de Caso sobre o percurso artístico de Alexandre Farto

Joana Isabel Gaudêncio Matos

Orientador(es): Professora Doutora Maria Margarida Teixeira Barradas Calado
Professora Doutora Maria Margarida da Silva Rocha

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor em Belas-Artes, na especialidade de Ciências da Arte

2020

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES

VHILS: RUAS COM ROSTO

Estudo de Caso sobre o percurso artístico de Alexandre Farto

Joana Isabel Gaudêncio Matos

Orientador(es): Professora Doutora Maria Margarida Teixeira Barradas Calado
Professora Doutora Maria Margarida da Silva Rocha

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor em Belas-Artes, na especialidade de Ciências da Arte

Júri:

Presidente: Doutor Eduardo Manuel Alves Duarte, Professor Auxiliar e vogal do Conselho Científico da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Presidente do júri por nomeação da Presidente do Conselho Científico desta Faculdade, Profª Doutora Maria João Pestana Noronha Gamito, nos termos do nª 2.1. do Despacho n.º5011/2019, do Diário da República, 2ª série, nº96, de 20 de maio.

Vogais:

- Doutora Teresa Isabel Matos Pereira, Professora Adjunta da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Lisboa (1ºarguente);
- Doutor José Pedro Rangel dos Santos Regatão, Professor Adjunto da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Lisboa (2ºarguente);
- Doutora Cristina de Sousa Azevedo Tavares, Professora Associada da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa;
- Doutora Maria Margarida Teixeira Barradas Calado, Professora Associada Aposentada da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (orientadora).

2020

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu Joana Isabel Gaudêncio Matos, declaro que a tese de doutoramento intitulada "VHILS: Ruas com Rosto. Estudo de Caso sobre o percurso artístico de Alexandre Farto" é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato



Lisboa, 16 de junho de 2020

Resumo

O presente trabalho insere-se no domínio das Ciências da Arte e incide num estudo de caso sobre a prática artística de Alexandre Farto mais conhecido por Vhils, orientado pelos seguintes objetivos de investigação: a) compreender a presença contínua e o papel do retrato nas intervenções realizadas por Vhils, analisando as suas múltiplas dimensões enquanto modalidade estética, plástica, social e política; b) analisar as afinidades entre modalidades imagéticas tradicionais como o retrato e as novas modalidades exploradas na *street art*; c) analisar as clivagens entre *mainstream* artístico e a *outsider art* a partir da obra e percurso de Alexandre Farto; d) identificar os contributos da obra de Vhils em locais públicos para um alargamento do âmbito da *street art*.

Partindo de um imaginário visual em torno da arte que se desenvolve na rua, sobretudo a partir dos anos setenta do século XX - abrangendo questões relativas ao espaço, aos artistas e às diferentes expressões - pretendeu-se, numa primeira instância, caracterizar as diferentes dinâmicas presentes nas manifestações de *graffiti* e de *street art,* para de seguida, contextualizar e analisar as intervenções do artista Vhils, dando maior ênfase ao trabalho desenvolvido no espaço urbano.

Fora do espaço institucionalizado, a arte submete-se a um sistema próprio de apreciação diferente daquele a que as obras de arte expostas nos museus e nas galerias se submetem, podendo ser encarada como uma estratégia de aproximação com a realidade e com o público e caraterizada pela relação entre a obra e o lugar, que leva inevitavelmente, a uma fusão entre a arte e o contexto social que integra o espaço público e transforma a obra de arte. Neste sentido, foi analisado um conjunto de intervenções artísticas de Vhils onde esta relação com a comunidade é mais próxima e cujas dinâmicas envolvem a participação e/ou colaboração destes indivíduos nos processos artísticos.

A cidade é vista pelo artista como algo efémero e transitório que há muito tempo deixou de ser estável, onde tudo parece acontecer simultaneamente. Perante esta realidade, analisamos a forma como Vhils reflete sobre este meio urbano que influencia a comunidade na formação da sua identidade individual e coletiva.

Palavras-Chave:
Vhils; Retrato; Street Art; Processos Artísticos; Comunidade

Abstract

This work, in the context of the Art Sciences and focusing on a case study of the artistic practice of Alexandre Farto, also known as Vhils, has the following research objectives: a) to understand the continuous presence and role of portrait in interventions created by Vhils, by analyzing its multiple dimensions as an aesthetic, a plastic, a social and a political modality; b) to analyze the connections between traditional imagery modalities, such as portrait and the new modalities explored in street art; c) to analyze the cleavages between the mainstream art and the outsider art of Alexandre Farto's work and career; d) to identify the contributions of Vhils's work in public places so as to broaden the scope of street art.

Starting from a visual imaginary of the art developed in the street, especially from the seventies onwards, in the twentieth century -, and covering issues related to space, artists and different expressions – at first, we intended to characterize the different dynamics of the graffiti and street art manifestations, and then, to contextualize and analyze the interventions of the artist Vhils, by giving a greater emphasis to the work developed in the urban space.

Outside the institutionalized space, art submits to its own system of appreciation, differing from that which the works of art exhibited in museums and galleries are subjected to, which can be seen as a strategy to make reality and the public come closer, and which is characterized by the relationship between the work and the place, inevitably leading to a fusion between art and the social context, that integrates the public space and transforms the work of art. In this sense, we analyzed a set of Vhils's artistic interventions where this relationship with the community is closer and whose dynamics involves the participation and / or collaboration of these individuals in the artistic processes.

The city is seen by the artist as something ephemeral and transitory that has long since ceased to be stable, and where everything seems to happen simultaneously. Taking this reality into account, we analyze how Vhils reflects on this urban environment that influences the community in the formation of its individual and collective identity.

Key words:
Vhils; Portrait; Street art; Artistic Processes; Community

Agradecimentos

Às minhas orientadoras Maria Margarida Calado e Maria Margarida Rocha pela paciência, disposição e confiança depositada em mim durante estes anos de pesquisa, marcados por vários desafios, construção e amadurecimento de conhecimentos.

Ao Alexandre Farto aka Vhils, ao Duarte Cavalinhos, à Pauline Foessel, e ao Miguel Côrte-Real membros da equipe do artista pela ajuda prestada na facultação de documentos, entrevistas, esclarecimento de dúvidas, etc.

Ao Jesse James do Festival Walk&Talk Açores, à Inês Machado e ao Miguel Rato da Galeria de Arte Urbana da CML, João Pinharanda da Fundação EDP, à Lara Seixo Rodrigues do Festival WOOL e do Projeto Lata 65, ao António Alves Ex-muralista, à Cátia Oliveira do Festival Cara e Coroa, ao artista Miguel Januário, à Cláudia Simenta e ao Rui Monteiro da Câmara de Loures, à Maria De Jesus Dâmaso e Siobhan O'Shea da Escola José Afonso no Seixal e ao José Amaral pelas fotografias, informações e contactos facultados.

Aos artistas que representam a *street art* em Portugal: Daniel Eime, João Samina, Miguel Brum, Pedro Soares Neves e Tamara Alves pelos vossos testemunhos.

À Elisabete Anastácio, à Fernanda Botelho e à Maria de Lurdes Sá pela ajuda com a revisão desta tese.

Ao Fernando Pinho amigo e companheiro de jornadas fotográficas.

Por fim, um agradecimento aos meus amigos que sempre me apoiaram e incentivaram no decorrer deste longo percurso, e um abraço especial para as minhas colegas e amigas Teresa Pereira e Maria Alice Samara.

Dedicatória

Aos meus padrinhos que sempre me incentivaram.

Aos meus amigos que nunca me deixaram
de apoiar durante este percurso.

ÍNDICE

ÍNDICE DE FIGURAS 19

ÍNDICE DE TABELAS 26

LISTA DE ABREVIATURAS 27

INTRODUÇÃO 29

MOTIVAÇÕES, PERTINÊNCIA DO ESTUDO E OBJETIVOS DE INVESTIGAÇÃO 34

PARTE I | Do enquadramento teórico ao objeto empírico 40

1 – METODOLOGIAS DE INVESTIGAÇÃO E INSTRUMENTOS DE RECOLHA DE DADOS 41

1.1. Metodologia: Estudo de Caso 41

1.2. Instrumentos de Recolha de Dados 42

1.2.1. Análise Documental 42

1.2.2. Inquéritos: por entrevista e por questionário 43

1.3. Outros procedimentos metodológicos 47

1.3.1. Observação Direta 47

1.3.2. Levantamento das obras do artista [Coletivas e Individuais de 2006 -2016] 51

PARTE II | Do *Graffiti* à *Street Art*. 54

1 – A ORIGEM E EVOLUÇÃO DOS CONCEITOS. 55

1.1. A Parede Como Suporte Comunicativo 56

1.2. Do *Graffiti Hip Hop* às intervenções de *Street Art*. Focos de desenvolvimento, significados e terminologias. 69

1.3. O Muralismo Português 83

1.4. A dimensão política e social da *street art* em Portugal 93

2 – ARTISTAS, TÉCNICAS E PROCESSOS DE TRABALHO NA *STREET ART* 99

2.1. Contexto Internacional. 101

2.1.1. OBEY 101

2.1.2. BANKSY e a técnica do *stencil* 105

2.1.3. OS GÉMEOS 108

2.1.4. JR e a fotografia 111

2.1.5. PIXEL PANCHO 115
2.2. Contexto Português 117
2.2.1. UBER 117
2.2.2. ODEITH 119
2.2.3. MIGUEL BRUM 122
2.2.4. TAMARA 125
2.2.6. SAMINA 132
3 – A LEGITIMAÇÃO ARTÍSTICA NA *STREET ART*: Contextos de produção em Portugal 136
3.1. VSP (Visual Street Performance) 139
3.2. Galeria de Arte Urbana da Câmara Municipal de Lisboa 141
3.2.1. Projeto "Rostos no Muro Azul" 146
3.2.2. Festival MURO 148
3.3. Projeto CRONO 151
3.5. Festival Walk&Talk 154
3.6. Do Festival Wool à Lata 65 158
3.7 . O contributo de projetos de *street art* para revitalização de zonas residenciais. 162
3.7.1. Loures Arte Pública - Projeto Quinta do Mocho 163
3.7.2. CARA OU COROA Street Art Festival 166
4 – ENTRE A RUA, OS ESPAÇOS INSTITUCIONAIS E O CIBERESPAÇO: IMPACTOS E DURABILIDADE DAS INTERVENÇÕES 169
4.1. Outsider art Vs Mainstream 170
4.2. Permanência, transitoriedade (efemeridade) e ubiquidade. 176
PARTE III | Estudo de Caso 178
1 – O ARTISTA 179
1.1. Alexandre Farto e o seu percurso. 181
1.2. O ateliê como espaço de criação: de Lisboa para o Barreiro. 185
1.3. Reconhecimento nacional e internacional (legitimação artística). 190
1.4. Da rua para os espaços expositivos 197
1.5. Outros projetos 207
1.5.1. Plataforma *Underdogs* 207

1.5.2. FESTIVAL Iminente 211
1.5.3. Solid Dogma 215
1.5.4. Projeto de curadoria do Bar Stupido 218
1.5.5. Museu de Arte Urbana e Contemporânea de Cascais 220
2 – MEIOS DE DISSEMINAÇÃO DAS SUAS OBRAS 223
2.1. O papel da fotografia, do vídeo e da internet nas intervenções do artista. 224
2.2. Presença e Representantes 228
3 – PROCESSO ARTÍSTICO E CRIATIVO 234
3.1. O Retrato: Temáticas abordadas pelo artista 236
3.2. Evolução das técnicas e dos materiais de trabalho. 241
3.3. Relação das obras com o local e com a comunidade 254
4 – INTERVENÇÕES DO ARTISTA 261
4.1. Análise das suas obras/projetos 262
4.1.1. "Visceral", Xangai – China, 2012. 264
4.1.2. Festival Walk & Talk, Rabo de Peixe – Açores, 2013. 273
4.1.3. "Fragmentos" Rio de Janeiro – Brasil, 2013 278
4.1.4. "José Afonso", Escola Secundária Dr. José Afonso, Seixal – Portugal, 2014. 288
4.1.5. "O Bairro i o Mundo", Quinta do Mocho, Sacavém-Portugal, 2015. 292
4.1.6. "Há Festa no Campo" - Aldeias Artísticas, Juncal do Campo - Portugal, 2015. 298
4.1.7. "Incisão", Recife – Brasil, 2015. 303
4.1.8. "Debris", Hong Kong – China, 2016. 310
PARTE IV | Considerações Finais 320
1. CONCLUSÕES 321
2. LIMITAÇÕES AO ESTUDO 328
3. NOVOS CAMINHOS 329
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 332
BIBLIOGRAFIA 342
RECURSOS ONLINE 345

APÊNDICES 348

1 – Guiões de Inquéritos por Questionário 349

1.1. Inquérito por Questionário – ARTISTAS 349

1.2. Inquérito por Questionário – LARA SEIXO RODRIGUES 350

1.3. Inquérito por Questionário – Rui Monteiro (Câmara de Loures) 351

1.4. Inquérito por Questionário – Cátia Oliveira (Gabinete da Juventude | CMS) 352

1.5. Inquérito por Questionário – Maria de Jesus Dâmaso (Professora - Escola Secundária Dr. José Afonso)... 353

1.6. Inquérito por Questionário – Siobhan O'Shea (Ex-estudante - Escola Secundária Dr. José Afonso)..... 354

2 – Guiões de Inquéritos por ENTREVISTA 355

2.1. Inquérito por ENTREVISTA – ALEXANDRE FARTO 355

2.2. Inquérito por ENTREVISTA – Pauline Foessel 358

2.3. Inquérito por ENTREVISTA – Miguel Rato 360

2.4. Inquérito por ENTREVISTA – João Pinharanda 362

2.5. Inquérito por ENTREVISTA – António Alves 364

3 – Levantamento dos Projetos do Artista Alexandre Farto aka Vhils [2006-2016] 366

ANEXOS 368

1. Transcrição direta das Entrevistas 369

1.1. Transcrição de Entrevista ao Artista Alexandre Farto aka Vhils 369

1.2. Transcrição de Entrevista à Pauline Foessel 380

1.3. Transcrição de Entrevista ao Curador João Pinharanda 385

1.4. Transcrição de Entrevista ao coordenador da Gau Miguel Rato 391

1.5. Transcrição de Entrevista ao António Alves Ex-muralista do MRPP 398

2. Inquéritos por Questionário 405

2.1. Inquérito por Questionário – ARTISTAS 405

2.1.1. João Samina (SAMINA) 405

2.1.2. Daniel Teixeira (EIME) 408

2.1.3. Tamara Alves (TAMARA OU TIGRA) 411

2.1.4. Pedro Neves (URBER) 413

2.1.5. MIGUEL BRUM 416

2.2. Inquérito por Questionário – OUTROS 419

2.2.1. Inquérito por Questionário – Lara Seixo Rodrigues (Festival WOOL) 419

2.2.2. Inquérito por Questionário – Rui Monteiro (Câmara de Loures) 421

2.2.3. Inquérito por Questionário – Cátia Oliveira (Gabinete da Juventude | CMS) 423

2.2.4. Inquérito por Questionário – Maria de Jesus Dâmaso (Professora - Escola Secundária Dr. José Afonso) 425

2.2.5. Inquérito por Questionário – Siobhan O'Shea (Ex-estudante - Escola Secundária Dr. José Afonso) 427

ÍNDICE DE FIGURAS

FIGURA 1 REPRESENTAÇÃO DE FIGURA ZOOMÓRFICA POR MEIO DE INCISÃO. 2016. CANADA DO INFERNO, VILA NOVA DE FOZ CÔA, PORTUGAL. FOTOGRAFIA DE MANUEL ALMEIDA. 57

FIGURA 2 *TAG* DO ARTISTA VHILS, REALIZADO ATRAVÉS DA TÉCNICA DE INCISÃO SOBRE A PAREDE, 2017. FOTOGRAFIA DE WIDEWALLS. 58

FIGURA 3 MÃO EM NEGATIVO, 2012. GRUTAS DE ALTAMIRA, ESPANHA. FOTOGRAFIA DE PEDRO SAURA. 59

FIGURA 4 BANKSY, PECKHAM ROCK PAINTING, 2005. LONDRES. FOTOGRAFIA DE BRITISH MUSEUM. 60

FIGURA 5 BANKSY, 2008. LONDRES. FOTOGRAFIA DE CANS FESTIVAL. 60

FIGURA 6 VESTÍGIOS DE INSCRIÇÕES MURAIS EM POMPEIA, 2017. ITÁLIA. FOTOGRAFIA DE JOSÉ AMARAL.....62

FIGURA 7 REPRESENTAÇÃO DO GRAFITE DA CARICATURA DE RUFO. 62

FIGURA 8 WORLD WAR I RECRUITMENT POSTER, PARLIAMENTARY RECRUITING COMMITTEE, UNITED KINGDOM, 1914.FOTOGRAFIA DE GETTY IMAGES. 65

FIGURA 9 DETALHE, 2016. PAREDE DO EDIFÍCIO REICHSTAG. FOTOGRAFIA DE DEBORAH S-C. 65

FIGURA 10 IVAN MINOVICH TRYL WRITES HIS NAME ON THE TOP OF A LIVING COLUMN, 1945. FOTOGRAFIA DE WILLIAM VANDIVERT. 66

FIGURA 11 BRASSAÏ. JOAN MIRO LOOKING AT GRAFFITI, 1955. FOTOGRAFIA DE ARTNET. 67

FIGURA 12 BRASSAÏ (1930-1958). FOTOGRAFIA DE STATEBRASSAÏ-RMN. 68

FIGURA 13 O *TAG* DO ARTISTA VHILS NUMA CARRUAGEM DE COMBOIO EM BALTIMORE. FOTOGRAFIA DE AUTOR DESCONHECIDO. 70

FIGURA 14 TAKI183. 1960. TAG NUMA CARRUAGEM EM NOVA IORQUE. FOTOGRAFIA DE AUTOR DESCONHECIDO. 71

FIGURA 15 SEEN HOLLYWOOD 1984. GRAFFITI WILDSTYLE. FOTOGRAFIA DE PUREGRAFFITI.COM.71

FIGURA 16 CHRISTO E JEANNE-CLAUDE, 1994. PROJETO REICHSTAG. FOTOGRAFIAS DE PICTURE ALLIANCE/ AP PHOTO. 78

FIGURA 17 MARK JENKINS, 2012. INSTALAÇÕES URBANAS. FOTOGRAFIA DE WIDEWALLS. 79

FIGURA 18 NÉLE AZEVEDO, 2009. INSTALAÇÃO URBANA EM BERLIM. FOTOGRAFIA DE MAYA HITIJ / AP PHOTO. 80

FIGURA 19 ESBOÇO FACULTADO POR ANTÓNIO ALVES, PARA A PINTURA DA RÉPLICA DO MURAL DO MES, NO ÂMBITO DO PROJETO 40 ANOS 40 MURAIS, 2017. FOTOGRAFIA DE JOANA MATOS. 86

FIGURA 20 RÉPLICA DO MURAL COM PROPAGANDA DO MES DE 1976, 2014. PROJETO 40 ANOS 40 MURAIS. FOTOGRAFIA DE SOSTENIAMOPEREIRA. 87

FIGURA 21 A) ANTÓNIO ALVES A PINTAR UM MURO. B) MURAL DE ALCÂNTARA, 2014. FOTOGRAFIAS DE WH/C. FERNANDES. 88

FIGURA 22 BORDALO II, 2017. INTERVENÇÃO COLOCADA NA ENTRADA DA SUA EXPOSIÇÃO EM LISBOA. FOTOGRAFIAS DE JOANA MATOS. 92

FIGURA 23 NOMEN, SLAP E KURTZ, 2015. CAMPOLIDE-LISBOA.. FOTOGRAFIA DE DIÁRIO DE NOTÍCIAS. 96

FIGURA 24 MURAL DE NOMEN, 2013. FOTOGRAFIAS RETIRADAS DA PÁGINA HTTPS://WWW.TUGALEAKS.COM.HTML. 97

FIGURA 25 SHEPARD FAIREY, 1989. *STICKER* "ANDRÉ THE GIANT HAS A POSSE" FOTOGRAFIA DE PHILPOTEDUCATION. 101

FIGURA 26 SHAPERD FAIREY, 2008. COLAGEM DO POSTER. FOTOGRAFIA DE JUGGERNUT3. 102

FIGURA 27 OBEY E VHILS, 2017. GRAÇA-LISBOA. FOTOGRAFIA DE JOANA MATOS 103

FIGURA 28 OBEY., 2017, LISBOA. FOTOGRAFIA DE MÁRIO ANDRÉ. 104

FIGURA 29 BANKSY 2014. FOTOGRAFIA RETIRADA DE HTTP://BANKSY.CO.UK/OUT.ASP. 106

FIGURA 30 BANKSY 2014. FOTOGRAFIA RETIRADA DE HTTP://BANKSY.CO.UK/OUT. 107

FIGURA 31 OS GÉMEOS. CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO "VERTIGEM", CURITIBA, 2008. FOTOGRAFIA DE MUSEU NIEMEYER. 109

FIGURA 32 OS GÉMEOS, 2014. INTERVENÇÃO NUM AVIÃO QUE TRANSPORTOU A SELEÇÃO BRASILEIRA DURANTE A COPA DO MUNDO. FOTOGRAFIA DE INFLYGHT. 110

FIGURA 33 OS GÉMEOS, 2010. CCB. FOTOGRAFIA DE JOANA MATOS.....111

FIGURA 34 JR, 2007. FACE2FACE. SEPARATION WALL, PALESTINIAN SIDE IN BETHLEHEM. FOTOGRAFIA DE JR. 112

FIGURA 35 JR & AGNÈS VARDA, 2017. FRAME DO FILME VISAGE VILLAGES. 114

FIGURA 36 JR & VHILS, 2010, LOS ANGELES. FOTOGRAFIA DE UNURTH. 114

FIGURA 37 PIXEL PANCHO & VHILS, 2013. LISBOA. FOTOGRAFIA DE JOANA MATOS. 116

FIGURA 38 UBER, INTERVENÇÕES REALIZADAS DURANTE O VSP DE 2010. FOTOGRAFIAS DE VISUALSTREETPERFORMANCE. 118

FIGURA 39 A) AMÉRICO RIBEIRO. O RAPAZ DOS PÁSSAROS, 1933. FOTOGRAFIA DE AMÉRICO RIBEIRO. B) ODEITH, SETÚBAL, 2014. FOTOGRAFIA DE FERNANDO PINHO. 121

FIGURA 40 MIGUEL BRUM, 2016. QUINTA DO MOCHO, SACAVÉM. FOTOGRAFIAS DE JOANA MATOS 123

FIGURA 41 MONTAGEM DE FOTOGRAFIAS ANALÓGICAS. MURAL REALIZADO POR CREYZ, EKO, HIUM, CHON, QUÊ? E VHILS, 2004. PONTINHA. FOTOGRAFIAS DE MIGUEL BRUM. 125

FIGURA 42 TAMARA, 2014. LISBOA. FOTOGRAFIA DE JOSÉ VICENTE DA CML. 127

FIGURA 43 TAMARA ALVES, 2014. LISBOA. FOTOGRAFIAS DE JOSÉ VICENTE DA CML. 127

FIGURA 44 TAMARA, 2017. LOURES. FOTOGRAFIAS DE LOURES ARTE PÚBLICA.....128

FIGURA 45 EIME, 2017. CARNIDE. FOTOGRAFIAS DE JOANA MATOS.....130

FIGURA 46 JOÃO SAMINA. INTERVENÇÃO DO CENTRO COMERCIAL ALEGRO, 2018. SETÚBAL. FOTOGRAFIA DE JOANA MATOS.....133

FIGURA 47 SAMINA, 2017. PROCESSO DE TRABALHO. SETÚBAL. FOTOGRAFIAS DE TIAGO DURÃES....134

FIGURA 48 VHILS, 2005. PROCESSO DE TRABALHO DO ARTISTA VHILS. LISBOA. FOTOGRAFIAS RETIRADAS DO LIVRO VPS.....139

FIGURA 49 SAINER, CROSSROADS, 2015. OLAIAS-LISBOA. FOTOGRAFIA DO JORNAL DIÁRIO DE NOTÍCIAS. 144

FIGURA 50 VHILS, 2015. CALÇADA. ALFAMA-LISBOA. FOTOGRAFIAS DE JOANA MATOS.....145

FIGURA 51 VANESSA SILVA, 2017. LISBOA. FOTOGRAFIA DE JOANA MATOS.....147

FIGURA 52 MURO AZUL, 2017. LISBOA. FOTOGRAFIAS DE JOANA MATOS.....148

FIGURA 53 KOBRA, 2017. MARVILA. FOTOGRAFIA DE JOANA MATOS. 151

FIGURA 54 OS GÉMEOS E BLU, 2010. AV. FONTES PEREIRA DE MELO. LISBOA. FOTOGRAFIA DA CML. 154

FIGURA 55 VHILS, 2011. PONTA DELGADA. FOTOGRAFIA DE WALK&TALK. 155

FIGURA 56 A) NUNO PIMENTA, TWO MANIFOLDS PONTA DELGADA, 2017. FOTOGRAFIA DE RUI SOARES. B) GUSTAVO CÍRIACO, "GENTILEZA DE UMA GIGANTE", ANGRA DO HEROÍSMO, 2017. FOTOGRAFIA DE WALK&TALK.....157

FIGURA 57 A) VHILS, COVILHÃ, 2011. FOTOGRAFIA DE FESTIVAL WOOL. B) VHILS, COVILHÃ, 2017. FOTOGRAFIA DE HUGO DUARTE.....159

FIGURA 58 UTILIZAÇÃO DA TÉCNICA DO STENCIL, 2016. FOTOGRAFIA DE LATA 65. 161

FIGURA 59 VHILS, 2017. QUINTA DO MOCHO-SACAVÉM. FOTOGRAFIAS DE JOANA MATOS.....165

FIGURA 60 NARK, TRETZE, NORM, MAR, PROJETO MATILHA, UTOPIA, BANE & PEST, SAMINA E O SMILE. 2017. FOTOGRAFIAS DE FESTIVAL CARA E COROA. 168

FIGURA 61 RICHARD SERRA, *TILTED ARC*, 1981. NOVA IORQUE. FOTOGRAFIA DE JAMES ACKERMAN. 173

FIGURA 62 CAPA DO JORNAL "THE TIMES" DE (2 DE MAIO DE 2008). FOTOGRAFIA DE BLOG.STRIPART.COM.....183

FIGURA 63 ATELIÊ, 2017. ESPAÇOS DE TRABALHO DO ARTISTA VHILS NO BARREIRO. FOTOGRAFIAS DE © DESIGNBOOM.....189

FIGURA 64 VHILS, 2018. MURAL NO BARREIRO. FOTOGRAFIAS DE VHILS. 190

FIGURA 65 PROJETO DE VHILS, 2018. IMAGEM DE BOAVISTA OFFICE CENTER. 196

FIGURA 66 VHILS, 2014. INTERVENÇÕES EXTERIORES PERTENCENTES À EXPOSIÇÃO DISSECAÇÃO. FOTOGRAFIAS DE JOANA MATOS.....198

FIGURA 67 VHILS, 2014. INTERVENÇÕES PERTENCENTES À EXPOSIÇÃO DISSECAÇÃO. FOTOGRAFIAS DE JOANA MATOS. 198

FIGURA 68 VHILS, 2014. CARRUAGEM DISSECADA. FOTOGRAFIAS DE JOANA MATOS. 199

FIGURA 69 VHILS, 2017. INTERVENÇÕES NO BAIRRO 6 DE MAIO – AMADORA. FOTOGRAFIAS DE JOSÉ AMARAL.....200

FIGURA 70 VHILS, 2018. MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA. FOTOGRAFIA DE JOANA MATOS. ..201

FIGURA 71 A) INTERVENÇÃO DE VHILS. ALFAMA, LISBOA, 2012. FOTOGRAFIA DE SMARTB. B) INTERVENÇÃO DE VHILS. ALFAMA LISBOA, 2015. FOTOGRAFIA DE JOANA MATOS.....205

FIGURA 72 MURAL DE RAM, VHILS E SANER, 2015. SINTRA. FOTOGRAFIA DE MIGUEL PORTELINHA. 206

FIGURA 73 A) MAR, TREE HEAD HOUSE, 2010. FOTOGRAFIA DE GALERIA VERA CORTÊS. B) MAR, PINTURA MURAL. LISBOA, 2011. FOTOGRAFIA DE JOAN MATOS. 208

FIGURA 74 A) ADRES, TAG GIRL, 2010. FOTOGRAFIA DE GALERIA VERA CORTÊS. B) ADRES, QUINTA DO MOCHO, 2017. FOTOGRAFIA DE JOANA MATOS. 208

FIGURA 75 INTERESNI KAZKI, 2013. LISBOA. FOTOGRAFIA DE UNDERDOGS. 209

FIGURA 76 VHILS, 2016. FESTIVAL IMINENTE. FOTOGRAFIAS DE JOANA MATOS. 211

FIGURA 77 VHILS, 2016. FESTIVAL IMINENTE. FOTOGRAFIAS DE JOANA MATOS. 213

FIGURA 78 PISTA DE SKATE. FESTIVAL IMINENTE 2016. FOTOGRAFIAS DE JOANA MATOS. 213

FIGURA 79 VHILS, 2018. INTERVENÇÕES REALIZADAS NO FESTIVAL IMINENTE. FOTOGRAFIAS DE JOSÉ AMARAL. 214

FIGURA 80 MURAL DE VHILS UTILIZADO NA CAMPANHA PUBLICITÁRIA DA LEVI´S, 2011. FOTOGRAFIA DE SOLID DOGMA. 216

FIGURA 81 CENA DO VÍDEO-CLIP E CAPA DO FILMS OF INNOCENCE DA BANDA U2, SOLID DOGMA, 2014. FOTOGRAFIAS DE VHILS. 216

FIGURA 82 BAR STUPIDO, 2017. LISBOA. FOTOGRAFIAS DE PORTUGAL CONFIDENTIAL. 218

FIGURA 83 FELIPE PANTONE, 2017. LISBOA. FOTOGRAFIA DE DANIEL ROCHA 219

FIGURA 84 MARCC, 2017. CASCAIS. FOTOGRAFIA DE JORGE MARTIM, CM CASCAIS. 220

FIGURA 85 INTERIOR DO MARCC, 2017. CASCAIS. PRÉ-INAUGURAÇÃO DO MUSEU. FOTOGRAFIA DE JORGE MARTIN I CM CASCAIS. 222

FIGURA 86 A GALERIA CHOQUE CULTURAL DANIFICADA EM 2006. FOTOGRAFIA DE CHOQUE. 228

FIGURA 87 VHILS, 2018. FOTOGRAFIAS DE LUXURY LIFESTYLE AWARDS E GARRAFEIRA NACIONAL. 232

FIGURA 88 VHILS, INTERVENÇÃO EM MANHATTAN. FOTOGRAFIA DE HENNESSY CANADA & SECOND. 233

FIGURA 89 ODEITH, 2016. HOMENAGEM A AMÁLIA RODRIGUES. FOTOGRAFIA DE SÉRGIO ODEITH. 239

FIGURA 90 SMUG, 2017. MURAL REALIZADO EM FRANÇA. FOTOGRAFIA DE WIDEWALLS 239

FIGURA 91 BLEK LE RAT, 2011. BERLIM. PROCESSO DE PINTURA. FOTOGRAFIA DO ARTISTA. 240

FIGURA 92 VHILS, 2012. REPRESENTAÇÃO DA CHANCELER ALEMÃ ÂNGELA MERKEL. BERLIM. FOTOGRAFIA DE VHILS. 241

FIGURA 93 VHILS. INTERVENÇÃO SOBRE CAMADAS DE CARTAZES. FOTOGRAFIA DE D.R. 242

FIGURA 94 VHILS A EXPLORAR A UTILIZAÇÃO DA LIXÍVIA, 2006. FOTOGRAFIA DE MIGUEL JANUÁRIO. 244

FIGURA 95 VHILS, 2016. TÉCNICA QUE RECORRE À LIXÍVIA. FOTOGRAFIA DE BRUNO LOPES. 244

FIGURA 96 VHILS, 2006. REALIZAÇÃO DE UM MURAL PARA O VPS 2006. FOTOGRAFIAS DE MIGUEL JANUÁRIO.....245

FIGURA 97 VHILS, 2014. CHAPAS DE METAL GRAVADO A ÁCIDO, CORTADO E MONTADO. FOTOGRAFIA DE JOANA MATOS. 246

FIGURA 98 VHILS, 2016. INTERVENÇÃO SOBRE METAL. FOTOGRAFIA DE BRUNO LOPES 246

FIGURA 99 VHILS, 2014. ESCULTURA REALIZADA COM ISOPOR. FOTOGRAFIA DE JOANA MATOS....247

FIGURA 100 VHILS, 2013. INTERVENÇÃO EM CORTIÇA. SANTA MARIA DA FEIRA. FOTOGRAFIA DE ADRIANO MOREIRA. 248

FIGURA 101 VHILS, 2016. CENTRO DE INOVAÇÃO E COMPETITIVIDADE DA GS1 PORTUGAL. FOTOGRAFIAS DE FERNANDO GUERRA.....248

FIGURA 102 VHILS, 2016. INTERVENÇÃO COM LUZES NÉON. FOTOGRAFIA DE STANLEY CHENG. 249

FIGURA 103 VHILS, 2014. INSTALAÇÃO DE VÍDEO. MUSEU DA ELETRICIDADE. FOTOGRAFIA DE JOANA MATOS. 250

FIGURA 104 VHILS, 2015. INSTALAÇÃO "PERSPETIVA" REALIZADA COM FOLHAS DE PAPEL E FIO DE NYLON. THE KENNEDY CENTER EM WASHINGTON. FOTOGRAFIA DE VHILS. 251

FIGURA 105 VHILS, 2011. EXPLOSÃO NOS MUROS DA FÁBRICA BRAÇO DE PRATA. FRAME (1.07M) DO VÍDEO CLIP DA BANDA ORELHA NEGRA. VÍDEO DE VHILS X ORELHA NEGRA COLLABORATION. ...252

FIGURA 106 VHILS, 2018. PROJETO SOBRE OS ORANGOTANGOS DE SUMATRA. FOTOGRAFIAS DE ERNEST ZACHAREVIC. 256

FIGURA 107 VHILS, 2012. DIVERSIDADE DE TÉCNICAS E MATERIAIS UTILIZADOS PELO ARTISTA. FOTOGRAFIAS DE VHILS. 265

FIGURA 108 *FRAME* DO VÍDEO "VISCERAL" – FOTOGRAFIA DOS HABITANTES, 2012. PRODUÇÃO DE JOÃO PEDRO MOREIRA. 268

FIGURA 109 *FRAME* DO VÍDEO "VISCERAL" – EDIÇÃO DE FOTOGRAFIA, 2012. PRODUÇÃO DE JOÃO PEDRO MOREIRA.....268

FIGURA 110 *FRAME* DO VÍDEO "VISCERAL" – ATRIBUIÇÃO DE UMA CAMADA DE TINTA BRANCA À PAREDE, 2012. PRODUÇÃO DE JOÃO PEDRO MOREIRA. 269

FIGURA 111 *FRAME* DO VÍDEO "VISCERAL" – PROJEÇÃO DO DESENHO, 2012. PRODUÇÃO DE JOÃO PEDRO MOREIRA.....269

FIGURA 112 *FRAMES* DO VÍDEO "VISCERAL" – INCISÃO NA PAREDE, 2012. PRODUÇÃO DE JOÃO PEDRO MOREIRA.....270

FIGURA 113 EXPOSIÇÃO VISCERAL, 2012. XANGAI. FOTOGRAFIAS DE MAGDA DANYSZ. 270

FIGURA 114 *FRAME* DO VÍDEO "VISCERAL", 2012. PRODUÇÃO DE JOÃO PEDRO MOREIRA. 271

FIGURA 115 VHILS, 2012. AS SETE INTERVENÇÕES REALIZADAS NO ÂMBITO DESTE PROJETO. FOTOGRAFIAS DE JOÃO MOREIRA. 272

FIGURA 116 VHILS, 2013. PROJEÇÃO, DESENHO E PROCESSO DE ESCAVAÇÃO. FOTOGRAFIAS DE VHILS. 274

FIGURA 117 VHILS, 2013. A) SR. BONANÇA. B) MARIA DOS ANJOS (ESPOSA DO SR. BONANÇA). INTERVENÇÕES REALIZADAS NO FESTIVAL WALK&TALK, 2013. FOTOGRAFIA DE VHILS. 275

FIGURA 118 VHILS, 2013. HENRIQUE CABRAL, INTERVENÇÃO REALIZADA NO FESTIVAL WALK&TALK. FOTOGRAFIA DE VHILS. 276

FIGURA 119 *FRAMES*, RETIRADO DO FILME DE JOÃO PEDRO MOREIRA, 2012.....280

FIGURA 120 VHILS, 2012. SR. EDSON DA SILVA OLIVEIRA. MORRO DA PROVIDÊNCIA, BRASIL. FOTOGRAFIA DE JOÃO MOREIRA. 281

FIGURA 121 VHILS, 2012. SR. PIOLHO. MORRO DA PROVIDÊNCIA, BRASIL. *FRAME* E FOTOGRAFIA DE JOÃO MOREIRA. 282

FIGURA 122 VHILS, 2012. SR. ANANIAS. MORRO DA PROVIDÊNCIA, BRASIL. FOTOGRAFIA DE JOÃO MOREIRA.....282

FIGURA 123 VHILS, 2012. FABRÍCIA E CAMILLY FLORENÇO NUNES. MORRO DA PROVIDÊNCIA, BRASIL. FOTOGRAFIA DE JOÃO MOREIRA. 282

FIGURA 124 VHILS, 2012. SR. ELIAS APARECIDO DIAS. MORRO DA PROVIDÊNCIA, BRASIL. FOTOGRAFIAS DE VHILS E JOÃO PEDRO MOREIRA. 283

FIGURA 125 VHILS, 2012. SR. HUMBERTO LUÍS DOS SANTOS. MORRO DA PROVIDÊNCIA, BRASIL. FOTOGRAFIA DE JOÃO MOREIRA. 283

FIGURA 126 VHILS, 2013. DILMA PINTO DE OLIVEIRA, LADEIRA DOS TABAJARAS, BRASIL. FOTOGRAFIAS DE VHILS E JOÃO MOREIRA. 285

FIGURA 127 VHILS, 2013. OUTROS RESIDENTES, BRASIL. FOTOGRAFIAS DE VHILS. 285

FIGURA 128 VHILS, 2013. D. ANA, RIO DE JANEIRO. FOTOGRAFIA DE JOÃO VAZ RETORTA. 285

FIGURA 129 VHILS, 2013. SRA. MARIA LORETO ROSA. BOTAFOGO BRASIL. FOTOGRAFIA DE JOÃO VAZ RETORTA. 286

FIGURA 130 EXPOSIÇÃO FRAGMENTOS, 2013. RIO DE JANEIRO. FOTOGRAFIAS JETSS.....286

FIGURA 131 VISITA DOS MORADORES DOS MORROS À EXPOSIÇÃO, 2013. FOTOGRAFIAS DE JOAQUIM HENRIQUES. 287

FIGURA 132 FASE DE PROJEÇÃO E DESENHO, 2014. FOTOGRAFIA DE PETIT PRINCE VISION. 289

FIGURA 133 FASE DE ESCAVAÇÃO, 2014. FOTOGRAFIA DE VHILS. 290

FIGURA 134 VHILS, 2014. PRODUTO FINAL. FOTOGRAFIA DE VHILS. 290

FIGURA 135 *POST* REALIZADO PELO ARTISTA A 25 DE ABRIL DE 2019 NA SUA PÁGINA DO F*ACEBOOK*. 292

FIGURA 136 VHILS, 2015. DJ NERVOSO. QUINTA DO MOCHO, SACAVÉM. FOTOGRAFIAS DE JOANA MATOS. 294

FIGURA 137 PORMENORES. TÉCNICAS APLICADAS SOBRE AS CAMADAS DE CARTAZES, 2015. FOTOGRAFIAS DE URBANITE.....295

FIGURA 138 VHILS, 2015. A) PASSAGEM DO DESENHO PARA A PAREDE. FOTOGRAFIA DE O BAIRRO I O MUNDO. B) FOTOGRAFIA DE GRUPO APÓS A CONCLUSÃO DO DESENHO. FOTOGRAFIA DE VHILS. 296

FIGURA 139 VHILS, 2015. INTERVENÇÃO PASSADOS 4 ANOS. FOTOGRAFIAS DE VHILS. 296

FIGURA 140 VISITAS GUIADAS, 2016. QUINTA DO MOCHO, SACAVÉM. FOTOGRAFIAS DE O BAIRRO I O MUNDO. 297

FIGURA 141 VHILS, 2015. PROCESSO DE TRABALHO E INTERVENÇÃO FINAL. FOTOGRAFIAS DE JUNCALHOUSE. 301

FIGURA 142 PÁGINA DO FACEBOOK DE VHILS. TESTEMUNHO DO PAI DE MARIA EDUARDA. 302

FIGURA 143 CIRCUITOS DE ARTE PÚBLICA PELAS ALDEIAS. A) FOTOGRAFIA DE MARINA AGUIAR. B) FOTOGRAFIA DE TIAGO MOURA. 302

FIGURA 144 PROCESSO DE TRABALHO. INTERVENÇÕES REALIZADAS COM OS INDÍGENAS DA ALDEIA DO ARAÇAÍ, CURITIBA. 2014. FOTOGRAFIAS DE VHILS. 304

FIGURA 145 VHILS, 2014. A) DESENHO B) PROCESSO DE ESCAVAÇÃO. FOTOGRAFIAS DE VHILS. 305

FIGURA 146 VHILS, 2014. D. EMÍLIA. INTERVENÇÃO ALDEIA DO ARAÇAÍ, CURITIBA. 20 FOTOGRAFIAS DE VHILS. 305

FIGURA 147 VHILS, 2014. EXPOSIÇÃO INCISÃO, CURITIBA. FOTOGRAFIAS DE VHILS. 306

FIGURA 148 VHILS, 2015. RECIFE. FOTOGRAFIAS DE VHILS. 307

FIGURA 149 VHILS, 2015. EXPOSIÇÃO "INCISÃO" RECIFE. FOTOGRAFIAS DE ANDRÉ SANTOS. 308

FIGURA 150 VHILS, 2019. EXPOSIÇÃO "INCISÃO" BRASÍLIA. FOTOGRAFIAS DE ALEXANDER SILVA. 309

FIGURA 151 LOCAL DA EXPOSIÇÃO EM HONG KONG, 2016. FOTOGRAFIAS DE HOCA FOUNDATION. 311

FIGURA 152 VHILS, 2016. OUTROS TRABALHOS DESENVOLVIDOS. FOTOGRAFIAS DE BRUNO LOPES. 312

FIGURA 153 EXPLOSÃO. VÍDEO ART. 2016. *FRAMES* DO VÍDEO DE VHILS. 312

FIGURA 154 VHILS, 2016. INSTALAÇÃO. FOTOGRAFIA DE ARTSY 313

FIGURA 155 PROCESSO DE EXECUÇÃO DA INSTALAÇÃO COM *NÉONS*. 2016. FOTOGRAFIAS DE ARTSY. 314

FIGURA 156 VHILS, 2016. ELÉTRICO. A) PROCESSO DE TRABALHO, FOTOGRAFIA DE ARTSY. B) ELÉTRICO INTERVENCIONADO, FOTOGRAFIAS DE DINHEIRO VIVO. 315

FIGURA 157 VHILS, 2016. INTERVENÇÕES NA PARAGEM DE ELÉTRICO GILMAN STREET. FOTOGRAFIAS DE VHILS. 316

FIGURA 158 VHILS, 2016. INTERVENÇÕES EXTERIORES SOBRE CAMADAS DE CARTAZES. FOTOGRAFIAS DE JOSÉ PANDO LUCAS. 316

ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 1 - Aplicação de Inquéritos por Questionário..... 45

Tabela 2 - Aplicação de Inquéritos por Entrevista..... 46

Tabela 3 - Locais e instituições visitados..... 47

Tabela 4 - Processo Comunicacional – *Graffiti*..... 81

Tabela 5 - Processo Comunicacional – *Street art*..... 82

Tabela 6 - Galerias que representam Vhils 229

LISTA DE ABREVIATURAS

AIEP | Associação da Imprensa Estrangeira sediada em Portugal (AIEP)

APAURB | Associação Portuguesa de Arte Urbana

CCB | Centro Cultura de Belém

CML | Câmara Municipal de Lisboa

CV | Curriculum Vitae

EGEAC | Empresa de Gestão de Equipamentos e Animação Cultural, EM, SA.

GAU | Galeria de Arte Urbana da

GAP | Galeria de Arte Pública

GEBALIS | Gestão do Arrendamento da Habitação Municipal de Lisboa, EM, SA.

GGA | Goldman Global Arts

IAP2 | International Association for Public Participation

MARCC | Museu de Arte Urbana e Contemporânea de Cascais

MES | Movimento da Esquerda Socialista

MNAA | Museu Nacional de Arte Antiga

MRPP | Partido Comunista dos Trabalhadores Portugueses

PCP | Partido Comunista Português

PCTP/MRPP | Partido Comunista dos Trabalhadores/ Movimento Reorganizativo do Partido do Proletariado

PSP | Polícia de Segurança Pública

UDP | União Democrática Popular

VSP | Festival Visual Street Performance



Fotografia de Joana Matos

INTRODUÇÃO

Existe um conjunto de fatores e situações que justificaram esta vontade de desenvolver um trabalho de investigação nesta área que, à partida, parecia um pouco distante. A temática escolhida liga-se, de certo modo, a caminhos que se cruzaram com a prática profissional da investigadora, inicialmente enquanto professora do ensino básico, e mais tarde, como docente no ensino superior.

Desde projetos desenvolvidos por colegas na área do *graffiti* e da *street art*, passando por aulas e conferências assistidas sobre essas temáticas, contactos com artistas, a confrontos sucessivos com intervenções no espaço urbano e relatos de estudantes que desenvolviam a prática do *graffiti* e/ou *street art*, motivações e razões que acabaram por despoletar e influenciar a escolha desta área de trabalho e investigação, dando início a um constante questionamento sobre estas práticas espontâneas e efémeras, sobre os artistas que as elaboram e sobre as instâncias de legitimação que as promovem.

No início das incursões bibliográficas, percebemos que a área do *graffiti* e da *street art* eram pouco desenvolvidas no que respeitava o trabalho científico, e mais ainda quando nos debruçámos sobre o contexto português. Ao nível de pós-graduações e mestrados, foram encontrados trabalhos que desenvolveram breves investigações sobre o *graffiti* e/ou a *street art,* nas mais diversas áreas como por exemplo, marketing, *design*, arquitetura ou educação artística. Relativamente à investigação ao nível de doutoramento, foram encontradas apenas duas teses na área da sociologia e uma na área da antropologia, que se tornaram um importante recurso no que consistiu a concetualização destas manifestações de rua.

No que diz respeito ao título escolhido, considerámos que, por se tratar de um estudo de caso, este deveria espelhar os conteúdos mais importantes que caracterizam o artista e a sua prática. Neste sentido, optámos pela conjugação de três palavras que surgem de forma premente ao longo desta investigação: i) **Vhils** - o *tag* utilizado pelo artista Alexandre Farto; ii) **Ruas** – local onde o artista se inspira e espaço onde desenvolve grande parte das suas intervenções artísticas; e por último, iii) **Rostos** - temática utilizada pelo artista nas múltiplas tipologias de trabalho que elabora na rua e no seu ateliê.

Com este estudo, pretendemos descobrir através das obras de Alexandre Farto aka Vhils e dos seus processos artísticos e criativos, o conjunto de fatores que levaram o artista a ascender de *outsider art* para a arte legitimada, de um mero *writer* a um artista plástico com notoriedade nacional e internacional, num curto espaço de tempo. Importa salientar que, no decorrer da tese, referimos Vhils enquanto artista e Alexandre Farto enquanto homem.

Durante a tese, é visível a existência de vocabulário específico, cujos significados foram sendo esclarecidos através de notas ou no próprio corpo do texto e por esta razão, considerou-se não ser necessária a utilização de um glossário. Ainda nesta investigação, optou-se por recorrer aos termos *graffiti* em vez de grafite e *street art* em vez que arte urbana, devido ao facto de serem estes os termos mais utilizados pelos autores durante a realização da análise documental e referidos pelos artistas nos seus *blogs,* páginas pessoais e durante o preenchimento dos inquéritos.

Nas últimas décadas, a *street art* tornou-se uma realidade incontornável no espaço urbano das grandes cidades, vistas neste estudo de doutoramento, como contexto primordial que acolhe estas manifestações, encaradas como meio de comunicação e como manifestação artística e criativa que poderá configurar a cidade.

Inicialmente, foi realizada uma parte introdutória ao estudo onde incluímos as motivações, os objetivos e as questões que nortearam a investigação efetuada e a justificação da sua pertinência. Partindo do domínio da *street art*, enquanto campo artístico da área das artes visuais que incide em formas contemporâneas de intervenção em espaço público, houve a necessidade de recorrer a autores, como Pierre Bourdieu ou Nicholas Mirzoeff para fundamentar os conceitos de campo artístico e cultura visual, respetivamente. Depois de definidas as áreas de interesse e pertinência do estudo, estabelecemos uma lógica transversal de percurso teórico e investigativo, que permitiu responder aos objetivos estabelecidos para esta investigação.

A primeira parte desta tese é composta por um capítulo que se debruça sobre as opções metodológicas e os instrumentos de recolha de dados utilizados nesta investigação. Aqui são ainda referidos, os caminhos e abordagens metodológicas em campo e, através de tabelas, são enumeradas as experiências etnográficas (contacto com as intervenções e os

locais; registo fotográfico; visita a exposições; contacto com os públicos e com os artistas) que nos permitiu compreender melhor esta realidade. Em último lugar, fará ainda parte do campo de análise da nossa investigação o levantamento das intervenções e projetos do artista plástico Alexandre Farto durante um período de dez anos, mais precisamente de 2006 a 2016.

No primeiro capítulo da segunda parte desta tese, procurámos realizar um referencial teórico que permita entender a evolução do *graffiti* e da *street art* ao longo dos tempos, desde a arte rupestre até à contemporaneidade. Os grandes saltos temporais verificados em alguns capítulos justificam-se pela escolha de determinadas épocas, técnicas ou situações políticas e sociais que nos ajudaram na realização de uma descrição e categorização deste tipo de manifestação artística.

O segundo capítulo, dividido em duas partes, está voltado mais especificamente para as trajetórias de alguns artistas portugueses e estrangeiros que marcam ou marcaram a história desta manifestação de cariz artístico e comunicacional. Primeiramente, focaremos a nossa investigação em artistas internacionais que constituem referências para Alexandre Farto, devido às suas técnicas ou formas imagéticas e discursivas ou devido ao facto de ter trabalhado com eles de forma colaborativa. Aqui são mencionados nomes como: Obey, Banksy, Os Gémeos, JR e Pixel Pancho. Esta recolha de informações teve como intuito contribuir para a construção de uma definição de *graffiti* e de *street art,* ao mesmo tempo que pretende ilustrar uma diversidade considerável de temas, técnicas e suportes que podem ser identificados neste tipo de intervenções que se realizam atualmente no espaço urbano.

A segunda parte é constituída por uma análise a um conjunto de artistas portugueses, que foram selecionados de acordo com os seguintes critérios: ter disponibilidade para participar nesta investigação; utilizar a rua como local privilegiado para a sua criação; abordar, nas suas intervenções, a representação do corpo e do rosto, considerando as suas dimensões sociais, culturais e políticas; representar uma amostra dos artistas portugueses que, de forma mais expressiva, desenvolvem intervenções artísticas na área da *street art*; utilizar a técnica do *stencil*; explorar a representação do rosto tendo por base a fotografia; conhecer, ter trabalhado ou representar uma referência para o artista Alexandre Farto aka Vhils. Foi recolhido um conjunto informações sobre os artistas, através de análise

documental e preenchimento de inquéritos por questionário, que permitiram definir e clarificar questões relativas às suas formações académicas, às suas atividades profissionais, aos seus processos artísticos e criativos e, por último, a relação dos seus projetos com as comunidades e com o local, como por exemplo Samina, Odeith ou Eime.

No terceiro capítulo, intitulado "A Legitimação Artística na *Street Art*: Contextos de produção em Portugal", pretendemos analisar a multiplicidade de instâncias de legitimação praticadas na *street art* no nosso país. Deste modo, procedemos a uma descrição e análise de associações e instituições públicas e privadas dedicadas a esta prática artística, como por exemplo a Galeria de Arte Urbana da Câmara Municipal de Lisboa, a Plataforma *Underdogs* ou o Festival *Walk&Talk* nos Açores. Ainda neste capítulo, destacamos dois projetos "Cara e Coroa" desenvolvido na cidade de Setúbal e um outro desenvolvido no âmbito do Projeto Loures Arte Pública, na Quinta do Mocho em Sacavém que visam a revitalização dos bairros envolvidos com repercussões na vida da sua comunidade.

Outra questão dominante nos discursos sobre *street art*, diz respeito à durabilidade das intervenções do espaço urbano, que maioritariamente são de natureza efémera. Este quarto capítulo, permite refletir sobre este tema, confrontando questões como o impacto institucional e não institucional, ou arte efémera e arte permanente.

A terceira parte da tese, corresponde ao objeto empírico deste estudo de caso e está dividida em quatro capítulos. Primeiramente, será realizada uma breve caraterização e análise do percurso profissional e artístico de Alexandre Farto, onde incluímos uma descrição dos seus ateliês, referências aos seus processos de trabalho do qual faz parte a sua equipe e aos seus projetos e, por último, são mencionados aspetos relacionados com a legitimação artística, centrada no seu reconhecimento nacional e internacional.

No capítulo seguinte, são mencionados os meios de disseminação das suas obras e dos seus projetos, onde a internet, o vídeo, a fotografia e as galerias que representam o artista assumem um papel importante.

Os últimos dois capítulos referem-se ao processo artístico e criativo de Vhils, onde se descrevem as técnicas e os materiais utilizados pelo artista e a relação que as suas

intervenções têm com o local e com a comunidade. No fim procedeu-se a uma análise pormenorizada de oito projetos da área da *street art* produzidos entre 2006-2016, onde o artista trabalha diretamente com comunidades específicas.

Na última parte deste trabalho, a conclusão, serão articuladas algumas considerações finais sobre o objeto de estudo, no que se refere às práticas deste artista plástico. Destacaremos, por um lado, a obra de Vhils enquanto contributo para a *street art*, vista como fenómeno global que habita a cidade, e por outro, evidenciaremos os resultados dos projetos participativos/colaborativos que o artista desenvolveu junto de algumas comunidades.

MOTIVAÇÕES, PERTINÊNCIA DO ESTUDO E OBJETIVOS DE INVESTIGAÇÃO.

Ao tentar obter uma perceção geral sobre as minhas vivências pessoais, académicas e profissionais, cheguei à conclusão de que o meu percurso se manteve constante no que respeita a área de interesse e de estudo, nomeadamente a educação artística e formação de professores. Ao confrontar-me com a necessidade de realizar um programa doutoral, aliado ao facto do meu caminho profissional ter sofrido algumas mudanças, decidi enveredar por novos desafios.

Neste sentido, a escolha desta área de investigação resultou i) da possibilidade de sair da área da educação; ii) de encontrar uma área de investigação, que fosse ao encontro dos projetos que, entretanto, apareceram na minha profissão docente; iii) da procura de uma área de interesse; iv) da tentativa de perceber a *street art* enquanto manifestação artística complexa, que se desenvolve numa sociedade multicultural e globalizada; v) e, por último, perceber o processo artístico e criativo de Alexandre Farto, artista plástico que considero ter um trabalho de referência nesta área.

Esta investigação insere-se no campo artístico ao nível das artes visuais, incidindo em formas contemporâneas de intervenção no espaço público e do seu contributo para a reconfiguração da cultura visual, considerando os diversos fenómenos no domínio da *street art,* que têm provocado uma alteração nas conceções do campo artístico e cultural.

Podemos afirmar que um campo é considerado um espaço estruturado, onde os seus participantes lutam por determinados objetivos e seguem leis e regras que definem as suas práticas específicas. De acordo com Bourdieu e Wacquant (1995)

> *um campo pode ser definido como uma configuração de relações objetivas entre posições. Estas posições definem-se objetivamente na sua existência e nas determinações que impõem aos seus participantes, quer sejam agentes ou instituições, pela sua situação (situs) atual e potencial na estrutura da distribuição das diferentes formas de poder (ou de capital) – cuja posse implica o acesso aos lucros específicos que estão em jogo dentro do campo (...). Nas sociedades altamente diferenciadas, o cosmos social está constituído pelo*

> *conjunto destes microcosmos sociais relativamente autónomos, espaço de relações objetivas que formam a base de uma lógica e de uma necessidade específica, que são irredutíveis às que regem os outros campos*[1]*. (p.64)*

Este campo pode ser visto como um universo literário, jurídico, científico ou artístico onde estão inseridos "os seus agentes e as instituições que produzem, reproduzem e difundem a arte, a literatura ou a ciência" (Bourdieu, 2004, p.20). Estas práticas específicas decorrem numa rede de estruturas e relações (campo) e são moldadas por um conjunto de disposições (*habitus*)[2]. Para Bourdieu, o conceito de campo juntamente com o de *habitus*, são necessários para a compreensão da prática social.

A constante profusão de informação visual que se verifica nas sociedades contemporâneas justifica o desenvolvimento e a investigação desenvolvida nos estudos sobre Cultura Visual, que pode ser definida, de uma forma generalista, como uma área recente que se apega aos contributos de outras áreas, adquirindo, desde modo, uma tendência multidisciplinar (cruzamento de saberes) e que reúne investigadores oriundos de áreas diversificadas, como as humanidades ou as artes, com o intuito de perceber a imagem, enquanto construção humana e social.

Além de serem reflexo de uma realidade ou de um contexto, as imagens permitem construir perceções sobre o mundo, sobre a nossa individualidade, influenciando, de certo modo, as nossas ações. Estas imagens estão, a maior parte das vezes, intrinsecamente vinculadas à política e às relações de poder, como nos refere Nicholas Mirzoeff, por vezes ligado a um impulso totalizador e sintético que utiliza a visualidade como forma de controlo global da informação: como exemplo, destacamos a visualização de dados pessoais a partir de sistemas informáticos.

De acordo com Campos (2012, p. 24), a cultura visual pode ser entendida a partir de três pontos de vista:

---

[1] Tradução realizada pela investigadora.

[2] De uma forma geral, *habitus* é um sistema de disposições adquiridas pela aprendizagem, que incluem esquemas de perceção, pensamento e ação, formados no decorrer das experiências de vida e na interação social (BOURDIEU, 2003).

> *em primeiro lugar, como um repositório visual associado a contextos coletivos particulares, onde determinadas linguagens e signos visuais são elaborados e trocados; em segundo lugar, como um modo de apreender e descodificar visualmente a realidade, tendo em consideração a natureza cultural e psicossocial da perceção e cognição; e, em terceiro lugar, como um sistema composto por um aparato tecnológico, político, simbólico e económico, enquadrado num horizonte sociocultural e histórico mais amplo com o qual convive, que ajuda a moldar, tal como é por este configurado.*
>
> (Campos, 2012, p.24)

Estas representações visuais derivam, influenciam e contextualizam formas transculturais e de socialização, no âmbito das quais cada ser humano se configura enquanto indivíduo com uma identidade própria desde o nascimento e no decorrer da vida. Estas contribuem assim para dar sentido à sua maneira de sentir, de pensar e de olhar. Hernandéz refere que "vivemos e trabalhamos num mundo visualmente complexo, portanto, devemos ser complexos na hora de utilizar todas as formas de comunicação, não apenas a palavra escrita". (2007, p.24)

Para finalizar, destacamos a perspetiva de Walter e Chaplin sobre cultura visual onde referem que esta pode integrar "artefactos materiais, edifícios e imagens, media e performance produzidos pelo trabalho e imaginação humana, servindo propósitos estéticos, simbólicos, ritualísticos, politico-ideológicos e ou funções práticas que remetem para o sentido da visão de forma significativa". (1997, p.2)

Aliada à questão da cultura visual, surge a problemática da globalização[3] assunto incontornável quando se pretende analisar e refletir sobre realidades que se pautam por

[3] Esta investigação debruça-se sobre a cidade moderna sob o efeito da globalização, conceito que apareceu por volta dos anos 80, para caraterizar um estágio mais maduro e uniforme da transnacionalização económica, política e cultural. Este termo acompanha uma mudança de paradigma da sociedade nacional para a sociedade global.

Assumimos globalização como um fenómeno de natureza emergente que tem sido estudada sob diversos pontos de vista. Revela alguma imprecisão constitutiva, tendo em conta a variedade de fenómenos que abarca e os impactos que provoca em diferentes áreas (social, política ou cultural) mas sempre marcada pelos enormes avanços tecnológicos, um processo que parece não ter fim e que acompanha as sociedades contemporâneas.

questões de identidade, cultura, movimentos e transformações sociais, como é o caso da cultura *Hip Hop*, mencionada nesta investigação.

A *street art* nasce a partir de uma comunidade de artistas formados em artes visuais, gráficas ou digitais que se iniciaram no *graffiti* e foram diversificando as plasticidades, as imagéticas, os materiais e as técnicas utilizadas. Nas obras realizadas para a rua ou para a galeria, estão expressas motivações estéticas, políticas, sociais e críticas. Pretende-se abordar as intervenções urbanas do artista português Alexandre Farto aka Vhils relacionando-as com os conceitos de *post-graffiti*, legitimação artística (galerias, museus, eventos, curadoria), retrato e identidade cultural.

Tendo em conta o que foi referido anteriormente, temos como objetivos principais de investigação os seguintes: a) compreender a presença contínua e o papel do retrato nas intervenções realizadas por Vhils, analisando as suas múltiplas dimensões enquanto modalidade estética, plástica, social e política; b) analisar as afinidades entre modalidades imagéticas tradicionais como o retrato e as novas modalidades exploradas na *street art*; c) analisar as clivagens entre *mainstream* artístico e a *outsider art* a partir da obra e percurso de Alexandre Farto; d) identificar os contributos da obra de Vhils em locais públicos para um alargamento do âmbito da *street art*.

Contudo, apesar de se tratar de um estudo de natureza académica, há ainda algumas dimensões que gostaria de salientar, nomeadamente i) a sua pertinência no contexto da investigação em arte realizada em Portugal, onde a *street art* se assume como um dos ramos mais atualizados da investigação artística, ii) a importância destas manifestações artísticas enquanto expressões de uma sociedade multicultural e globalizada, iii) o interesse de que se reveste, no âmbito da minha prática profissional, enquanto docente de artes visuais, e finalmente iv) o desejo de contribuir para a compreensão desta cultura urbana.

Neste sentido, o interesse pela realização deste estudo justifica-se pelo número reduzido de investigações afins desenvolvidas no nosso país e pelos possíveis contributos que daqui possam advir tanto no âmbito da caraterização, como da compreensão e eventuais implicações e contributos a nível das práticas de um artista de *street art*.

A escolha do artista Alexandre Farto, mais conhecido por Vhils, denominação que utiliza para assinar as suas obras, deve-se, entre outros, aos seguintes fatores: i) tratar-se de um artista português; ii) ter atingido rapidamente um reconhecimento nacional e internacional; iii) ter conseguido a legitimação de uma arte marginal e respetiva aceitação pela comunidade, e iv) por desenvolver um conjunto de intervenções a uma escala transnacional.

Vhils tem assumido ao longo da última década uma notoriedade internacional no que respeita a *street art,* ao explorar plasticamente e transformar paredes devolutas, criando imagens únicas que renovam os espaços urbanos. Contraria, igualmente, as barreiras tradicionais entre o *graffiti* e a obra de arte, levando muitas das suas obras para galerias e exposições. Por vezes, nas suas intervenções, Vhils utiliza retratos de pessoas que trabalharam ou viveram naquele local dando um rosto à cidade, como ele muitas vezes afirma nas suas entrevistas. Esta utilização exaustiva do retrato tem o seu fundamento, segundo as palavras do próprio artista, numa reflexão sobre a identidade e a realidade do meio urbano. Segundo Ramos (2011, p.457), o retrato não pode ser visto como a representação de um simples objeto, uma vez que ele é a prova de um encontro que descobre o seu valor moral no facto de testemunhar uma existência e mostra como o individuo é na sua essência.

PARTE I

| Do enquadramento teórico ao objeto empírico

1 – METODOLOGIAS DE INVESTIGAÇÃO E INSTRUMENTOS DE RECOLHA DE DADOS

1.1. Metodologia: Estudo de Caso

Neste capítulo, descrevemos as opções metodológicas que orientaram toda a investigação desde o enquadramento teórico ao trabalho de campo e a respetiva recolha de dados, com vista a atingir os objetivos de investigação inicialmente propostos.

No decorrer do enquadramento teórico são referidos aspetos relacionados com os conceitos de *graffiti* e de *street art* e a sua circunscrição, em termos históricos e sociais, que envolve obrigatoriamente a referência ao artista que produz as intervenções, às instituições públicas e privadas que legitimam e divulgam estes trabalhos e, por último, as características, os significados e as estruturas dessas práticas artísticas urbanas.

Tendo em atenção o quadro teórico escolhido, os objetivos estabelecidos e as condições existentes, optámos por uma investigação metodologicamente enquadrada num estudo de caso e inserida no paradigma qualitativo. De acordo com Yin (2001, p.20), o estudo de caso define-se como uma abordagem empírica que investiga um fenómeno atual quando os limites entre determinados fenómenos e o seu contexto não são claramente evidentes e no qual são utilizadas diversas fontes na recolha de dados. Nesta definição, o autor refere ainda que o investigador não separa o fenómeno do seu contexto e tem como ambição a sua plena compreensão.

Recorrendo a diferentes fontes, o estudo será descrito como uma estratégia de investigação, abordando as suas caraterísticas e as suas problemáticas. Para Tuckman (2000, p.532), a investigação qualitativa desenvolve-se na situação natural, sendo o investigar o instrumento de recolha de dados. O investigador é o principal agente na sua recolha e a sua principal preocupação é descrever, referindo o processo, analisando os dados indutivamente, ao mesmo tempo que se preocupa em compreender o significado que os sujeitos atribuem às suas experiências.

Partindo dos projetos e do trabalho realizado por Alexandre Farto, de relatos de outros artistas que desenvolvem os seus trabalhos na rua e que pertencem à comunidade de *street art* e de testemunhos de profissionais que têm um papel ativo na legitimação e curadoria

desta área em Portugal, será realizado um estudo descritivo e interpretativo através dos dados recolhidos no trabalho de campo, onde o investigador deverá estar envolvido. De acordo com Bogdan e Taylor (1975, p.16), este método de investigação privilegia o ato de dialogar, ouvir e a livre expressão dos participantes do estudo.

Mais do que um método de investigação passível de observar a realidade em estudo, o trabalho de campo permite ao investigador explorar as diferentes perspetivas em análise. Como refere Marín (2005, p.154), o trabalho de campo define-se como um período de recolha de dados que está dividido em dois grupos. De um lado, encontramos recursos para observar a realidade do estudo, ou seja, a observação, as notas de campo, as gravações, o registo fotográfico e a análise de documentos, enquanto no outro grupo encontramos os recursos para interrogar a realidade, assim como os inquéritos por entrevista e por questionário.

De acordo com Stake (2009, p.81), dois dos usos mais frequentes dos estudos de caso prendem-se com a obtenção de descrições e de interpretações de outros intervenientes, que facultarão múltiplas perspetivas sobre o caso. Neste sentido, a utilização de diversos métodos de recolha de dados, permite-nos recorrer a diversos pontos de vista sobre o objeto em estudo e recolher informações de diferente natureza que serão posteriormente analisadas através da triangulação de dados. Este processo permite-nos assegurar a validade e a fiabilidade da informação quando conciliado com a utilização de diversos tipos de fontes e autores na análise documental, ao mesmo tempo que se verifica se os dados recolhidos estão de acordo com o que os participantes do estudo proferiram.

1.2. Instrumentos de Recolha de Dados

1.2.1. Análise Documental

A análise documental aparece nesta investigação como forma de complementar a informação recolhida por outros métodos cujo objetivo é caraterizar contextos e definir conceitos. Neste sentido, primeiramente foi necessário recolher informações na internet, meio bastante utilizado pela comunidade de *street art* para a disseminação de informação

sobre trabalhos e eventos desenvolvidos na área, através de redes sociais, *blogs*, páginas de artistas, de agências, de galerias e de museus, para, posteriormente, se proceder à comparação desses resultados com outras fontes como notícias de jornais e revistas, entrevistas televisivas, catálogos de exposições, livros da especialidade, artigos científicos, teses de doutoramento, entre outros.

De acordo com Crispolti (2004, p.161), tanto a arte do presente, como a do passado, estuda-se através da análise dos documentos diretos, ou seja, as obras artísticas, assim como através dos documentos indiretos que constituem testemunhos que visam perceber essa atividade criativa e reconstruir a personalidade de quem criou essas obras. Os documentos indiretos, tais como escritos de artista, escritos criativos, as cartas, escritos teóricos, os apontamentos de trabalho revelam-se de extrema importância para esta investigação no sentido de compreender e analisar o processo artístico e criativo do artista e o envolvimento dos seus projetos com a comunidade. Esta declaração direta revela-nos orientações ideológicas, psicológicas e criativas do seu trabalho que a mera análise das suas intervenções não permite analisar.

As informações recolhidas através destes documentos foram submetidas a uma análise e confrontadas com outras fontes para que as conclusões não fossem restritas à visão do artista sobre a sua obra.

1.2.2. Inquéritos: por entrevista e por questionário

Para esta investigação, estabeleceu-se ainda como instrumentos de recolha de dados os inquéritos por questionário e por entrevista que utilizámos para transformar em dados a informação recolhida diretamente de um sujeito ou conjunto de sujeitos tendo em conta os seus conhecimentos, os seus valores, as suas preferências e as suas experiências. De acordo com Tuckman (2000, p.518) ao contrário da observação direta de fenómenos, estes instrumentos de auto-registo podem suscitar algumas dificuldades, no que concerne a obtenção da colaboração do sujeito que poderá não querer participar no estudo, não saber

dar respostas sobre si mesmo ou criar no seu discurso o efeito de desejabilidade social, ou seja, a atribuição de respostas que acredita serem mais aceitáveis em termos sociais.

A utilização destes dois instrumentos permitiu-nos contornar as limitações de cada método através da sua conjugação e complementaridade. Deste modo, decidimos criar um inquérito por questionário (Apêndice 1) que permitisse chegar a diversos artistas de *street art*. A utilização deste questionário, *em formato digital,* justificou-se devido ao facto de os inquiridos não terem disponibilidade para realizar uma entrevista presencialmente.

Tendo como referência os objetivos de investigação e recorrendo à análise de bibliografia pertinente sobre a problemática, foram estabelecidas três categorias, definidas da seguinte forma:

1. **Dados sobre a identificação e formação do artista** – identificar informações sobre o *tag* que utiliza para assinar as suas intervenções, o seu percurso pessoal, a sua formação e a sua prática artística;

2. **Processos de produção de *street art* –** perceber os processos de trabalho utilizados por estes artistas quando intervencionam o meio urbano. Nesta categoria, pretendeu-se ainda identificar os meios, os suportes e as técnicas que utilizam, as motivações e os interesses que os guiam e o tipo de público com quem interagem.

3. **Dados sobre *street art*** – recolher a opinião destes artistas sobre a evolução do conceito de *graffiti* ilegal para intervenções e projetos de *street art* sujeitos a aprovação institucional. Pretende-se ainda identificar possíveis trabalhos colaborativos realizados com o artista Vhils.

As questões foram apresentadas a todos os artistas pela mesma ordem e com as mesmas instruções de resposta com o objetivo de facilitar a análise de conteúdo. Estas questões semiestruturadas permitiram a adequação das respostas a cada sujeito.

Foram ainda realizados mais cinco inquéritos por questionário destinados a sujeitos que têm um papel importante no contexto e no desenvolvimento da *street art* em Portugal,

tais como: Lara Seixo Rodrigues diretora do Festival Wool, autora do Projeto Lata 65 e curadora da exposição ”Attero” do artista BORDALO II, Dr. Rui Monteiro coordenador do projeto Loures Arte Pública e Cátia Oliveira da organização do Festival Cara e Coroa. A escolha destes eventos e instituições, em detrimento de outros que se desenvolvem no nosso país, justifica-se tendo por base dois aspetos a) constituírem instituições ou eventos importantes para o desenvolvimento do *graffiti* e da *street art* em Portugal e/ou b) estabelecer uma relação com o artista Vhils, através da sua organização, participação ou colaboração.

Por último, foram concebidos dois inquéritos a uma professora e ex-estudante da Escola Secundária Dr. José Afonso, com o objetivo de perceber como se desenvolveu o processo artístico e colaborativo que o artista desenvolveu com aquela comunidade.

Tabela 1 - Aplicação de Inquéritos por Questionário

Intervenientes no estudo
Lara Seixo Rodrigues - Diretora do Festival Wool e do Projeto Lata 65.
Dr. Rui Monteiro - Responsável pelo Evento Loures Arte Pública
Pedro Neves aka URBER – Artista, investigador e organizador do evento CRONO.
Cátia Oliveira – Membro da organização do Festival Cara e Coroa
Miguel Brum – Artista e tatuador.
Tamara Alves aka Tamara ou Tigra - Artista.
Daniel Teixeira aka Eime - Artista.
João Samina aka Samina - Artista.
Maria de Jesus Dâmaso Professora da Escola Secundária Dr. José Afonso.
Siobhan O'Shea - Ex-estudante da Escola Secundária Dr. José Afonso.

Por outro lado, a utilização do inquérito por entrevista foi desde sempre considerada um dos instrumentos fundamentais e indissociáveis da abordagem qualitativa desta investigação. Considerando a especificidade do contexto de estudo e os atores envolvidos,

optámos por este instrumento que visou aferir de forma direta informações com maior detalhe sobre esta realidade. Neste sentido, Tuckman (2000, p.518) refere que a entrevista é um dos processos mais diretos para encontrar informações sobre um determinado fenómeno, onde as respostas encontradas refletem as perceções, interesses e conhecimentos de cada um dos intervenientes.

Durante a elaboração dos guiões optou-se por uma entrevista semi-diretiva com questões abertas, cujo objetivo foi proporcionar ao entrevistado um momento tranquilo para que este se pudesse manifestar sem condicionalismos através de um vocabulário próprio. Os guiões para os entrevistados (apêndice 2), foram preparados e direcionados para a obtenção de um determinado tipo de informação, agrupando-se as questões por categorias. Tal como refere Stake (2009, p.82), no início de cada uma das entrevistas foi entregue ao inquirido, uma cópia do guião da entrevista, indicando a existência de uma preocupação em focar a conversa formal em alguns objetivos específicos.

Tabela 2 – Aplicação de Inquéritos por Entrevista

Intervenientes no estudo
Artista plástico - Alexandre Farto Aka Vhils
Membro coordenador da Galeria de Arte Urbana da Câmara Municipal de Lisboa – Miguel Rato
Diretora da Plataforma Underdogs – Pauline Foessel
Curador da Fundação EDP - João Pinharanda
Ex. pintor de Murais Políticos do MRPP / Projeto 40 anos 40 murais – António Alves

A análise das entrevistas permitiu-nos enriquecer a nossa observação e criar condições para o estudo de diversas experiências que compõem o trabalho do artista.

1.3. Outros procedimentos metodológicos

1.3.1. Observação Direta

O método de recolha de dados por observação, permite ao investigador frequentar os ambientes naturais e os contextos dos participantes no estudo ao mesmo tempo que os observa e efetua anotações de campo. Para Tuckman (2000 p.525) na investigação qualitativa, a observação direta visa analisar o ambiente utilizando um esquema geral de orientação e que o produto dessa observação, ou seja, as informações são recolhidas através das notas de campo.

Ao mesmo tempo que foram realizados os inquéritos por entrevista e questionário aos intervenientes no estudo, optámos por introduzir outros métodos de recolha de dados que permitiram ao investigador, estabelecer um contacto direto com intervenções de *street art*, conhecer alguns artistas e os seus processos artísticos e criativos, e por último, perceber as dinâmicas utilizadas nos eventos desta área.

Estes momentos de observação direta (tabela 3) possibilitaram a aquisição de novos dados que vieram enriquecer as informações recolhidas pelos inquéritos, ao mesmo tempo que proporcionou o registo fotográfico de intervenções, momentos e situações que foram identificados, referidos e analisados ao longo deste trabalho de investigação.

Tabela 3 – Locais e instituições visitados

Trabalho de Campo / Observação Direta	
Visita a galerias, museus e outras instituições	. Exposição intitulada "Banksy: Genius or Vandal?" na Cordoaria Nacional, em julho de 2019. . Exposição individual intitulada "Dissection" 2014 no Museu da Eletricidade, com trabalhos da autoria do artista plástico Vhils; . Exposição Attero, Bordalo II, no seu antigo ateliê, em novembro 2017. . Exposições na Galeria Underdogs; . Visita às instalações da GAU – Galeria de Arte Urbana de Lisboa.

	. Visita à Fábrica Social, na Fundação José Rodrigues no Porto, que acolheu o evento *Visual Street Performance* (2010); . Visita ao Polo Cultural Gaivotas Boavista, cujo espaço contém algumas intervenções realizadas numa das edições do evento *Visual Street Performance* (2009).
Festivais	. Festival MURO - Carnide (2016); . Festival MURO - Marvila (2017); . Festival Iminente - Oeiras (2017); . Bienal de Coruche de Artes Plásticas (2017) - Percursos com Arte.
Visitas Guiadas	. Visita guiada pela Boutique da Cultura de Carnide pelo bairro Padre Cruz, com o objetivo de fotografar, observar e analisar as intervenções realizadas durante o Festival Muro (2016) e outras concretizadas posteriormente; . Visita guiada pelos moradores do bairro social da Quinta do Mocho, com o objetivo de observar, fotografar e analisar as intervenções realizadas no âmbito do projeto Loures Arte Pública; . Organização de uma caminhada intitulada "A *street art* por Lisboa" em colaboração com Dulce Martins, membro do grupo CAOS – Caminhar em Portugal.
Visita a Ateliês	. Visita ao ateliê do artista plástico Vhils, em Sete Rios (2015);
Outros momentos de recolha fotográfica	**Recolha fotográfica de intervenções realizadas no âmbito de projetos ou festivais:** . Festival MURO – Marvila (2017); . Fábrica Braços de Prata e edifícios envolventes onde foi realizado o evento *Visual Street Performance* (2008); . Painéis da Calçada da Glória; . Projeto rostos no Muro Azul – Centro Hospitalar Psiquiátrico de Lisboa; . Muro das Amoreiras (2017) em Lisboa; . Lx Factory.

	Recolha fotográfica de intervenções de *street art, nas cidades*: . Porto; . Setúbal; . Lisboa; . Vila Franca de Xira.
Conferências, encontros e seminários.	. Participação no Ciclo de Conferências "Do Graffiti: Passado e Presente de Uma Expressão de Risco", na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (2013). . Seminário de Investigação – Entre a Teoria os Dados e o Conhecimento II. Olhares para uma realidade. Comunicação por convite intitulada: Vhils: Ruas com Rosto. Instituto Politécnico de Setúbal. Escola Superior de Educação (2013). . Participação na *Conference Lisbon Street – Art and Urban Creativity* na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (2014); . Palestra intitulada "Street Art: Rostos na Cidade". IMARGEM: Associação de Artistas Plásticos do Concelho de Almada (2015); . Póster científico intitulado "Vhils: Ruas com Rosto (Estudo de Caso)" para o Congresso de Ciências 2016. Centro de Congressos de Lisboa (2016). CIEBA; . Póster científico intitulado "Vhils: Do outsider ao mainstream Artístico." Para o IV Encontro Entre a Teoria, os Dados e o Conhecimento – "Desafios da Investigação no Ensino Superior Politécnico" na Escola Superior de Educação/IPS. CIEBA/CIEF. (2017). . Participação no VI Simpósio de Psicologia no Pólo Universitário Egas Moniz, Monte de Caparica. Comunicação intitulada "Alexandre Farto aka Vhils: Diálogos entre Práticas Artísticas e Comunidade" (2019).

Projetos e residências artísticas	. 1ª Edição | Intervenções de *street art* no centro histórico de Santiago do Cacém. Residência artística de estudantes e professores da Escola Superior de Educação de Lisboa, em parceria com a Associação Cultural de Santiago do Cacém (2016). No âmbito do Projeto PARTICIPART, financiado pelo Politécnico de Lisboa. . Intervenções de *street art*. Residência artística de estudantes e professores da Escola Superior de Educação de Lisboa, em parceria com a Câmara Municipal de Loures e a União Recreativa de Salemas, em Loures (2017). No âmbito do Projeto PARTICIPART, financiado pelo Politécnico de Lisboa. . 2ª Edição | Intervenções de *street art* no centro histórico de Santiago do Cacém. Residência artística de estudantes e professores da Escola Superior de Educação de Lisboa, em parceria com a Associação Cultural de Santiago do Cacém (2017) – Projeto a partir do arquivo fotográfico sobre a história local. No âmbito do Projeto ParticipART, financiado pelo Politécnico de Lisboa. . Residência artística de estudantes e professores da Escola Superior de Educação de Lisboa, em parceria com a Associação Cultural L1B, no Seixal. Espetáculo multidisciplinar sobre a memória dos lugares e das gentes do Seixal (2017). No âmbito do Projeto PARTICIPART, financiado pelo Politécnico de Lisboa. . 3ª Edição | Intervenções de *street art* no centro histórico de Santiago do Cacém. Residência artística de estudantes e professores da Escola Superior de Educação de Lisboa, em parceria com a Associação Cultural de Santiago do Cacém (2018). No âmbito do Projeto PARTICIPART, financiado pelo Politécnico de Lisboa. . 4ª Edição | Intervenções de *street art* no centro histórico de Santiago do Cacém. Residência artística de estudantes e professores da Escola Superior de Educação de Lisboa, em parceria com a Associação Cultural de Santiago do Cacém (2019). No âmbito do Projeto LOCUS, financiado pelo Politécnico de Lisboa.

1.3.2. Levantamento das obras do artista [Coletivas e Individuais de 2006 -2016]

O campo de análise da nossa investigação foi ainda constituído pelas intervenções realizadas pelo artista. Consideramos pertinente e exequível a análise de algumas das suas intervenções de *street art* para complementar os dados recolhidos através das entrevistas.

Neste sentido, houve a necessidade de elaborar um levantamento exaustivo do trabalho realizado pelo artista plástico Alexandre Farto aka Vhils, para completar a informação disponibilizada no seu Curriculum Vitae que podemos consultar na página na galeria Vera Cortês[4]. Partindo dos trabalhos mencionados neste *CV*, da informação disponível na página do artista[5] e estabelecendo como limite temporal o período de 10 anos - de 2006 a 2016 – iniciámos a pesquisa e recolha de informação com o objetivo de agrupar num único documento todas as informações relativas a exposições individuais, exposições coletivas e outros projetos desenvolvidos pelo artista Vhils.

Primeiramente partimos de *websites* com informações sobre o artista, de entidades que organizam iniciativas na área da *street art*, de galerias que o representam, de *blogs* de curiosos, de interessados pelo tema e de fotógrafos, de artigos de jornais e revistas portugueses e estrangeiros, de monografias, entre outros. Além de recolher as informações necessárias para o levantamento das obras do artista, esta primeira parte da pesquisa permitiu-nos obter outros dados pertinentes para a investigação.

Depois de elaborarmos esta recolha e análise de informação foi realizado um documento (Apêndice 3) que reúne a informação sobre todos os projetos do artista entre os anos 2006 e 2016. Neste apêndice, podemos consultar as informações relativas ao local onde se desenvolveu a exposição ou evento, o ano e o tempo de duração, a organização e curadoria, os artistas convidados no caso dos eventos e exposições coletivas, o número e descrição das obras do artista plástico Vhils entre outras informações pertinentes para o estudo.

[4] O endereço da página da galeria Vera Cortês que representa o artista http://www.veracortes.com/Artist/cv/Alexandre-Farto-cv-July2017-Vera-Cortes.pdf

[5] Endereço da página pessoal do artista Alexandre Farto http://vhils.com.

Por se tratar de uma área de investigação bastante recente, quando comparada com outras áreas das Belas-Artes, houve a necessidade de consultar muitos recursos na internet e, neste sentido, de modo a garantir a veracidade das informações, tivemos a preocupação de proceder à triangulação dos dados obtidos nas diversas fontes, cruzando as informações encontradas com notícias de jornais, reportagens televisivas e *sites* oficiais das galerias, dos eventos da área da *street art* e de outras instituições.

Este levantamento revelou-se imprescindível para se proceder à seriação de um conjunto de projetos na área da *street art* realizados pelo artista e que foram posteriormente analisados. Estes projetos foram selecionados tendo por base os seguintes critérios: i) contemplar projetos desenvolvidos em Portugal e no estrangeiro; ii) e projetos desenvolvidos pelo artista com as comunidades locais, algumas vezes com a participação da própria comunidade na execução da intervenção.

PARTE II

| Do *Graffiti* à *Street Art*.

1 – A ORIGEM E EVOLUÇÃO DOS CONCEITOS.

Ao circularmos pelas cidades apercebemo-nos de um conjunto complexo e fragmentado de imagens e signos, espaços geradores de múltiplas propostas culturais inovadoras. De acordo com Campos (2010, p.77), este aglomerado de signos pictóricos, de grafias difíceis de serem compreendidas, de traços aparentemente caóticos que refletem diferentes intenções comunicativas são modos distintos de utilizar a arquitetura e o mobiliário urbano. Estas mensagens têm uma autoria e quem utiliza o espaço público urbano para comunicar fá-lo com um propósito, assumindo este suporte como veículo de transmissão de mensagens cifradas a um determinado destinatário.

Nesta investigação assumimos a *street art* como um fenómeno artístico e social com uma firme presença nas cidades contemporâneas e em constante mutação, no que respeita a utilização de novos processos e técnicas artísticas, e em relação ao aparecimento de jovens artistas com o interesse em deixar a sua marca nas paredes. Este fenómeno nascido nas ruas, tornou-se foco de atenção do campo artístico, compreendendo as suas instituições públicas e privadas, meios de comunicação, integrando, por último, a esfera da arte institucionalizada dos museus, transformou-se numa mercadoria de compra e venda nas galerias, passando a sua prática a ser considerada um verdadeiro potencial para as cidades enquanto prática de valorização urbana.

Neste primeiro capítulo, pretendemos descrever e traçar o caminho estabelecido entre o *graffiti* e a *street art* analisando a sua evolução, as diferentes manifestações artísticas, técnicas e materiais utilizados nestes tipos de intervenção. Para delinear este percurso, teremos obrigatoriamente que recorrer ao início deste tipo de manifestações, que de certo modo, nos ajudam a perceber e contribuem para a origem das práticas utilizadas na *street art*.

A título de breves exemplos, primeiramente, abordaremos as pinturas e as gravuras rupestres que remontam aos primórdios da humanidade onde as comunidades se expressavam através de inscrições nas paredes. De seguida, focaremos a Antiguidade Clássica nomeadamente as inscrições encontradas nas paredes da cidade de Pompeia, onde esta forma de comunicação se evidenciou. O período que abarca as duas grandes guerras mundiais revelou-se importante porque a parede constituiu um recurso eficaz para

a divulgação de mensagens, através da afixação de cartazes de cariz político ou de incisões de frases como o caso concreto das inscrições deixadas pelos soldados soviéticos nas paredes de edifícios em Berlim, após a derrota da Alemanha na Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Na segunda metade do século XX, o aparecimento da impressão em série veio contribuir para a disseminação da informação de forma mais rápida e eficaz. Nos anos 70, surge a Cultura *Hip Hop* pelas ruas da cidade de Nova Iorque onde se inclui o *graffiti*, prática distinta das técnicas utilizadas na *street art,* mas que contribuiu para a sua génese. Por último, será feita a referência a estas práticas artísticas no contexto português nomeadamente a origem do *graffiti* no país e as pinturas murais da Revolução dos Cravos. Aqui, serão abordados alguns aspetos que dizem respeito às dimensões políticas e sociais inerentes às intervenções realizadas no espaço urbano em contexto português.

1.1. A Parede Como Suporte Comunicativo

Vários foram os meios de expressão e de comunicação individual e coletiva que se desenvolveram no espaço público ao longo da história, mas foi durante a segunda metade do século XX que assistimos ao momento decisivo para o desenvolvimento de práticas artísticas no espaço urbano, que vieram desafiar os cânones de vários princípios sociais vigentes.

A dinâmica gerada no confronto entre a gestão do coletivo e a reivindicação da expressão individual, ganhou presença em várias partes do mundo através do que se veio a designar de *graffiti*. De acordo com Moore (2007, p.20), esta dinâmica veio provocar o questionamento de temas determinantes, desde a "gestão e fruição do espaço público, a reivindicação selvagem da presença individual do mesmo, passando pelo levantamento de novas propostas formais estéticas onde se desenvolvem correntes, tendências e movimentos, o graffiti parece ter tomado de assalto e ter-se fixado de forma permanente no panorama da nova urbanidade."

A prática de deixar uma marca num local ou o objetivo de reivindicar um espaço em nome individual, foram formas expressivas que o ser humano utilizou em diferentes locais e

momentos históricos. Desde os primórdios da humanidade que as comunidades demostraram necessidade de se expressar e relatar as suas vivências. Estas formas de expressão e de figuração foram processos que estabeleceram relações com o mundo exterior. Torbrüge (1980, p.5), refere que "a arte como expressão formal de uma perceção implica um certo nível de consciência que se distingue do pensamento abstrato, contudo nos dois casos a imagem depende das circunstâncias locais e temporais." Posteriormente, o processo de transposição da realidade para a imagem, manifesta-se num crescente virtuosismo do desenho e na reflexão mais profunda sobre a representação da natureza, que ultrapassa a sua mera aparência. De acordo com Torbrüge (1980, p.6), "esta transposição da representação "fisioplástica" para uma noção "ideoplástica", ou seja, da imagem observada para imagem cognitiva, foi um processo que demorou algum tempo".



Figura 1 Representação de figura zoomórfica por meio de incisão. 2016. Canada do Inferno, Vila Nova de Foz Côa, Portugal. Fotografia de Manuel Almeida.

Estas representações de figuras zoomórficas e humanas tinham como suporte a parede e podiam ser executadas de duas formas distintas: através de incisões[6] (fig.1) com recurso

[6] Na arte rupestre assume-se quatro modalidades distintas de gravação sobre a pedra: incisão filiforme, abrasão, raspagem e picotagem. (Luís, L. 2004, pág.35). De acordo com a página da Direção Geral do Património Cultural definimos: a Incisão Filiforme como um gesto repetido com um instrumento pontiagudo; a Abrasão um desgaste da superfície rochosa por atrito, muitas vezes uma forma de acentuar a incisão filiforme; a Raspagem uma variante da abrasão em que o trabalho de desgaste é executado em toda a extensão; e por último a Picotagem que pode ser por percussão direta (com um instrumento picotando diretamente na superfície gravada) ou indireta

à pedra, a maior parte das vezes realizadas no exterior devido à sua durabilidade, e que se relaciona, de certa forma, com práticas contemporâneas de *street art*, como no caso das obras do artista Alexandre Farto aka Vhils que, através de materiais abrasadores, como o martelo ou o berbequim, produz incisões nas paredes das cidades (fig.2), e através de imagens simples pintadas à mão que perduram nas paredes interiores das cavernas e que desvendam modos de sobrevivência, fins ritualísticos, evocação à divindade ou êxitos de caça de determinadas tribos. De acordo com Maemmermann (2012, p.12), as primeiras representações nas paredes das cavernas remontam a 30.000 a.C.[7] sob a forma de pintura rupestre e pictogramas realizados com recurso a pigmentos de origem vegetal, animal ou mineral que eram facilmente encontrados na natureza, como por exemplo argila ou carvão misturados com aglutinantes (clara de ovo, sangue, ceras ou resinas vegetais) que permitiam fixá-los à parede.



Figura 2 *Tag* do artista Vhils, realizado através da técnica de incisão sobre a parede, 2017. Fotografia de Widewalls.

Podemos ainda encontrar junto às habituais representações zoomórficas, sinais singulares de mãos em positivo e negativo (fig.3) elaboradas através de pulverização direta dos pigmentos sobre os membros superiores do corpo. O aspeto granuloso das camadas indica que a cor era aplicada sob a forma de pó. Dogheria (2015, p.15) refere que os arqueólogos nunca conseguiram encontrar um significado específico para estas formas de registo que

(picotando com a ajuda de um percutor, que bate no instrumento que vai gravar na parede)" - http://www.patrimoniocultural.gov.pt

[7] De acordo com o Jornal de Notícias (21.03.2018), um estudo recente da Universidade de Southampton e do Instituto Max Planck de Antropologia Evolutiva na Alemanha, "concluiu que as pinturas existentes em três cavernas de Espanha foram criadas há mais de 64 mil anos, 20 mil anos antes de os humanos modernos ("Homo sapiens") terem chegado à Europa."

podem ser vistas como um sinal de individualidade tal como os *tags*[8] elaboradas com uma técnica, em muitos aspetos similar ao *stencil*.



Figura 3 Mão em negativo, 2012. Grutas de Altamira, Espanha. Fotografia de Pedro Saura.

Também o artista Banksy, considerado o mais prolífero e versátil na área da *street art,* veio evidenciar a importância desta forma de arte com milhares de anos ao realizar duas intervenções que estabelecem alusão à arte rupestre e onde elabora composições satíricas que conduzem o público a uma reflexão crítica sobre a sociedade e a globalização.

A primeira intervenção realizada em 2005 intitula-se "Peckham Rock" (fig.4). Neste desenho, realizado com grafite sobre pedra, podemos identificar duas figuras estilizadas semelhantes às figuras da pré-história, primeiro a representação de um bisonte, seguido da figura de um homem que empurra um carrinho de supermercado. Esta obra, deixada pelo artista numa sala do British Museum, foi descoberta alguns dias mais tarde pelos responsáveis do museu. A peça foi integrada na exposição permanente e preservada numa parede junto de uma legenda deixada por Banksy [9].

[8] *Tag* significa a assinatura do *writer*, artista que executa *graffiti*.

[9] "Wall art. East London. This finely preserved example of primitive art dates from the Post-Catatonic era and is thought to depict early man venturing towards the out-of-town hunting grounds. The artist responsible is known to have created a substantial body of work across South East of England under the moniker Banksymus Maximus but little else is known about him. Most



Figura 4 Banksy, Peckham Rock Painting, 2005. Londres. Fotografia de British Museum.

A segunda intervenção (fig.5) intitulada "Cave Painting" foi realizada durante o *Cans Festival* de 2008 e representa, através da técnica de *stencil,* um funcionário de limpeza que com recurso a um jato de água extingue das paredes, um conjunto de pinturas rupestres. De acordo com Dogheria (2015, p.19), através desta intervenção o artista pretende chamar a atenção para a "histórica precariedade da pintura mural e, ao mesmo tempo, a urgência de protegê-la da negligência".



Figura 5 Banksy, 2008. Londres. Fotografia de Cans Festival.

art of this type has unfortunately not survived. The majority is destroyed by zealous municipal officials who fail to recognize the artistic merit and historical value of daubing on walls."

Esta linha de desenvolvimento, assente na necessidade de comunicar e deixar uma marca, parece estar presente até aos dias de hoje através do *graffiti* e das pinturas murais que encontramos nas sociedades organizadas das cidades contemporâneas. O termo *graffiti* é uma derivação do vocábulo italiano *sgraffire*[10]. Podemos afirmar que a origem da palavra remonta ao Império Romano e que a sua utilização servia para denominar as inscrições executadas nas paredes. De acordo com o Dizionário Garzanti italiano *graffiti* significa "escrita estilizada, *tag* ou desenho realizado com uma lata de *spray* ou aerógrafo nas paredes, comboios, metros, entre outros" ou ainda "técnica de incisão com uma ponta sobre uma superfície dura".

De acordo com Étienne (1966, p.53) apesar das escavações terem sido iniciadas décadas antes, apenas em 1763 a cidade de Pompeia foi identificada através da descoberta da inscrição "Respublica Pompeinorum". A partir deste momento, os arqueólogos utilizaram pela primeira vez a palavra *graffiti* para designar as inscrições e pinturas realizadas em paredes dos monumentos das antigas cidades (fig.6). No caso de Pompeia, podemos encontrar um grande número de pinturas dedicadas ao erotismo, ao sexo[11], ao amor, formas de expressar pensamentos e preocupações, mas também aquilo a que poderemos designar como anúncios, indicações de natureza diversa como combates de gladiadores, referências às latrinas da cidade ou à propaganda eleitoral.

---

[10] O *sgraffito "*é uma técnica de decoração de fachadas, segundo a qual se sobrepõe várias camadas de estuque; antes deste secar o artista faz incisões em forma de linha e levanta grandes zonas da camada superior. Desta forma, surgiram ao longo dos séculos fachadas com decorações muito resistentes que ainda hoje se podem ver em diversos lugares*."* (Stahl, 2009, p.6).

De acordo com Salema (2003, p.194) o termo esgrafito provem da palavra latina "exgraffiare" e significa arranhar, esgravatar, esgrafiar (em italiano "sgraffito"). Recorrendo a origem do prefixo "es" que na língua portuguesa exprime a ideia de separação, afastamento, extração. Neste sentido deve-se aplicar a palavra esgrafito à técnica mural que recorre à incisão com um estilete metálico, lâmina ou outra ponta aguçada.

[11] "Há uma série de pinturas que, por sua temática, foram marginalizadas. Tomando como exemplo as pinturas de temas sexuais veremos que foram excluídas dos estudos da arte romana por representarem um tema que é tabu na sociedade contemporânea, sendo, desta forma, consideradas como uma arte menor ou mais popular. Ao observarmos essas pinturas podemos perceber uma grande qualidade pictórica, com o uso da policromia e de grandes detalhamentos, em oposição à ideia de que poderiam ser pinturas de má qualidade". (Funari & Cavicchioli, 2006, p.117)



Figura 6 Vestígios de inscrições murais em Pompeia, 2017. Itália. Fotografia de José Amaral.

No decorrer das escavações, a descoberta de um grande número de epígrafes veio afirmar que as ruas da cidade de Pompeia eram um espaço de grande vitalidade e de partilha de opinião pública individual e coletiva. De acordo com Funari (2003, p.58), este facto verifica-se nos dois tipos de inscrições que compõem este campo: por um lado, os cartazes eleitorais (*programmata*)[12] e os anúncios de apresentações no anfiteatro (*edicta munerum edendorum*) elaboradas letras cursivas com tinta de forma a serem vistas à distância, e por outro, os grafites (*graphio inscripta*), intervenções individuais voltadas para o público, a maior parte das vezes anónimo.



Figura 7 Representação do grafite da caricatura de Rufo.

Como exemplo claro destes grafites, podemos destacar a intervenção pintada, por um hábil crítico, na parede da mansão do aristocrata N. Istacídio Rufo (fig.7) em Pompeia. Rufo aparece representado caricaturalmente

[12] "As inscrições eleitorais eram, provavelmente, expressões de carácter competitivo da elite local, que emergia do público nas eleições anuais e fazia-se visível por meio dos nomes dos candidatos pintados por toda a cidade. (Mouritsen, 1990, p.149)"

narigudo, careca, com um queixo grande e com orelhas pequenas, com uma coroa de louro na cabeça como se de um imperador se tratasse. Para Funari (2003, p.83) esta intervenção "permite observar o grau de oposição à elite, e, ao mesmo tempo, o espaço de liberdade de que dispunha o povo comum graças às intervenções murais".

Nas paredes de Pompeia, a diferença entre o gosto popular e o gosto das elites, evidenciava-se através da pintura erudita e do desenho parietal, bastante diferentes no que respeita os conteúdos temáticos e princípios estéticos.

As paredes eruditas, executadas por um pintor remunerado[13], encontravam-se repletas de pinturas que forneciam "à elite a criação de uma ilusão, de um transporte no tempo e no espaço, que tendia a isolá-la da vida das classes populares". Por outro lado, as pinturas parietais, realizadas pelo povo, tinham um caráter coletivo e "não procuravam retratar um mundo distante como no interior das mansões, mas de retratar, nas paredes externas a vida concreta e as paixões populares". (Funari, 2003, p.89). Este grafismo popular era elaborado apenas por uma pessoa, o artista, que planeja, executa e apresenta à comunidade a sua própria perceção da sociedade.

De acordo com Stahl (2009, p.7), um dos traços caraterísticos deste fenómeno foi o seu caráter extraoficial, que levou arqueólogos como Raffaele Garucci[14] a separarem o *graffiti* da arte oficial, numa clara oposição entre manifestações populares e manifestações eruditas. Esta distinção influenciou desde o início a forma de olhar e de aceitar o *graffiti* e a *street art*. O autor Afonso (2010, p.84), refere também que existe desde os séculos XVI e XVIII, um estigma associado à desigualdade nas artes, que considera a pintura sobre madeira ou tela, superior às pinturas murais, como por exemplo nos casos de Francisco de Holanda ou de Félix da Costa Meesen[15].

[13] Normalmente, "artesãos desprezados pela elite cuja habilidade encontrava-se, justamente, em ser capaz de expressar e seguir modelos pictóricos por aquela elite. "(Funari, 2003, p. 89)

[14] Raffaele Garucci era um religioso e arqueólogo italiano que nasceu em 1812 em Nápoles e faleceu na cidade de Roma em 1885.

[15] Como refere Figueiredo (2017, p.49), "durante os séculos XVIII e XIX, a pintura mural foi encarada como um elemento decorativo, intrínseca aos edifícios e sem expressividade fora dele, independentemente da sua tipologia (vegetal, geométrica ou figurativa, como temas religiosos, históricos ou narrativas quotidianas). Todavia, as pinturas murais vieram a nobilitar diversos

Na verdade, as marcas que encontramos nas ruas das cidades não são grafismos desvinculados do seu tempo e, neste sentido, além de serem consideradas manifestações artísticas, o *graffiti* pode ser visto como um indicador histórico que fornecerá informações sobre um determinado contexto. Podemos, assim, afirmar que tanto as inscrições encontradas em Pompeia como as intervenções realizadas nas paredes das cidades contemporâneas podem ser entendidas como um discurso identitário e comunicativo.

Se este *graffiti* constituía formas vernaculares de comunicação e expressão na antiguidade, elas correspondem igualmente ao início do que poderíamos considerar uma história da publicidade e da propaganda realizadas através de linguagem gráfica (pois a forma mais corrente de publicitar, por exemplo, a venda de produtos seria o pregão e outras formas de comunicação oral). Estas formas de comunicar em espaço público, através do texto ou da imagem com vista a, entre outras, promover a troca comercial, difusão de ideias ou a mobilização social, prolongaram-se pelos séculos seguintes, assumindo uma crescente importância a partir do século XIX com o rápido desenvolvimento e expansão da imprensa. De acordo com Diego (2000, p.186), desenhadores, poetas, psicólogos e outros elementos, formaram equipas de publicidade cuja finalidade consistia em obter eficácia nos seus anúncios. A propaganda e a persuasão social converteram-se em novas e poderosas formas icónicas situadas no espaço público urbano, o cartaz. Os cartazes sempre foram, desde da sua origem, um elemento destinado ao espaço público e com constantes modificações em termos visuais e estéticas. Como nos refere Barnicoat (1973, p.82) os muros da cidade converteram-se a partir deste momento num veículo de comunicação.

Durante o período entre as duas guerras mundiais aparecem movimentos artísticos na área da pintura e do design, como a *Bauhaus* e o *De Stijl* que caraterizam a época e acompanham a ascendente valorização publicitária do cartaz. Começando por se destinar à promoção e venda de produtos comerciais e eventos, o cartaz torna-se, no decorrer das

edifícios, de cariz religioso ou estatal, ou até mesmo no caso de diversos palacetes, concedendo desta forma prestígio às suas comunidades e encomendantes".



Figura 8 World War I Recruitment Poster, Parliamentary Recruiting Committee, United Kingdom, 1914.Fotografia de Getty Images.

duas grandes guerras, numa ferramenta de propaganda com o principal objetivo de incentivar o recrutamento militar (fig.8). De uma forma geral, com o fim da guerra, o trabalho dos *designers* centrou-se na produção de cartazes publicitários, com um estilo mais simples, direto e, por vezes, humorístico.

Outro exemplo claro de apropriação das paredes com o objetivo político e de homenagem são as marcas escritas em alfabeto cirílico (fig.9 e 10) deixadas pelos soldados soviéticos do Exército Vermelho[16], que sobreviveram à Batalha de Berlim. Este *graffiti* enumera uma lista de nomes de rapazes que ficaram conhecidos pelos "Brandenberg Boys", o nome das cidades onde lutaram até à vitória de 2 de maio de 1945, e comentários vingativos como por exemplo "This is for Leningrad" ou slogans como "Hitler kaputt".



Figura 9 Detalhe, 2016. Parede do edifício Reichstag. Fotografia de Deborah S-C.

[16] Tomando simbolicamente o prédio, estes soldados escreveram nas paredes, internas e externas, o seu nome e a cidade de onde vinham de forma a expressar a sua alegria pela sobrevivência e o seu triunfo perante Hitler.



Figura 10 Ivan Minovich Tryl writes his name on the top of a living column, 1945. Fotografia de William Vandivert.

Estas inscrições, elaboradas por soldados com carvão retirado de edifícios queimados e por oficiais com lápis de cera azul, usados na frente de combate para marcar as cartas topográficas, persistiram nas paredes interiores do Edifício do Reichstag, o atual Parlamento Alemão, depois da sua reconstrução. Esta medida, depois de ter sido integrada no projeto do arquiteto britânico Norman Foster, chegou a ser contestada por deputados. No entanto, devido ao facto de se constituírem raros testemunhos desta guerra, foram-lhes atribuídos valor histórico e simbólico acabando por persistir até aos dias de hoje.

De acordo com Moore (2007, p.22), a agitada transição entre as décadas de 1960 e 1970, a politização da sociedade e radicalização das primeiras gerações saídas do confronto gerado pela intensa industrialização do pós-guerra, contribuíram para evidenciar um confronto geracional que descobriu os muros nas ruas das cidades para expressar seu descontentamento.

Na Europa, com o desenvolvimento das técnicas de impressão em série, na segunda metade do século XX, o espaço público começou a sofrer um aproveitamento publicitário devido às potencialidades que a rua poderia ter enquanto meio de comunicação e veículo de propagação de ideias e valores.

A utilização do cartaz e do *stencil* revelaram-se ferramentas importantes para a rápida transmissão e massificação de propostas revolucionárias e subversivas, que ganharam

força durante as revoltas de Paris em maio de 1968[17], e que despoletaram interesse em alguns indivíduos, acabando por utilizar estas técnicas e materiais nas suas propostas radicais.

Por volta de 1920, o fotógrafo, artista e ensaísta húngaro radicado em Paris, Gyula Halász (1899-1984) mais conhecido por Brassaï (fig.11), foi dos primeiros a comentar e a atribuir importância às pinturas, escritos e outras formas espontâneas de expressão, que observava e registava enquanto deambulava pelas ruas dos bairros pobres das grandes cidades. De acordo com Stahl (2009) este fotógrafo marcou uma tendência ao definir os *graffiti* como "*L´art batard des rues mal famées*", ou seja, "*A arte bastarda das ruas da má fama*". Em 1933 questiona a revista "*Minotaure*[18]*"* sobre a necessidade e autenticidade do *graffiti* como elemento de referência para a arte contemporânea daquela altura.



Figura 11 Brassaï. Joan Miro Looking at Graffiti, 1955. Fotografia de artnet.

[17] Iniciou-se numa onda de protestos que teve início com manifestações estudantis que exigiam reformas no setor educacional. A 6 de maio de 1968, foi organizada uma marcha convocada pela União Nacional de Estudantes e pelo sindicato dos professores universitários, com o objetivo de protestar contra a invasão da polícia na Universidade de Sorbonne. A marcha contou com a participação de mais de 2 mil estudantes, professores e simpatizantes do movimento, que ao avançar foram violentamente reprimidos pelas forças policiais.

[18] *Minotaure* – Revista francesa fundada em Paris por Albert Skira, contou com treze edições publicadas entre 1933 e 1939. Esta foi uma das publicações mais relevantes de todos os tempos ao nível artístico e como reflexo de uma sociedade em mudança. Fundamentalmente sobre arte da época, esta dedicou-se também à literatura e à ciência. A sua última edição foi publicada no início da segunda Guerra Mundial, em 1939.

Durante as suas recorrentes observações pelas ruas da cidade, Brassaï reflete sobre a ambivalência do muro que pode constituir um suporte ou um recurso de defesa, mas também pode ser visto como um obstáculo que isola e separa duas realidades. Para Brassaï, referido por Saint-CYR (2009, p.63) ao contrário da fotografia que se constitui como um elemento frágil, o *graffiti* gravado numa parede (fig.12) é uma "pedra indestrutível que inspira a ideia da eternidade, que está petrificada na matéria".



Figura 12 Brassaï (1930-1958). Fotografia de StateBrassaï-rMn.

Contudo, será a ligação entre o *graffiti* e a cultura *Hip Hop* que melhor revela a dimensão periférica e marginal desta forma de expressão gráfica em contexto público, considerada enquanto espaço de afirmação identitária que se começou a desenvolver nos Estados Unidos da América nos anos sessenta. Sobre este aspeto, Anna Waclaweck refere que o *graffiti*:

> "in the mid-to late 1960's in Philadelphia, exploded as a subculture in New York City in the 1970's, and has over the past forty years become an undeniable ingredient of street cultures worldwide." (2011, p.10).

Assumimos o *graffiti* como uma prática geradora de rivalidades em que os *writers* utilizam os mais diversos suportes urbanos como por exemplo paredes de edifícios, pontes ou carruagens de comboios para expressar disputas de território e outras formas de conflito.

1.2. Do *Graffiti Hip Hop* às intervenções de *Street Art*. Focos de desenvolvimento, significados e terminologias.

O *graffiti,* enquanto expressão gráfica formada por *tags*[19]*,* ganhou vida nas paredes dos guetos e muros da periferia de Nova Iorque. Essa rebelião inicial consistia em dizer: "Eu existo, eu sou o tal, eu habito esta ou aquela rua, eu vivo aqui e agora". (Baudrillard, 1979, p.318). Estas inscrições podem ser vistas como uma tentativa de manifestação singular diante da sociedade. Estes *tags,* cada vez com maior dimensão e pintados com *spray*[20], uniram-se aos desenhos que preencheram a totalidade das carruagens de Nova Iorque a partir de 1970.

Tal como Brassaï, também a fotógrafa Helen Levitt[21] observou e documentou nas ruas de Nova Iorque na década de 1930, o ato espontâneo de jovens que escreviam os seus nomes nas paredes da cidade. Esta atividade viria, por volta de 1970, a tornar-se numa prática de risco realizada com destreza estética e com o objetivo de reivindicar o espaço público, através da inscrição de um *tag* (fig.13), dando início a uma profusão de caligrafias. Este estilo composto por signos indecifráveis, desenvolveu uma retórica visual composta por letras tornando-se na característica mais identificativa do *graffiti* na cidade de Nova Iorque. Ao concretizarem composições visuais com potencial pictórico, estas letras contribuem para a criação do estilo próprio de cada artista.

[19] *Tags* - Escritos curtos e rápidos de se elaborar, constituindo pseudónimos que identificam o artista.

[20] O aparecimento da tinta pulverizada deu-se em 1949.

[21] *Helen Levitt (American, 1913–2009), "*practiced photography with a small handheld camera on the streets of New York, making tender depictions of ordinary city people, especially children. The street was a stage upon which her young subjects played games, performed improvisational dramas, and made fantastic, untutored chalk drawings such as this figure with double pupils and a hovering crown. For Levitt, graffiti and children's drawings were present-day emblems of a precivilized, magical art, both spontaneous and archetypal."



Figura 13 O *tag* do artista Vhils numa carruagem de comboio em Baltimore. Fotografia de autor desconhecido.

No seio desta comunidade, os que se mostravam mais ousados, eram os mais respeitados, num meio que valorizava acima de tudo a originalidade, o estilo e a agilidade. Os *tags* mais antigos, correspondiam à combinação do nome do *writer* conjugado com o número da rua da sua residência. TAKI 183[22] (fig.14) ou JULIO 204, são dois exemplos bastante conhecidos de *writers* que realizavam intervenções através da técnica de *bomb*[23], cuja única preocupação era reproduzir o maior número de vezes o seu *tag* nas ruas das cidades. No entanto, devido a uma forte concorrência nesta área, os *writers* foram obrigados a encontrar novas soluções para manter *o seu tag* o mais presente possível, utilizando palavras com mais impacto visual, manifestando preocupações com a técnica e com o estilo. Como refere Danysz (2015, p.22), novos estilos começam a aparecer a um ritmo alucinante, como por exemplo os 3D que já requerem mais tempo de preparação e um maior conhecimento sobre *lettering*.

[22] De acordo com Danysz (2015, p.18), Taki 183 era um jovem de origem grega que decidiu deixar a sua marca pela cidade de Nova Iorque, em paredes, comboios, túneis, todo o lado que fosse visível. Foi considerado o pioneiro a realizar *tags* sobre suportes móveis, como comboios e outros veículos. Em 1971 foi entrevistado pelo New York Times no artigo "TAKI 183 Spawns Pen Pals.", reflexo do crescente interesse que o público tinha por este artista.

[23] *BOMB – Graffiti* rápido e ilegal, realizado geralmente à noite e que está dividido em duas vertentes: *color ou silver*.



Figura 14 TAKI183. 1960. Tag numa carruagem em Nova Iorque. Fotografia de autor desconhecido.

Conhecido como o "pai do *graffiti*", destacamos Richard Mirando aka SEEN nascido em 1961 no Bronx, Nova Iorque. Por volta de 1973, adquiriu um permanente reconhecimento entre os seus pares, por ter inventado e impulsionado um grande número de estilos, inspirado nas gerações anteriores. Como nos refere Danysz (2015, p.38) este artista, muitas vezes apelidado de "homem que inventou o *graffiti* moderno", possui um estilo próprio de intervencionar as paredes que está sempre em constante evolução, com cores brilhantes, fortes contrastes e uma execução perfeita, em composições onde utiliza as quatro letras do seu nome sobre os mais variados suportes (fig.15).



Figura 15 SEEN Hollywood 1984. Graffiti WildStyle. Fotografia de puregraffiti.com.

Encontramos nesta comunidade aspetos e caraterísticas heterogéneos, que se tornam geradores de conflitos internos e estabelecem uma hierarquização identitária. Esta formou-se a partir de 1980, com a atribuição do título *King* para o artista do sexo masculino, ou *Queen* no caso de ser um elemento do sexo feminino. Este termo refere-se ao ponto mais alto da carreira de um *writer*, quando este se torna mestre na realização de um estilo ou técnica. Do outro lado oposto, encontramos o *toy*, um *writer* com pouca experiência, com pouco trabalho desenvolvido, e, por esta razão, ainda não é reconhecido dentro do grupo. Nesta mesma altura e de acordo com Moore (2007, p.28), o fenómeno contra-cultural de rua denominado Hip-Hop[24], é divulgado pelo mundo através do trabalho documental de fotógrafos como Martha Cooper e de Henry Chalfant.

Com o objetivo de melhorar a pintura, estes artistas começam a juntar-se em pequenos grupos – as *crews.* Gradualmente, começam a intervir nas paredes das ruas e nas redes de transportes, nomeadamente nas carruagens dos comboios e metros, ao mesmo tempo que melhoram a decoração e a técnica e aumentam a escala dos seus trabalhos.

Esta técnica, que marca o estilo de cada artista, parte da utilização da pintura com *spray*. Apesar das dificuldades que o uso deste material oferece, o seu grande leque de possibilidades, em termos de desenho, efeitos e rapidez de execução faz com que seja utilizada até à contemporaneidade, mesmo misturada com outras técnicas de pintura. A intensidade e o tamanho do jato de pintura aplicado com aerossol variam de acordo com a pressão que o artista exerce, o que requer um aperfeiçoamento e adaptação ao estilo de cada artista. Tal com nos refere Danysz (2015, p.42), inicialmente os artistas, utilizando a lata de tinta, distribuem as cores destinadas a preencher as letras do seu pseudónimo. Gradualmente, a cor é extraída dos contornos das letras para preencher os fundos ou captar elementos que tendem, a partir desse momento, a atingir a abstração.

A exigência de emergir artisticamente para obter reconhecimento, levou os *writers* a realizar peças cada vez mais arriscadas, monumentais e de grande impacto. Depois de ganhar alguma visibilidade, essas intervenções realizadas na rua, começaram a

[24] Assumimos o *HIP HOP* como uma cultura popular que surgiu entre as comunidades afro-americanas do subúrbio de Nova Iorque, durante a década de 1970. A música é a principal manifestação artística**,** mas ela é composta por quatro áreas fundamentais: o Rap, o *DJing*, o *Breaking* ou *Breakdance* (praticado pelos *b-boys* e *b-girls*) e o *Graffiti*.

estabelecer ligações com a arte institucional: por um lado, devido ao interesse da comunidade artística em combater o fenómeno que estava a ocupar as ruas e as paredes das cidades, e por outro, dada a preocupação de alguns profissionais, como críticos ou galeristas, em legitimar uma arte que nascia de uma forma marginal e espontânea. Este interesse rapidamente proporcionou a aproximação entre agentes artísticos e comunidades de *writers* com o objetivo de estabelecer parcerias experimentais.

Como nos refere Moore (2007, p.34), foi fundado em 1972 na cidade de Nova Iorque a primeira associação United Graffiti Artists (UGA), que procurou desenvolver uma estrutura que permitisse introduzir num ambiente de galeria trabalhos de *writers*, realizando desta forma a transição entre a rua e o espaço legitimado. Por volta de 1980, esta tendência atrai para as ruas, artistas que não estavam ligados à cultura do *graffiti*, como Keith Harring[25] e Jean Michel Basquiat aka SAMO, que conseguem estabelecer uma ligação mais decisiva e conciliável entre a arte de rua e a arte institucional. Miguel Moore refere:

> "Da sobreposição e confronto de todas estas tendências, nasceriam ligações estreitas entre campos gráficos e estéticos aparentemente opostos. Se, por um lado o *graffiti* puro, de rua, manteria uma presença inflexível, selvagem e autónoma, por outro, a década seguinte assistiria ao aproveitamento mercantilista do seu apelo transgressivo e forte imagem pelo mundo da publicidade, ao mesmo tempo que a transição do trabalho de artistas com raízes no espaço urbano para espaços expositivos institucionais, legitimava a sua linguagem perante uma nova geração que crescera sob influência da sua ubiquidade."
>
> (2007, p.40)

[25] "Los grafitis eran una de las cosas más bellas que había visto nunca. Los chicos que los realizaban eran jóvenes y el hecho de que tuvieran esa increíble maestría en el dibujo me impresionó muchísimo. La misma técnica de dibujar con espray es sorprendente, porque es increíblemente difícil. Y la fluidez de la línea, la escala, y siempre esa línea que vinculaba todo para unirlo. Esa línea me obsesionó desde la infancia."

Keith Haring

Vários destes fenómenos gráficos urbanos foram-se aproximando gradualmente dando origem a novas técnicas, estilos e meios que se disseminaram pela Europa e resto do mundo.

A grande diversidade deste tipo de manifestações é determinada pela multiplicidade de suportes e técnicas, pela variedade de motivações, e pelo seu caráter individual ou coletivo. Todavia, existem algumas características que são comuns a todos os tipos de *graffiti*: a transgressão e a ilegalidade, o ser transitivo e o caráter efémero das intervenções. De acordo com Sandoval (2001, p.19), atualmente o *graffiti* é um meio de expressão popular, com espaço público próprio em que os seus recursos expressivos superam o estritamente textual, dado que estas intervenções podem ser compostas por: traços, cores, imagens, frases, slogans, pinturas, aerossóis, e serem realizadas em diferentes suportes. Esta prática do *graffiti* é possuidora de códigos específicos e respeitados por todos os *writers.* Por esta razão, a sua aprendizagem é realizada através da transmissão de conhecimentos indispensáveis, entre diferentes gerações de artistas.

Apesar de estarmos a falar de intervenções concebidas maioritariamente para o exterior, é importante referir que existe um enorme trabalho prévio, à sua realização na rua. Danysz (2015, p.83) enumera cinco fases desse processo artístico e criativo de uma *piece*[26] :

1. Preparação sobre papel, onde são realizados esboços, traços, fluidez das letras, estudos de cor, entre outros;
2. Preparação da equipe de trabalho e dos materiais necessários;
3. Seleção do local a intervencionar (parede, estação de metro, carruagem de comboio.);

[26] *Piece* é diminutivo de *Masterpiece*. Este termo é utilizado no *graffiti* para designar uma intervenção, que não é um *tag*. De acordo com Diego (2000, p.86), uma *piece* tem normas quanto à sua dimensão, devendo medir desde um até quatro ou cinco metros de largura e outros tantos de altura, dependendo sempre da acessibilidade do suporte escolhido e da sua composição, que poderá conter o nome do *writer*. Depois de realizar os estudos em papel e de eleger o local, o artista desenha os contornos das figuras com uma lata de tinta, de cor semelhante ao motivo principal da composição. Finalmente, procede à pintura do preenchimento das formas através de camadas de cores e por fim os acabamentos finais. O termo *piece* é utilizado para designar uma obra de *graffiti* completa.

4. Realização da intervenção *in situ* (desde a demarcação dos contornos das figuras até à sua pintura final);

5. Documentação através de registo fotográfico.

Importa salientar a documentação como parte integrante do processo de criação de uma intervenção que tem caraterísticas efémeras. Estes arquivos fotográficos constituem também testemunhos, que nos ajudam a compreender o contexto enquanto parte da obra, do ponto de vista estético e simbólico.

Este período foi reflexo de diversas mudanças tornando a rua finalmente aberta, no final dos anos 90. Por um lado, encontramos a prática do *graffiti* como foi referido até agora, através de uma cultura própria, das suas músicas, das suas *crews*, dos *tags,* dos *Hall of Fame*[27] elaborados a partir de uma pintura convergida para a lata de *spray*. Por outro lado, identificamos um movimento artístico em pleno crescimento, originário do *graffiti*, mas com diferenças substanciais denominado por *Street Art. De acordo com* Dogheria (2015, p.43), existem inúmeras diferenças que separam o *Graffiti* da *Street Art,* como: referências sociais e estéticas; a relação entre o legal e o ilegal; o estilo utilizado; o recurso ao vídeo e à fotografia como forma de divulgação de trabalhos e comunicação com outros artistas; a relevância do mercado; as técnicas, que incluem o *spray*, rolos de tinta, *stickers, posters*, entre outros tipos de intervenções de rua; e por último, as mudanças que refletem o olhar do público perante esta forma de arte.

De acordo com Danysz (2015, p.13), a expansão deste fenómeno da *street art* está, entre outros fatores, relacionada com as recentes mudanças das nossas cidades do ponto de vista arquitetónico, estrutural ou social. Ao longo dos tempos, o modelo urbano modificou-se passando de um núcleo centralizado para uma difusão periférica,

[27] *HALL OF FAME* – Intervenção, na maior parte das vezes realizada em paredes legais ou pouco expostas, de forma a evitar problemas com as autoridades. *Hall-of-fame* é um *graffiti* mais elaborado, composto não só pelo *lettering*, mas também com fundos e eventuais *characters*. De acordo com Gastman, Rowland, e Sattler (2006, p.182) "Iconic cartoon and comic-book characters have been borrowed by graffiti writers since the 1970s. Many writers use them to add the personality of an individual piece, and they are often the only aspect of graffiti that the general public can relate to."

transformada mais recentemente num modelo em rede[28]. Como estes novos modelos não substituíram completamente os modelos anteriores, todos eles coexistem da sociedade contemporânea.

O termo *post-graffiti* surgiu na sequência de uma exposição em Nova Iorque, na Sidney Janis Gallery[29] em 1983, que expôs trabalhos de artistas, que naquela altura se dedicavam à arte urbana, entre eles Jean-Michel Basquiat, Futura 2000 e Keith Haring. Houve uma necessidade de criar uma subcategoria para inserir as intervenções que se diferenciavam do *graffiti* na sua forma tradicional, composta por uma nova geração de artistas urbanos que sentiram a necessidade de romper com as "regras" e convenções da palavra escrita.

Por esta razão começam a surgir terminologias como *neo-graffiti*, *urban painting*, *street art* ou *post-graffiti* como formas de intervenção urbana apontadas como sucessoras do *graffiti* das décadas de 60 e 70 do século XX. De acordo com Lewisohn (2007, p.7), esta nova forma de intervenção, adquiriu um estatuto sólido na Arte Pública Urbana, a partir da Exposição sobre *Street Art* na Tate Modern realizada em 2008[30].

Atualmente, a *street art* é um movimento difundido por todo o mundo em que os criadores ainda assinam as suas intervenções com pseudónimos, para, em alguns casos, garantirem a sua proteção e segurança. A ilegalidade que muitas vezes pauta estas intervenções que nascem nas ruas, as incertezas e confusões terminológicas, a constante mutação de formas, conteúdo e técnicas representam a verdadeira essência da *street art*.

---

[28] Concordamos com Simões (2010, p.1) quando este afirma que ao "referirmos a cidade em rede, reportamo-nos à necessidade de pensar, planear, agir na cidade, como espaço relacional que é, ou seja, o território de um vasto e complexo conjunto de relações, entre residentes, visitantes ou transeuntes esporádicos, entre espaços de habitação, lazer ou trabalho, entre as diferentes comunidades profissionais, artísticas, políticas ou outras que a constituem, entre o espaço da cidade e espaço envolvente, entre a cidade e outras cidades".

[29] Galeria sediada em Nova Iorque. Fundada por Sidney e Harriet Janis em 1948 que acabou por encerrar em 1998. http://www.theartstory.org/gallery-janis-sidney.htm.

[30] In the first commission to use the building's iconic river façade, and the first major public museum display of street art in London, Tate Modern presents the work of six internationally acclaimed artists whose work is intricately linked to the urban environment: Blu from Bologna, Italy; the artist collective Faile from New York, USA; JR from Paris, France; Nunca and Os Gémeos, both from São Paulo, Brazil and Sixe art from Barcelona, Spain. [Consultado a 02.09.2013] Disponível em: «http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/street-art».

Este fenómeno urbano, impelido pelas dinâmicas da globalização, espalhou-se rapidamente pelo mundo focando a atenção de alguns investigadores, nomeadamente de Julie Reinecke, que aborda o *post-graffiti* como uma subcultura em crescimento que permanece entre a arte e o negócio. Este projeto levou a investigadora às ruas de Berlim, Londres, São Paulo onde teve a oportunidade de estudar os artistas Banksy, Space Invader e os Gémeos.

Os trabalhos e as investigações subsequentes centraram-se por um lado, na *street art* enquanto fenómeno cultural, social e comunicacional, e por outro num debate mais amplo acerca da natureza e papel da arte pública e da intervenção no espaço público. Desde 2008 Cesar Lewisohn, curador da Tate Modern Gallery em Londres aborda esta arte de rua como um fenómeno global estudando criteriosamente os fenómenos de *graffiti* e *street art* através da obra de artistas de várias partes do mundo.

Mais recentemente, ao realizar uma investigação utilizando uma abordagem antropológica do *graffiti* urbano, Campos (2008, p.3) afirma que este contraria os meios de comunicação dominantes, socialmente tolerados e politicamente regulamentados, patrocinados pelos poderes públicos e privados que se apropriam do espaço urbano. Com frases declaradamente poético-ideológicas, as mensagens urbanas têm o intuito de deixar uma marca, uma ideia e uma demarcação de território. Muitos dos conceitos aqui abordados relacionam-se com as origens do *post-graffiti*.

Referindo-se a aspetos como cultura visual urbana, ligação da arte urbana com a cidade e a sua relação com o sítio e o espaço, surge o estudo de Anna Waclawek (2011, p.178) que procura compreender os conceitos que se relacionam com este curioso fenómeno, que atualmente pode ser encontrado num catálogo, galeria, biblioteca ou na internet.

Sobre *street art,* podemos encontrar diversos discursos que não podem ser ignorados uma vez que contribuem para a construção desta realidade. Estes discursos são construídos a partir da visão de escritores, agentes culturais ou até mesmo jornalistas que fomentam o interesse de uma sociedade cosmopolita e globalizada. Esta forte corrente global, faz com que os artistas de *street art* tenham que percorrer o mundo, para participar em eventos e estabelecer relações com outros artistas, que em grande parte dos casos originam futuros projetos.

A partir do momento em que a *street art* interage com o espaço público através das suas formas, cores, materiais e escalas está impreterivelmente a relacionar-se com a cidade e com o espetador. Referindo-se ao facto da *street art* intervir no espaço público, Stahl (2009, p.23) reforça a ideia de que esta deve ser vista como uma construção de um consenso que se (re)elabora constantemente.

Existem múltiplas abordagens artísticas no espaço público, desde intervenções monumentais ou modestas, permanentes ou temporárias, apelativas ou agressivas, estáticas ou performativas. Vistas como um ato de apropriação da cidade, referimos até agora a pintura mural, o *sticker*, o *poster* e o *stencil*, como meios de expressão mais utilizados pelos artistas de todo mundo, apesar de existir um quadro de modalidades mais amplo. Neste sentido, Dogheria (2015, p.30) agrupa no termo *urban art*, todas as categorias que se afastam das que foram mencionadas anteriormente, denominando-as de instalações urbanas, apesar de estar consciente que as ações performativas não ficariam abrangidas por esta classificação.

Ainda que muitas vezes de forma extemporânea, são muitos os artistas que durante o século XX e atualmente, optam pela rua para desenvolver os seus projetos artísticos e criativos, como exemplo destacamos o casal Christo e Jeanne-Claude, que após escolherem o *site-specific* para as suas intervenções (local, edifício ou área territorial) desenvolvem esboços, maquetes e planos que ilustram as fases de toda a obra.

O trabalho destes artistas consiste em "embrulhar" monumentos, pontes ou ruas com panejamento (fig.16) ou marcar zonas, através de uma repetição exaustiva e linear de elementos coloridos.



Figura 16 Christo e Jeanne-Claude, 1994. Projeto Reichstag. Fotografias de Picture Alliance/ AP Photo.

Mark Jenkins nascido na Virgínia em 1970, constitui outra referência nesta área por utilizar as ruas da cidade como palco para as suas instalações realizadas com embalagens (fig.17). As suas obras são consideradas, por vezes, performativas, porque ao serem colocadas de forma estratégica, interagem e amedrontam os comuns transeuntes. Grande parte do seu processo de trabalho passa pela envolvência de objetos, como manequins, cavalos de carrossel ou o seu próprio corpo. O público descreve o seu trabalho como macabro e chocante devido às instalações surreais e fantasmagóricas por si criadas, que são instaladas nos locais durante a noite.



Figura 17 Mark Jenkins, 2012. Instalações urbanas. Fotografia de

Utilizando materiais completamente diferentes, destacamos a artista Néle Azevedo que nasceu em Minas Gerais, em 1950. A sua série de trabalhos denominada "Monumento Mínimo" é constituído por instalações com centenas de figuras humanas realizadas com gelo, numa escala reduzida a aproximadamente 20 cm e espalhadas pelas ruas das cidades. Em setembro de 2009, realizou cerca de mil esculturas (fig.18) que expôs num espaço público de Berlim, com o objetivo de chamar a atenção para os efeitos das mudanças climatéricas do planeta. Expostas ao sol, estas esculturas derreteram em aproximadamente meia hora, representando de forma simbólica o aquecimento global.



Figura 18 Néle Azevedo, 2009. Instalação urbana em Berlim. Fotografia de Maya Hitij / AP Photo.

O autor italiano Dogheria, integra os *posters*, os *stickers*, os *stencils* e as intervenções murais na *street art*, enquanto que as restantes tipologias de trabalho, classifica como *urban art,* definindo-a

> "*urban art* é, acima de tudo *street art borderline*; as suas fronteiras com, por um lado, a escultura pública, e, por outro lado, com a performance, são sempre ténues, sendo que em muitos casos, é o caráter ilegal desta prática que alimenta a ilusória distinção."
>
> (2015, p.47)

Apesar deste tipo de intervenção ser mencionada por diversos autores durante a revisão da literatura, focaremos a nossa atenção nas intervenções murais, que segundo este autor estão inseridas na *street art*.

Seja *graffiti* ou *street art,* a sua origem está na apropriação do espaço urbano de modo a estabelecer a comunicação entre indivíduos. Estas mensagens têm uma autoria e quem utiliza o espaço urbano para comunicar fá-lo com um propósito, assumindo este veículo de transmissão de algo a um determinado destinatário. Todavia, podemos concluir que os processos comunicacionais pelas quais as práticas do *graffiti* e da *street art* passam, têm caraterísticas particulares (tabelas 4 e 5).

Graffiti - Intervenções no espaço urbano

Técnicas

. Pintura com latas de *spray* e aerossol;

. Estilo Livre;

. *Bombing*;

. (...)

Suportes

. Muros;

. Pontes;

. Carruagens de comboios;

. (...)

Emissor

. *Writer*
. *Crew*

Intervenções:

. sem prévia autorização;

. associado à ilegalidade;

. caráter efémero.

Recetor

. Outras *crews*;

. Outros *writers*.

Objetivos

. Mensagem escrita com recurso a diversos tipos de letra;

. Demarcação de um território;

. Preocupações comunicativas.

Tabela 4 Processo Comunicacional - *Graffiti*

Street Art - Intervenções no espaço urbano

Técnicas

. Pintura mural (materiais diversos);
. Stencil;
. Stickers;
. Escultura;
. Yarn Bombing;
. (...)

Suportes

. Grandes fachadas de edifícios;
. Postes;
. Caixotes do lixo;
. Painéis;
. (...)

Emissor

. *Artista – street artist;*
. Conjunto de artistas (Coletivo).

Intervenções:

. com autorização prévia;
. associado à legalidade;
. caráter efémero.

Recetor

. Público que deambula pela cidade;
. Habitantes dos espaços;
. Outros artistas.

Objetivos

. Transmissão de mensagens de cariz social e político;
. Preocupações estéticas;
. Preocupações comunicativas.

Tabela 5 Processo Comunicacional – *Street Art*.

1.3. O Muralismo Português

Em Portugal esta genealogia também pode ser delineada através de momentos da história, desde o complexo Rupestre de Foz Côa, às pinturas romanas da Basílica Paleocristã encontrada em Tróia, passando pela pintura mural (Fresco) produzida na região do Alentejo entre os séculos XVI e XVII, aos painéis modernistas de Almada Negreiros das Gares Marítimas de Alcântara-Lisboa ou mais recentemente à pintura mural do período pós-revolucionário. No entanto, a forma de expressão (sobre parede) que mais impacto criou no país foi o mural político, reflexo de uma produção coletiva, que colocava lado a lado homens e mulheres, que defendiam as suas ideias e valores. Estes murais tiveram um grande destaque durante o PREC – Processo Revolucionário Em Curso[31].

Como refere Saldanha (2013, p.298) até à Revolução de 25 de abril de 1974, o imaginário português formado por referenciais que remetiam para representações heroicas e imperiais de um individuo foram substituídas, no plano imagético, pela importância da ação coletiva como "força motriz da mudança e da evolução histórica". Estas intervenções em espaço público têm a capacidade de aproximar o artista da comunidade e eventualmente permitir a participação do público. Sobre este aspeto Álvaro Cunhal refere

> "Quando se fala de uma arte voltada para o povo, para a sua vida e as suas aspirações e da mensagem que o artista, com a sua obra, leva ao povo, não se pretende que, no domínio da arte e da criatividade artística, o povo seja apenas objeto e destinatário. O povo é também autor, é também criador de valor estético. A criação popular funde o talento individual com o talento coletivamente considerado."
>
> (Cunhal, 1996, p.111)

[31] De acordo com Freitas (2011, p. 418.), o "PREC - Processo Revolucionário Em Curso, era constituído por uma forma de comunicação transversal a todo o espectro partidário – do Movimento Reorganizativo do Partido do Proletariado (MRPP), ao Centro Democrático Social (CDS), incluindo o Partido Popular Monárquico (PPM) – e à qual se associaram grupos como o Movimento Democrático de Artistas Plásticos, do qual faziam parte artistas como: João Abel Manta, Júlio Pomar, Vespeira ou Carlos Calvet".

Esta tendência é fortemente marcada pela presença do muralismo político português, nascido da Revolução dos Cravos, época onde também foram observados manifestos no domínio da literatura e da música. No entanto, estas manifestações nas áreas das artes visuais acabaram por se desenvolver pouco nos anos seguintes, devido ao isolamento em que o país vivia e às grandes transformações sociais e económicas que visavam aproximar-se da Europa Comunitária.

De acordo com Saldanha (2013, p.298), para compreender as trajetórias das manifestações visuais portuguesas no período pós-revolução, é importante mencionar outras formas de expressão artística que acompanharam "momentos de mudança e/ou rutura noutros países". Neste sentido, destacamos o caso particular do muralismo mexicano que constituiu uma influência em termos teóricos para o muralismo português[32], pinturas que constituíram, para esta época, um movimento que acelerou uma nova consciência social e uma manifestação de um novo imaginário pictórico em espaço público.

Podemos enumerar um conjunto de vantagens identificadas neste tipo de intervenções executadas no espaço público, face a outro tipo de expressões artísticas como a pintura em tela ou a escultura realizada em ateliê. Este tipo de intervenção de rua ao manter-se no seu local de origem, auxilia uma maior compreensão na relação estabelecida entre a intervenção e o espaço arquitetónico, ao mesmo tempo que profere uma maior articulação entre a relação da obra com o contexto sociocultural, estabelecendo a maior parte das vezes relações com a comunidade local.

Para este estudo, focaremos a nossa atenção nas pinturas murais pós-revolução do PCTP / MRPP - Partido Comunista dos Trabalhadores / Movimento Reorganizativo do Partido do Proletariado, cujo principal objetivo consistia em apelar à mudança, por um lado, utilizando temáticas que delatavam situações de um país oprimido, sem igualdades e sem

[32] "Portugal pós-Revolução encontra-se, tal como o México revolucionário, numa afirmação da sua identidade. Os artistas representaram esse sentimento através, sobretudo, do movimento estético neorrealista, proclamando, em paralelo, a necessidade de uma arte pública. É neste contexto que o simbolismo e alegoria da arte mural mexicana serão recuperados quer pelo neorrealismo visual português, durante o fascismo, quer pelo muralismo pós-25 de Abril, o qual permitiu que a voz antes silenciada encontrasse, finalmente, uma expressão visual." (Saldanha, 2013, p.304)

liberdade de expressão e, por outro, representando palavras de ordem que marcavam posições e reivindicavam direitos, como, por exemplo a liberdade e o fim da repressão no país. A maioria dos autores destes murais eram pintores e/ou militantes dos partidos políticos, que num sistema de voluntariado preenchiam as paredes das cidades com frases e imagens de ordem.

Em setembro de 1977, foi realizado um mural do PCTP-MRPP intitulado "Só os trabalhadores podem vencer a crise!"[33], na Avenida Gomes da Costa, em Cabo Ruivo-Lisboa. O conjunto de artistas que procedeu à sua pintura era composto por Rosário Félix, Teresa, Virgínia e Luís Monteiro. Nesta empena de um edifício localizado num bairro social, foram representados um conjunto de trabalhadores, que também habitavam aquele bairro, incentivando-os à mudança. De acordo com Carmo (2011, p.35), quando as ideias preliminares para esta pintura surgiram, já tinha sido criada uma equipa gráfica responsável por todo o processo de produção, reflexo da crescente importância que o PCTP/MRPP detinha sobre os cartazes e as pinturas murais da época. Exemplo claro desta evidência, é a constante utilização da cor vermelha e amarela ou pintura de símbolos políticos como o punho erguido ou a foice, em composições que nos remetiam para situações de conflito, eleições presidenciais ou outros eventos significativos para a época.

De acordo com António Alves ex-muralista do MRPP, existe um documento de 11 de setembro de 1977 intitulado *A pintura mural desceu à rua. Para um grande mural revolucionário,* escrito pelo coletivo de artistas que também participou nestas pinturas murais e permite perceber, a partir da visão destes artistas afetos a um contexto concreto, o que se passava no país e as razões que os levaram a intervir nas ruas com o objetivo de fazer parte dessas transformações. Sobre este aspeto referem:

> "Essas transformações são, em primeiro lugar, reflexos diretos das posições das várias classes da nossa sociedade face à nova situação política e vêm confirmar de uma forma clara o papel importante que cabe à cultura na preparação e

[33] A fotografia deste mural pode ser visualizada no arquivo da Fundação Mário Soares. Endereço: http://www.casacomum.org/cc/visualizador?pasta=09634.021.003.001.

desenvolvimento da Revolução. Um aspeto dessas transformações foi, sem dúvida, a valorização e o incremento da arte mural."

Coletivo de artistas (1977, p.1)

Após a escolha estratégica de um local e da respetiva parede com impacto para essa imagem ou mensagem revolucionária, inicia-se o processo de elaboração dos esboços. Tal como foi referido por António Alves (2017, p.392[34]), o processo seguinte passará pela utilização de várias técnicas que podem ir desde o desenho e pintura direta na parede, através do método da quadrícula (fig.19 e 20) até à utilização da técnica do *stencil* realizado em moldes de madeira ou zinco. Atualmente, devido ao avanço das novas tecnologias, o método da quadrícula como forma de aumentar as escalas das composições, foi alterado por uma projeção, realizada com um *datashow* durante a noite, que permite a passagem dos contornos proeminentes das figuras, para a parede.



Figura 19 Esboço facultado por António Alves, para a pintura da réplica do mural do MES, no âmbito do projeto 40 anos 40 murais, 2017. Fotografia de Joana Matos.

[34] Anexo 1 - Transcrição da Entrevista.



Figura 20 Réplica do mural com propaganda do MES de 1976, 2014. Projeto 40 anos 40 murais. Fotografia de sosteniamopereira.

Assumimos as intervenções murais desta época como uma prática discursiva de todos os partidos, movimentos cívicos ou populares autónomos que utilizam este meio de comunicação, com técnicas e códigos próprios, como estratégia para chegar a um público mais vasto. No entanto, como nos refere Carmo (2011, p.31) a partir do final da década de 1970, a produção de murais diminuiu. No caso do PCTP/MRPP, esta quebra justifica-se pela escassez de militantes e associado às dificuldades financeiras e organizacionais do partido. Muitos murais acabaram por desaparecer com o tempo, devido a diversos fatores: ações climatéricas; atos de destruição e vandalismo ou devido à pintura de novas intervenções murais.

Apesar de não ter formação na área das Belas-Artes, António Alves passou a sua juventude no período do 25 de Abril, levando-o a ligar-se ao ativismo com apenas 15 anos de idade. Integrou, de forma progressiva o departamento de propaganda dessa organização. Durante o seu percurso, contactou com pessoas que considera "os seus mestres no terreno e no dia-a-dia". Foram estes professores, que vinham das Belas-Artes, da área da cenografia e do cinema que lhe deram a formação.

> "Eu estive ligado a essas pessoas que além de fazerem o seu trabalho profissional de dar aulas ou serem estudantes de Belas-Artes, pintores ou cenógrafos faziam parte desta estrutura. Eram eles que preparavam tudo, os projetos de cartazes, os projetos de murais, claro com as orientações políticas da organização."
>
> António Alves (2017, p.389[35])

Mais tarde, tornou-se o responsável por aquela área específica da propaganda, trabalhando com José Seixas, Rosário Félix e António Guilherme Lopes Alves, também eles, autores de muitos murais políticos desta época. A partir do golpe de 25 de novembro de 1975, que fechou o período comummente denominado de PREC, o número de cartazes, murais e campanhas de rua começaram a diminuir de forma progressiva.

Depois de sair da organização nos anos noventa, António Alves continuou a pintar nas ruas, onde expressava as suas preocupações sociais e políticas através de murais antirracistas, contra a guerra ou representações que estabelecem uma relação entre o passado e o presente, como é o caso do projeto "40 Anos 40 Murais", desenvolvido na cidade de Lisboa (fig.21).



Figura 21 a) António Alves a pintar um muro. b) Mural de Alcântara, 2014. Fotografias de WH/C. Fernandes.

Este projeto da autoria de António Alves foi pensado para assinalar o aniversário dos 40 anos da Revolução de 25 de abril. Promovido pela APAURB - Associação Portuguesa de Arte Urbana, o evento foi composto por 24 painéis com dimensões variáveis, o maior media 110 m de comprimento por 6,5m de altura, contou com a envolvência de mais de 200 pessoas. Os painéis realizados continham temáticas do passado e três com referências

[35] Anexo 1 - Transcrição da Entrevista.

do presente. De acordo com Alves (2017, p.391[36]), foram destacados temas sobre as prisões, a luta anticolonial, as lutas operárias, as organizações dos trabalhadores, as comissões de moradores, entre outros. Este projeto permitiu contar uma história, reunir pessoas de diversas faixas etárias, sensibilidades e experiências (juntar a velha escola muralista com os jovens que hoje estão ligados ao mundo do *graffiti*), além de explorar o carácter coletivo dos murais em detrimento da feição individualista.

Durante a sua experiência como muralista, confrontou-se com diversos obstáculos, como conflitualidade e cercos policiais que não permitiram a realização de alguns trabalhos e o facto dos murais aparecerem alterados ou apagados de um dia para o outro, revelando por vezes falta de liberdade de expressão. António Alves referiu que um dos casos mais evidentes, foi o muro da armada portuguesa que esteve coberto com muitas pinturas murais de várias forças políticas nomeadamente o PCP (Partido Comunista Português), o MRPP, o MES (Movimento da Esquerda Socialista) e a UDP – União Democrática Popular, até que a entidade começou a criar barreiras desde granular a parede para que a pintura não resultasse, até cobrir a parede com um painel publicitário.

Estas pinturas, que criaram um grande impacto na sociedade portuguesa da época, através de mensagens de esperança, de força e que, ao mesmo tempo, incitavam a população para uma participação ativa nestas lutas, permanecem na memória das pessoas até aos dias hoje. De acordo com Carmo (2011, p.37) foi neste período que as ideias da democracia e de mudança se difundiram, devido à constante propaganda exposta nos murais políticos, divulgando as diferentes ideias dos vários partidos.

Na primeira metade da década de 1980, a cultura *Hip Hop* contagiou Portugal no que respeita a dança, a música, mas sem a mesma notoriedade no *graffiti*, que acabou por não se destacar como noutros países da Europa. Ainda nos finais desta década, o *graffiti* começou a ganhar destaque e a adquirir alguma consistência. Podemos referir a *Criminal Assassins Crew*, que juntou Kasar, Safari, Mistike e Spin, um grupo de jovens dos subúrbios de Carcavelos. Apesar de constituírem reconhecidamente o primeiro grupo que desenvolveu o *graffiti* de forma consistente, só realizaram intervenções no seu território, sem sair da zona onde viviam.

[36] Anexo 1 - Transcrição da Entrevista.

Também em Carcavelos surgiu a primeira *Hall of Fame* realizada por Sonik, Spanky, Gizmo e Seen, entre outros artistas que desenvolveram trabalhos de qualidade, ao mesmo nível dos que se realizavam na Europa. De acordo com Ferro (2011, p.81), depois de Almada e Oeiras, foram desenvolvidas práticas em diversas zonas de Lisboa, como Belém, Campolide e posteriormente a criação de um grande mural nas Amoreiras.

Acredita-se que a maior profusão de *tags* pelas ruas da cidade de Lisboa, está relacionada com o aparecimento da primeira loja de tintas em *spray* na capital, mais precisamente no Bairro Alto no final da década de 90, facilitando o rápido acesso na aquisição deste material. Como refere Sequeira (2015, p.93), a primeira loja a comercializar tintas em *spray,* deve ser vista como um contributo para o desenvolvimento desta prática artística na zona. Nesta década houve ainda desenvolvimentos semelhantes noutros locais, como na linha de Cascais, linha de Sintra e margem sul, como por exemplo Seixal[37], onde foram estabelecidos focos que vieram a dominar o *graffiti*.

A partir de 1990, a prática muralista começou a partilhar as paredes das cidades, primeiramente com os *graffiti* e depois com o *stencil*. De acordo com Freitas (2011, p. 418.), todas estas formas de comunicação gráfica têm objetivos comuns que partem do discurso de cidadãos para cidadãos, mediante: a apropriação e transformação do espaço público num canal de mensagens político-sociais; e uma linguagem e uma estética que podem requerer a partilha de códigos entre emissor e recetor.

A partir de 1994, uma vasta profusão de estilos tomou conta da margem sul através dos *writers* que marcaram essa época, Klit, HBSR81, Time, e Hium, Mar, Ram, Brai, Chure e Hims que viriam a formar a LEG Crew, através do desenvolvimento de estilos e técnicas próprios. No entanto, a este grupo, juntou-se mais tarde, o artista Vhils mais novo do que

[37] O festival Seixal *Graffiti*, concebido por Vasco Rodrigues, desenvolve-se desde 2001, na localidade do Seixal. Este evento tem como principal objetivo a divulgação e promoção do *graffiti*, enquanto arte urbana, dissociando-o do vandalismo. Durante as suas diversas edições, o muro da antiga fábrica corticeira Mundet foi o palco deste evento. Na opinião do autor McCormick (2010, p.23), quando os artistas são sobrecarregados com limitações ao seu processo criativo, os resultados tendem a ser negativos, ao contrário daqueles que, livremente invadem o espaço urbano para provocar ideias, recuperam as ruas e assumem ações sociais profundas, cujas experiências artísticas são mais convincentes.

os restantes elementos, mas que dominou desde cedo a pintura de carruagens de comboios, na zona onde habitava no Seixal. O crescente contacto que Vhils estabeleceu com os artistas e as intervenções clandestinas que realizou nas linhas suburbanas de Lisboa, fez com que fosse convidado a integrar esta *Crew*, depois de completar dezoito anos de idade.

No que respeita o panorama português, é importante evidenciar o VSP - Visual Street Performance, como o primeiro evento realizado nesta área em Portugal entre 2005 e 2010. De acordo com a informação que consta na página do evento[38], este foi criado por elementos ligados à prática do *graffiti* e da *street art* nomeadamente Hium, Vhils, hbsr81, Time, Mar, Klit e Ram. Por um lado, o seu aparecimento cativou o público ao longo das suas edições, e por outro, permitiu a criação de espaços que proporcionavam a divulgação de trabalhos de jovens artistas que utilizam a rua como local para as suas intervenções.

Outro projeto importante na área da arte urbana, desenvolvido na cidade de Lisboa entre maio de 2010 e setembro de 2011, intitulado CRONO, trouxe à capital portuguesa importantes artistas de *street art,* proporcionando um espaço de criação com dinâmicas próprias. A partir deste momento, a cidade de Lisboa passou a ser referenciada como um dos locais de paragem obrigatória, sendo integrada no circuito internacional de Arte Urbana. De acordo com Costa (2015, pág. 76), esta ação, além do que foi referido anteriormente, sustentou-se numa preocupação por parte dos organismos autárquicos em melhorar a paisagem urbana, selecionando e preparando edifícios devolutos para receberem intervenções artísticas, quando as verbas autárquicas não eram suficientes para as recuperar ou demolir.

Atualmente, somos surpreendidos por intervenções com mensagens e técnicas diversificadas que encontramos nas ruas, em painéis, em fachadas, em grandes muros e no "mobiliário" urbano, que caraterizam as cidades contemporâneas, vistas como galerias culturais a céu aberto em constante mutação.

Apesar da sua origem nos remeter para uma atitude de transgressão e ilegalidade resultante de contextos históricos e de dinâmicas socioculturais díspares, estas formas de

[38] https://www.facebook.com/pg/Visual-Street-Performance.

expressão artística tem suscitado o interesse de entidades públicas e privadas. Inúmeros são os artistas portugueses que têm utilizado as ruas para se expressar, através de processos de trabalho criativos com resultados inovadores.

Fazendo parte deste conjunto de artistas que utiliza a rua de forma criativa, destacamos o artista Artur Bordalo aka Bordalo II, nascido em 1987 na cidade de Lisboa. Apesar de ter começado a realizar *graffiti*, tornou-se conhecido pela sua série de trabalhos intitulada "Big Trash Animals", esculturas realizadas através da técnica da *assemblage* com recurso a lixo e materiais de desperdício, que de acordo com o artista simbolizam "uma forma de fazer retratos da natureza, uma composição das vítimas com aquilo que as destrói". À semelhança de outros artistas portugueses contemporâneos, Bordalo II produz a sua obra implementando técnicas e materiais não convencionais.

Este artista reconhecido internacionalmente, realizou a sua primeira grande exposição em novembro de 2017, intitulada "Attero, Bordalo II" (fig.22) que decorreu no seu antigo ateliê, em Lisboa com a curadoria de Lara Seixo Rodrigues.



Figura 22 Bordalo II, 2017. Intervenção colocada na entrada da sua exposição em Lisboa. Fotografias de Joana Matos.

1.4. A dimensão política e social da *street art* em Portugal

Se considerarmos uma visão sincrónica da história da arte, contada a partir dos conceitos de *graffiti* e *street art* anteriormente discutidos, poderemos observar que os mesmos atravessam transversalmente várias temporalidades, transcendendo as noções de "período", pelo que uma abordagem simplesmente diacrónica poderá não permitir um aprofundamento das problemáticas socioculturais, políticas, estéticas e artísticas que lhes estão inerentes. Como vimos nos subcapítulos anteriores, a sua origem e essência está na apropriação do espaço urbano e dos muros como suporte, de modo a permitir a comunicação entre sujeitos, ação que tem acompanhado a humanidade ao longo dos tempos.

Definido por Mailer e Naar (1973) como a "rebelião tribal contra a opressora civilização industrial" ou por Brassaï citado por Stahl (2009, p.7) como a "arte bastarda das ruas, tão menosprezada que mal é capaz de despertar a nossa curiosidade, tão incerta que as inclemências do tempo a podem apagar (...)", o *graffiti* saiu do seu gueto e das ruas, para se instalar em museus e galerias de arte, uma manifestação *outsider* que tem sido gradualmente absorvida pelo *mainstream* artístico.

A sua efemeridade aliada ao facto de ser uma intervenção realizada em espaços exteriores, faz com que o seu autor, além de preocupações estéticas, tenha que construir uma mensagem eficaz de forma a ser processada e apreciada num curto espaço de tempo, porque muitas vezes estas não permanecem mais do que um dia nas paredes da cidade. De acordo com Danysz (2015, p.133), estas manifestações efémeras mantêm-se num novo movimento que surge caraterizado por novas práticas, por uma geração inventiva e cosmopolita que marca uma nova etapa na arte que se produz nas ruas.

A *street art* procurou analisar temas atuais, polémicos, sociais, culturais e políticos. Para Stahl (2009, p.67) existem duas razões fundamentais pelas quais se relacionam muitas vezes a *street art* com questões políticas. Por um lado, o cenário onde a intervenção foi realizada é acessível a todo o público e por outro, este meio de expressão não é controlado pelo Estado.

Nos Estados Unidos da América, vários foram os governadores que durante os anos noventa, começaram a considerar o *graffiti*, como uma deterioração, ser prejudicial aos

valores da propriedade e constituir uma poluição visual. Sobre este aspeto Seno e McCormick (2010, p.331) referem que nas últimas décadas têm sido travadas lutas contra as jurisdições municipais, distritais e federais que promulgaram várias legislações com o intuito de erradicar esta forma de arte. Alguns estados como o de São Francisco, referem códigos de obras que estipulam que os "*graffiti são prejudiciais à saúde*, segurança e bem-estar da comunidade, uma vez que promovem uma perceção de que as leis protetoras da propriedade privada e pública podem ser ignoradas impunemente", encorajando o aumento de prisões e perseguições aos artistas de *graffiti*.

Em Portugal, no que respeita o enquadramento legal, Da Matta (2013, p.8) refere que a legislação existente não tem efeitos idênticos para as obras de arte reconhecidas e aceites pelas instituições do mundo da arte e pelas formas de arte emergente, como por exemplo a *street art*. Todavia, o novo diploma de agosto de 2013 que estabelece um regime aplicável aos grafitos, afixações e outras formas de alteração das características originais de superfícies exteriores de edifícios, passeios, etc., revelou que o sistema legal já contemplava o fenómeno do *graffiti*, embora este se encontre subentendido.

Em Portugal, apesar de se utilizar pouco a expressão "direito da arte", existe um conjunto de normas que regulamentam as decisões jurídicas relacionadas com os problemas que surgem no mundo da arte. Estes documentos determinam as regras gerais da compra e venda onde são acrescidos pormenores específicos, como por exemplo a exportação de obras e arte. De acordo com Da Matta (2013, p.7) "na área do direito civil que regula os contratos de compra e venda está consignada toda a regulamentação necessária para a transação de obras de arte". No que respeita os direitos autorais, existem normas que estipulam como funcionam os direitos de autor e quais as respetivas sanções. Contudo o código civil e as normas de direitos de autor são aplicados apenas às obras de arte, ou seja, aquelas que recolhem a aprovação e consenso das instituições do mundo da arte.

Quando nos referimos às formas de arte emergente, como por exemplo o *graffiti* e nos cingimos aos meios do direito, não pela via positiva da proteção do *graffiti* mas pela sua via negativa, este é considerado um dano à propriedade alheia, ao espaço público ou ao ambiente, e com ou sem o novo diploma de agosto de 2013, o nosso sistema legal já dava cobertura ao fenómeno. Na opinião de Saragoça da Matta, uma vez que dano é um crime

previsto no Código Penal, logo esse fenómeno está coberto pela lei no sentido de dizer o que não é permitido e o que é sancionado.

De acordo com o jornal Público (01.09.2013), entrou em vigor o artº 3 da lei nº61 de agosto que regula a realização de *graffiti* e a sua proibição em alguns locais públicos, como por exemplo monumentos ou transportes públicos. Segundo este, é atribuída às câmaras municipais a competência de licenciar a inscrição de grafitos, a picotagem ou a fixação de diversos meios nas paredes ou na via pública[39], mediante a entrega de um requerimento. Neste requerimento, o artista apresenta um projeto do trabalho que vai desenhar, pintar, escavar ou do cartaz que pretende afixar juntamente com uma autorização expressa e documentada do proprietário desse edifício. Estas autorizações são concedidas às intervenções que não descaracterizem, alterem ou manchem a aparência exterior ou interior dos monumentos, edifícios públicos, religiosos, de interesse público e de valor histórico e artístico.

Para as intervenções não autorizadas, está previsto pela lei coimas que podem variar entre os 100 e os 25 mil euros, ficando ainda o infrator, sujeito a suportar os custos da remoção

[39] Para efeitos do disposto na presente lei, entende-se por:

a) «Afixação» a fixação, com a utilização, designadamente de autocolantes, cartazes, posters, placards ou de outros meios, ainda que tenham caráter artístico, decorativo, informativo ou outro, efetuados através da utilização de técnicas que permitam, de uma forma duradoura, a sua conservação e visualização por terceiros, colocados nas superfícies a que se refere o n.º 1 do artigo anterior e que defrontem com a via pública, sejam elas de acesso público ou de acesso restrito, ou nela se situem;

b) «Grafitos» os desenhos, pinturas ou inscrições, designadamente de palavras, frases, símbolos ou códigos, ainda que tenham caráter artístico, decorativo, informativo, ou outro, efetuados através da utilização de técnicas de pintura, perfuração, gravação ou quaisquer outras que permitam, de uma forma duradoura, a sua conservação e visualização por terceiros, apostos nas superfícies a que se refere o n.º 1 do artigo anterior e que defrontem com a via pública, sejam elas de acesso público ou de acesso restrito, ou nela se situem;

c) «Mobiliário urbano» os objetos ou equipamentos instalados na via pública ou em espaço público, para uso dos cidadãos, ou que sejam utilizados como suporte às infraestruturas urbanas essenciais, designadamente de saneamento básico, de energia, de telecomunicações e de transportes;

d) «Picotagem» a alteração da forma original de superfície a que se refere o n.º 1 do artigo anterior, por meio de perfurações ou impactos, ainda que tenham caráter artístico, decorativo, informativo, ou outro, efetuados através da utilização de técnicas que permitam, de uma forma duradoura, a sua conservação e visualização por terceiros, realizados em locais que defrontem com a via pública, sejam eles de acesso público ou de acesso restrito, ou nela se situem.

dessa intervenção. Todavia, para que a PSP - Polícia de Segurança Pública possa intervir é obrigatório que seja apresentada uma queixa na esquadra.

A presente lei, como vem referido em Diário da República, não se aplica à "afixação e à inscrição de mensagens de publicidade e de propaganda, nomeadamente política", regime reconhecido na Lei n.º 97/88. A severidade desta legislação, o acordo dos setores afetados à volta da designação destas obras como "pinturas" e as denúncias que foram feitas, são sinais inequívocos de que o consenso social está em perigo e que pretende impedir o avanço destas manifestações nas paredes públicas.

A *street art* surge no espaço público como uma forma de arte espontânea que ultrapassa os códigos de comportamento estabelecidos, transformando-se em objeto de debate permanente e consequentemente numa questão política. Na opinião do *writer* Nomen, um dos autores do conhecido mural político de Campolide, pintado em outubro de 2012, onde foram retratados o primeiro ministro Passo Coelho, o ministro de Estado e dos Negócios Estrangeiros Paulo Portas e a chanceler alemã Ângela Merkel (fig. 23), estas novas propostas do governo vão fazer com que muitos artistas, tomados pela raiva e descontentamento comecem a executar *graffiti* de forma mais rápida, perdendo a sua qualidade.



Figura 23 Nomen, Slap e Kurtz, 2015. Campolide-Lisboa. Fotografia de Diário de Notícias.

Ricardo Campos refere numa entrevista ao jornal Público, que não entende como esta lei coloca "na mesma categoria uma vasta gama de expressões, que incluem deste *tag*, ao *stencil* artístico ou ao mural politizado"[40]. O antropólogo alerta ainda para a dimensão da liberdade de expressão que deve ser tida em conta na vida democrática das cidades e isso passa também pela manifestação em muros.

Como exemplo claro desta situação, salientou uma das intervenções do artista Nomen que caricaturava o ex. ministro Miguel Relvas e acabou por ser coberta por tinta preta no dia seguinte à sua realização (fig.24). Após este ato, o artista voltou ao local para deixar a mensagem "*Quando a censura cobarde de um estado perante a exposição da verdade sem armas atua, é tempo de refletirmos em conjunto e tornarmos este governo e maçonaria um defunto...*".

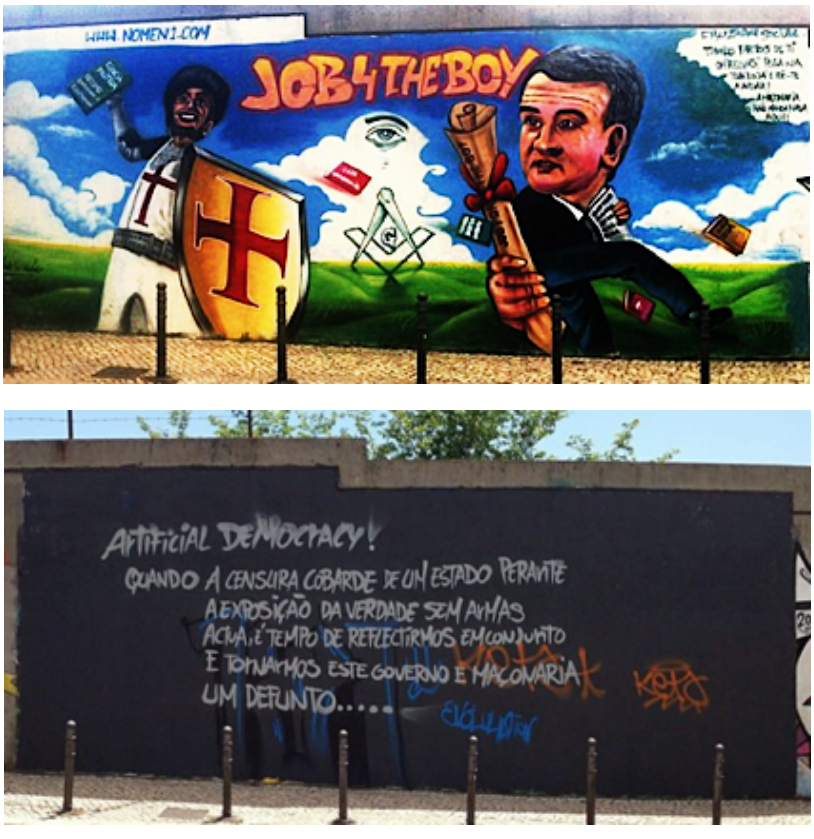


Figura 24 Mural de Nomen, 2013. Fotografias retiradas da página https://www.tugaleaks.com.html.

[40] No artigo do jornal Público de 24.06.2013 http://www.publico.pt/portugal/jornal/graffiti-so-com-licenca-e-depois-de-as-camaras-aprovarem-projectos-26732129

As intervenções executadas em zonas urbanas, sem prévia autorização, obrigam o público a testemunhar uma afronta com consequente revolta intuitiva, contra a assunção de que as regras de propriedade têm precedência sobre os direitos básicos da livre autoexpressão. Como referem no seu livro "Trespass. História de Arte Urbana não Encomendada"

> "Desde as pinturas das cavernas deixadas pelos homens primitivos até aos proto-cartazes de Martinho Lutero pregando as suas proclamações no início do século XVI, existem precedentes valiosos para a apropriação de paredes públicas por ideólogos individuais que não podem ser negados pela mera existência de cimento, tijolo, aço e vidro, nem quaisquer leis subsequentemente concebidas."
>
> Seno e McCormick (2010, p.23)

Este tipo manifestações realizadas sem permissão e dirigidas a um público, devem ser primeiramente entendidas como uma forma de discurso, seja uma linguagem codificada como a do *graffiti*, ou uma pintura mural mais elaborada com mensagem de cariz político-social. De acordo com McCormick (2010, p.16), é necessário compreender algumas ações como inerentemente criativas, mesmo que possam ser classificados como destrutivas, assim como o contexto onde esta é criada.

2 – ARTISTAS, TÉCNICAS E PROCESSOS DE TRABALHO NA *STREET ART*

A primeira parte deste capítulo, pretende abordar questões relacionadas com o *graffiti* e a *street art*, a partir da trajetória pessoal e das práticas de alguns artistas estrangeiros que se tornaram numa referência para os artistas portugueses, nomeadamente para Alexandre Farto aka Vhils, como nos referiu no decorrer de uma entrevista. Esta recolha de artistas pretende contribuir para a construção da definição de *street art* e ilustra uma diversidade considerável de temas, técnicas e suportes que podem ser identificados no tipo de intervenções que se realizam atualmente, como por exemplo o *poster*, o *stencil,* a pintura mural ou outros tipos de *performances*.

Na segunda parte deste capítulo, pretendemos identificar, através dos resultados obtidos nos inquéritos por questionário, as perspetivas de alguns artistas portugueses sobre os seus processos de trabalho na prática do *graffiti* e da *street art*. Concordamos com Becker (2010, p.27) quando este afirma que a *street art* constitui um mundo da arte que funciona através do papel e da cooperação de vários atores. Neste mundo, os artistas assumem um papel fundamental na medida em que as suas expectativas e perspetivas individuais se relacionam com as novas oportunidades e contextos de produção.

Deste modo, foram selecionadas um conjunto de questões que permitiram recolher informações sobre as formações académicas dos artistas, as suas atividades profissionais, os seus processos artísticos (da temática às técnicas), relação das intervenções com as comunidades e com o local, trabalhos comerciais realizados através de encomendas feitas por grandes marcas, opiniões sobre a evolução da *street art* no nosso país, entre outros aspetos.

Em suma, os artistas apresentados neste capítulo foram selecionados tendo por base um conjunto de critérios, designadamente:

a) ter disponibilidade para participar nesta investigação;

b) utilizar a rua como local privilegiado para a sua criação;

c) abordar, nas suas intervenções a representação do corpo e do rosto, considerando as suas dimensões sociais, culturais e políticas;

d) representar uma amostra dos artistas portugueses que, de forma mais expressiva, desenvolveram intervenções artísticas na área da *street art*;

e) utilizar a técnica do *stencil*;

f) explorar a representação do rosto tendo por base a fotografia;

g) conhecer, ter trabalhado ou representar uma referência para o artista Alexandre Farto aka Vhils.

Reconhecemos que esta parte do trabalho prioriza alguns factos marcantes da história da *street art*, e que seleciona, de entre inúmeros importantes artistas urbanos, apenas alguns. No entanto, dadas as condições para a realização desta investigação, foi efetuada uma seleção de alguns nomes de grande importância e reconhecimento nacional e internacional, mencionados pelo artista Vhils (objeto deste estudo) ou que, com ele, desenvolveram trabalhos colaborativos.

Partindo da premissa que a *street art* dialoga com o público que deambula pela cidade, transita entre espaços públicos e privados, aborda temáticas que nos remetem para questões sociopolíticas e estéticas, e por fim, o facto da maioria das intervenções se encontrar nas ruas, faz com que esta se torne numa das artes mais democráticas. Como nos refere o autor McCormick (2010, p.11), muitas destas pessoas que compõem este público avaliam a arte de rua de forma precipitada, considerando-a vandalismo, quando grande parte dos artistas intervém em edifícios antigos e devolutos, tendo como motivação melhorar esteticamente o espaço.

Importa ainda salientar o forte espírito de equipa, que carateriza esta comunidade de artistas, que os leva por um lado, disponibilizar a sua ajuda para qualquer necessidade e, por outro, a encontrar vontade e disponibilidade para trabalharem numa peça conjunta, através de um trabalho colaborativo entre pares, como é visível nos trabalhos que Vhils realizou em parceria com JR ou Obey.

2.1. Contexto Internacional.

2.1.1. OBEY

O artista Frank Shepard Fairey[41] nasceu 1970 em Charleston, no estado da Carolina do Sul. Fez um curso de ilustração na School of Design em Rhode Island. Ainda nesta cidade, começou a intervir de forma ilegal nas ruas, acabando por ser preso várias vezes.

Em 1989 a criação do seu *sticker* "André the Giant Has a Posse" (fig.25), fez com que conseguisse tornar-se conhecido nas ruas. Este conceito tornou-se no seu estilo de trabalho, que se vai alterando de acordo com o objetivo que pretende alcançar. A cada trabalho que realiza, o artista pretende que o público questione qual o relacionamento que os *stickers* e os *posters* estabelecem com o local e o ambiente que os rodeia.



Figura 25 Shepard Fairey, 1989. *Sticker* "André the Giant Has a Posse" Fotografia de philpoteducation.

Atualmente a viver em Los Angeles, o artista Shaperd Fairey Aka Obey (fig.26) desenvolve *posters* de grandes dimensões, que lhe permite trabalhar o detalhe e o pormenor, ao contrário do *graffiti*. Assumimos o *poster* como um recurso utilizado pela publicidade para vender, anunciar eventos e propagar ideologias políticas a diversos tipos

[41] Página do artista https://obeygiant.com

de público. A sua produção poderá situar-se entre os domínios das artes visuais e do design gráfico, potenciando estratégias de comunicação de ambas as áreas.

A apropriação desta ferramenta por parte do artista de *street art*, reside na capacidade de estabelecer uma comunicação direta com os transeuntes no espaço público, mobilizando imagem e texto. Como vantagens podemos destacar o facto de o *poster* poder ser produzido em casa, ter a possibilidade de ser impresso em grande número e ser mais percetível, do que por exemplo, um *sticker*[42].



Figura 26 SHAPERD FAIREY, 2008. Colagem do poster. Fotografia de juggernut3.

Um artista que opta por executar um *poster* deverá ultrapassar um conjunto de etapas que parte da escolha de um tema. Este pode ser realizado de diferentes formas, desde o recurso à serigrafia, a carimbos, fotocópias, entre outros, num suporte, normalmente em papel, suficientemente resistente para ser colado num muro exterior sem se danificar. Durante toda esta fase o artista tem como tarefas pintar, colar e recortar, transportar e fixar a intervenção no local predefinido.

[42] O *sticker*, ao contrário do *poster*, tem dimensões mais reduzidas. Apesar do seu tamanho, este apresenta um leque diversificado de soluções técnico-formais que pode ir desde um exemplar realizado à mão sobre papel autocolante, semelhantes aos *stikers* publicitários, ou por outro lado elaborado com um design próprio do artista e impresso. A sua essência reside na multiplicação de forma mais rápida de uma imagens e/ou mensagem em qualquer tipo de suporte.

Em 2008, o artista realizou um *poster* intitulado “Hope and Progress” que foi exibido por todo o país. Este trabalho, constituído pelo retrato de Barak Obama, eleito presidente dos EUA nesse ano, utiliza as cores vermelho, bege e duas tonalidades de azul e contem as palavras “Hope” e “Progress”, cujo objetivo era tornar o público consciente, para a promoção da democracia através do direito ao voto. O êxito deste cartaz fê-lo tornar-se um ícone da campanha eleitoral de Obama.

As suas intervenções de cariz político ganharam visibilidade nas ruas das cidades e rapidamente suscitaram a atenção e o interesse das galerias, possibilitando a propagação dos seus trabalhos, através de exposições em Nova Iorque, Los Angeles, Londres, Berlim e Tóquio.

De acordo com o Jornal Público (6 de abril de 2017), o artista norte americano, realizou em julho de 2017 a sua primeira exposição individual em Portugal intitulada “Printed Matters – Lisbon” através de um convite da Galeria Underdogs, uma série expositiva itinerante iniciada em Los Angeles ainda em 2010,

A sua passagem por Lisboa proporcionou também a realização de três murais, em duas empenas de prédios na zona da Graça. O primeiro, resultou de um trabalho colaborativo com Vhils, onde representaram um rosto feminino. Cada uma das metades da face foi realizada por um artista, tornando-se por isso visível a diferenciação de técnicas e de modalidades formais de representação, que se complementam na obra final. (fig.27).



Figura 27 OBEY e VHILS, 2017. Graça-Lisboa. Fotografia de Joana Matos

A segunda intervenção, realizada na rua Natália Correia, representa novamente o retrato de uma mulher, mas desta vez fardada, com uma boina basca na cabeça que se tornou um símbolo revolucionário, empunhando uma metralhadora com uma flor no topo (fig.28). Para conseguir cumprir os prazos estabelecidos de aproximadamente quatro dias, o artista contou com a participação da sua equipe composta por cinco elementos. O terceiro mural foi realizado numa parede horizontal nas Amoreiras.



Figura 28 Obey., 2017, Lisboa. Fotografia de Mário André.

Grande parte das obras deste artista e ativista, dizem respeito a metáforas sobre a paz, a propaganda política antiguerra e contradições visuais entre a ternura e a dura realidade. A sua experiência como designer gráfico, reflete-se nos seus trabalhos onde combina o *stencil*, com a pop art e a arte comercial.

De acordo com Danysz (2015, p.154), Shepard Fairey denuncia, constantemente, a onipresença da publicidade atuando de forma ativa num espaço urbano saturado de mensagens. Através da colocação dos seus próprios cartazes sobre esses anúncios, o artista gera interferências nos espaços publicitários, elaborando uma constante reflexão e questionamento

> "Porque temos que aceitar o aumento no número de outdoors ou outros elementos publicitários em espaços públicos, onde as pessoas não têm escolha a não ser olhar para elas, só porque alguém tem dinheiro para os anúncios?"
>
> Shepard Farey

2.1.2. BANKSY e a técnica do *stencil*

No contexto Europeu, o *stencil* foi uma técnica difundida a partir do início dos anos 80, por exemplo no panorama francês encontramos artistas como Blek Le Rat que transformou o *stencil* numa prática excêntrica a nível mundial e Jef Aérosol que reproduz figuras humanas realistas, por vezes anónimas, diretamente na parede ou em papel sendo colada posteriormente na superfície parietal. Destacamos igualmente, como referência mundial, o enigmático Bansky, autor de um percurso artístico ligado à pintura mural, mas evidenciando-se pela fidelidade que adquiriu pela utilização da técnica do *stencil*.

O *stencil* é provavelmente uma das técnicas mais escolhidas pelos artistas, por diversas razões: a fácil execução; a possível reutilização; a possibilidade de trabalhar em diversos formatos; o baixo custo dos materiais necessários; a fácil e rápida aplicação; e por último, a interação gráfica que se estabelece com a superfície onde foi aplicado

> "A possibilidade de levar de modo rápido uma imagem e/ ou um escrito para a parede fez do *stencil* um dos mais difusos e eficazes instrumentos de contra comunicação, embora a mesma técnica seja também paradoxalmente utilizada para a sinalizações oficiais por parte das autoridades de todo mundo, como por exemplo os sinais de trânsito, bem como nas agressivas campanhas publicitárias de marketing de guerrilha."
>
> Dogheria (2015, p.3)

A esta ideia de proliferação difusa de imagens, junta-se a utilização da técnica do *stencil* para a elaboração de intervenções urbanas únicas de grandes dimensões e pensadas para integrar o mobiliário urbano, como por exemplo a obra de Banksy que nos remete para a pintura de Johannes Vermeer, "Meisje Met de Parel" c.1665 (A Rapariga do Brinco de Pérola). Nesta intervenção realizada em Bristol, cidade natal de Banksy, podemos analisar a minúcia com que o artista trabalha o *stencil* utilizado no rosto feminino, além do facto, de ter observado e tirado partido de um elemento que se encontrava na parede e que integrou na sua composição.

Nesta obra, conseguimos observar uma apropriação do retrato que o artista holandês utiliza na sua pintura, com a exceção do brinco de pérola, que é substituído por uma caixa

de alarme antirroubo amarela, que se encontrava no local introduzindo desta forma um elemento disruptivo e ao mesmo tempo irónico (fig.29).

Quando comparada com a pintura mural, à mão livre, a técnica do *stencil* acaba por ser a primeira opção para quem produz trabalhos ilegais, devido à extrema rapidez com que é aplicada nas paredes. Esta tomada de opção realizada por Banksy e também por Shepard Fairey, permitiu-lhes realizar uma rápida multiplicação da imagem, muitas vezes com o objetivo de subverter a sinalética oficial, gerando uma enorme controvérsia junto do público e desordem perante as forças policiais.



Figura 29 Banksy 2014. Fotografia retirada de http://banksy.co.uk/out.asp.

Embora a sua identidade continue desconhecida, Banksy é um dos artistas mais conhecidos mundialmente, tornando-se numa referência para quem utiliza o espaço urbano para se expressar. As suas intervenções, começaram a invadir as ruas das cidades de Londres e Bristol nos anos noventa, mas atualmente encontram-se dispersas por todo o mundo. Caraterizado pelo seu estilo provocatório e de cariz político-social, o artista

aborda temas como a guerra, o capitalismo, a hipocrisia, a autoridade política, a xenofobia[43] (fig.30), entre outros.



Figura 30 Banksy 2014. Fotografia retirada de http://banksy.co.uk/out.

Se por um lado, o artista executa inúmeras intervenções nas ruas por outro, tira partido de espaços interiores, através de exposições próximas das convencionais realizadas em galerias e museus.

Em 2008, este artista organizou no Leake Street Tunnel perto da estação de Waterloo em Londres, um evento que apelidou de *Cans Festival*, numa analogia ao Festival de Cinema de Cannes, tornando o túnel num espaço para realização de intervenções de *street art*. Entre os artistas convidados por Bansky, encontrava-se o português Alexandre Farto aka Vhils. A fotografia da sua intervenção, acabou por aparecer na capa do Jornal *Times*, ao lado da pintura de Bansky, possibilitando desta forma a divulgação do seu trabalho no mercado artístico e a abertura para novos convites de galerias.

[43] Mural realizado por Banksy numa parede em Clacton-on-Sea, Inglaterra e que foi removido pelo governo local, após denúncia que apontava a obra como "ofensiva" e "racista". O artista representou o conflito social levantado pelo movimento anti-imigração do Reino Unido, usando pombos em sua alegoria. Na imagem, uma ave é rejeitada por um grupo de outras quatro, que seguram placas com as mensagens "Imigrantes não são bem-vindos", "Fique longe de nossas minhocas" e "Volte para a África". https://www.uai.com.br/app/noticia/2014/10/02

Banksy, cuja trajetória artística é retratada no documentário de Thierry Guetta[44] foi considerado em 2010, uma das 100 pessoas mais influentes do mundo, pelo jornal *Times*.

2.1.3. OS GÉMEOS

*"*Somos complementares: um completa o pensamento do outro a todo o momento, pois no nosso processo criativo é tão natural para nós, que é até difícil de explicar. Parece que existe um fio, vamos sempre estar conectados, mesmo quando estamos longe um do outro. É um vínculo eterno*."*

Os Gémeos

Conhecidos pela sua atividade como artistas de *street art,* os irmãos Gustavo e Otávio Pandolfo nasceram em 1974 em São Paulo, no Brasil e adotaram como *tag* OS GÉMEOS. Durante a sua juventude, começaram a improvisar e inventar a sua própria linguagem que viriam a utilizar por volta de 1985, quando contactaram pela primeira vez com o *graffiti* e com a cultura *Hip Hop*. Nesta época, e até aparecerem produtos especializados para a pintura do *graffiti*, utilizavam tintas para carros adaptando os bicos (aerossol) de desodorizante ou de perfume para a pintura a *spray*.

A partir de 1990, começaram a receber convites para intervir em várias partes do mundo, integrando igualmente o circuito europeu de *graffiti*, até ao momento que surgiu a oportunidade de serem representados pela Deitch Gallery e de realizarem uma exposição em março de 2005, intitulada "Cavaleiro Marginal". Mais tarde, em 2008 participaram na exposição "Street Art" organizada pela Tate Modern, em Londres. Juntamente com artistas como Blu, Faile, JR, Nunca e Sixeart conseguiram mostrar o seu trabalho, caraterizado por temáticas e traços únicos que são, atualmente, reconhecíveis em todo o mundo. Tal como refere ao Tate Modern

[44] De acordo com Danysz (2015, p.177), o documentário "*Exit Trough The Gift Shop*" selecionado para um óscar em 2011, narra a o percurso artístico de Banksy e de Thierry Guetta aka Mr Brainwash. Aqui podemos visualizar uma narrativa que por um lado, mostra-nos o processo deste tipo de arte marginal que decorre nas ruas, e por outro, reflete de forma crítica sobre a indústria e produção deste tipo de arte.

> "We tried to search for more Brazilian roots, not just folklore or popular Brazilian culture, but something that myself and my brother always believed in, the world that we created.' While adhering to many traditions of New York-style graffiti, Os Gemeos bring a sense of lyricism and romanticism to their work."
>
> Otávio Pandolfo (2008[45])

Com uma identidade marcante e própria, estes artistas expõem nas paredes diversas mensagens com sentido crítico e de cariz sociopolítico através da utilização de personagens amarelas. Os artistas justificam a utilização do amarelo com o facto de surgirem constantemente nos seus sonhos, personagens com esta cor. Junto da exploração cromática que realizam nas paredes, são mencionados temas como a pobreza, miséria, precariedade laboral, fantasia, entre outros.

De acordo com Franco (2009, p.51) existem artistas que respondem a questões ligadas aos lugares de onde são provenientes. Esta realidade é visível na intervenção onde está retratado um jovem pedinte que dorme na rua, e em segundo plano a bandeira brasileira com a inscrição "Ordem e Progresso" (fig.31). Esta critica social presente nos trabalhos dos artistas, tornam-se inócuas para os compradores de arte, devido ao facto de levarem para uma galeria, a linguagem que foi criada para estar presente no espaço público. Todavia, para Kuttner (2015, p.56) para conseguirem comercializar o seu trabalho, é imprescindível que Os Gémeos entrem no mercado da arte, através de exposições em museus e galerias. O trabalho que realizam na rua, por vezes ilegal, também pode ser visto como uma forma de impulsionar a sua imagem de modo a incrementar o valor das suas obras.



Figura 31 Os Gémeos. Catálogo da Exposição "Vertigem", Curitiba, 2008. Fotografia de Museu Niemeyer.

[45] Referência à Exposição "Street Art" na Tate Modern, em Londres. https://www.tate.org.uk/tate.

Estes artistas, além de pintarem sobre paredes nas ruas e em telas, utilizam outros suportes como por exemplo aviões (fig.32), instrumentos musicais ou carros, e realizam esculturas de grandes dimensões que interagem com o público em espaços expositivos, em países como EUA, Espanha, Grécia, Portugal, entre outros.

Em Portugal, podemos destacar duas grandes participações deste duo de artistas com tipologias de trabalhos completamente diferenciadas, uma intervenção de *street art* num prédio devoluto e uma exposição individual no CCB – Centro Cultura de Belém, ambas realizadas na cidade de Lisboa no ano 2010.



Figura 32 Os gémeos, 2014. Intervenção num avião que transportou a seleção brasileira durante a Copa do Mundo. Fotografia de Inflyght.

Primeiramente, a participação dos artistas no Projeto Crono, que será abordado no próximo capítulo, onde trabalharam em parceria com o artista italiano BLU, na fachada de um edifício da Avenida Fontes Pereira de Melo, em Lisboa. Em segundo lugar, realizaram uma exposição temporária no CCB – Museu Coleção Berardo, intitulada "Pra quem mora lá, o céu é lá." (fig.33), entre os dias 17 de maio e 19 de setembro de 2010. De acordo com o comissário da exposição

> "Cada projeto é, assim, pensado como uma instalação, misturando pinturas realizadas diretamente sobre paredes, ou sobre telas e esculturas (guitarras primitivas, figuras humanas, carros, casas…). As suas construções têm essa marca, e reencontram sob a sua forma artística, um primitivismo e uma precariedade originais."
>
> Eric Corne (2010[46])

[46] Citação retirada da Folha de Sala da exposição http://pt.museuberardo.pt/osgemeos.



Figura 33 Os Gémeos, 2010. CCB. Fotografia de Joana Matos

2.1.4. JR e a fotografia

JR constitui uma referência na área da *street art* e na relação que estabelece com a fotografia, mais precisamente o retrato. Percorre os centros urbanos e suburbanos numa busca incessante de indivíduos que se tornem modelos para as suas fotografias, tiradas com uma objetiva de 28mm. Esses rostos monocromáticos de grande escala são posteriormente colocados sobre os mais diversos suportes como: telhados, paredes devolutas, janelas, autocarros, fachadas de museu, entre outros.

Este artista, que chama à rua galeria, pretende com os seus projetos transmitir uma mensagem de cariz social. Estas "histórias" que conta, através de fotografias, permitem dar visibilidade a algumas comunidades que de certa forma são marginalizadas e não têm voz nesta sociedade globalizada.

É importante salientar que a criação artística de JR, é pautada pela afirmação da identidade das comunidades e pelo empoderamento dos seus participantes ao longo de todo o processo de trabalho. Através de variadas formas, o artista consegue ter um grande

impacto nos media da atualidade e, deste modo, dar voz às comunidades. Exemplo disto é o projeto Face2Face que consistiu na colagem de retratos de israelitas e palestinianos, lado a lado num muro que representa a fronteira entre as áreas disputadas por Israel e Palestina.

Como é referido pelo artista na sua página[47], este projeto iniciado em 2005 juntamente com o seu amigo Marco, levou-os até ao Médio Oriente para observarem as realidades na tentativa de perceber as razões que levam as duas comunidades ao constante desentendimento. Se por um lado, esses indivíduos pareciam iguais, tinham as mesmas profissões e religiões, falavam a mesma língua, por outro também era visível a presença de ódio e desespero.

Este projeto consistiu em colocar lado a lado, fotografias de grande formato de israelitas e palestinianos alegres e risonhos (fig.34), organizados de acordo com as suas profissões. Afixados em espaços estratégicos e com visibilidade, o artista pretendia que o público, ao olhar para os retratos das duas comunidades, refletisse sobre a situação local de forma a encontrar uma solução para que os dois países pudessem conviver pacificamente.



Figura 34 JR, 2007. Face2Face. Separation Wall, Palestinian Side In Bethlehem. Fotografia de JR.

[47] Página oficial do artista https://www.jr-art.net/projects/face-2-face.

Nascido em França em 1983, começou a realizar *graffiti* nas ruas de Paris com apenas 15 anos de idade. Algum tempo mais tarde, o facto de encontrar uma máquina fotográfica numa estação de metro, mudou para sempre sua trajetória artística. O seu primeiro trabalho fotográfico documenta o processo de realização do *graffiti* que executou com 17 anos de idade, e que posteriormente foram coladas nas paredes das ruas de Paris, iniciando a técnica que utiliza atualmente.

Este artista conhecido por JR, trabalha atualmente entre Paris e Nova Iorque, expondo os seus trabalhos em lugares públicos, de cidades espalhadas por todo o mundo. O seu trabalho mistura a arte com a ação, desenvolve-se em locais inesperados, são idealizados enquanto *site-specific* e abordam questões como identidade ou liberdade.

Mais recentemente, no ano de 2017, juntou-se à cineasta Agnès Varda, que também nutre um grande fascínio por imagens e pelo processo através do qual elas são criadas, partilhadas e exibidas, para realizar o documentário intitulado "Visage Villages" que acabou por ser indicado para o Óscar de melhor documentário em 2018.

Este projeto, relata a amizade dos dois artistas e a viagem pelo interior de França. Todo este percurso relatado ao longo documentário, foi realizado numa pequena carrinha, que permite a impressão momentânea de fotografias em grande formato. Estes rostos representativos dos locais e das comunidades por onde foram passando, captam o espírito daquelas pessoas, normalmente inadvertidas.

Em cada paragem Agnès Varda, JR e a sua equipe estabelecem contacto com os habitantes do local e entrevistam-nos com o objetivo de extrair histórias particulares que são posteriormente revelados através da colagem de fotografias nas paredes ou outro elemento que compõe o "mobiliário" urbano. Exemplo claro desta apropriação de espaços inusitados são as fotografias que tiraram no porto do Havre na Normandia, em que retrataram as mulheres de três estivadores.

Estas fotografias de corpo inteiro, foram coladas em contentores metálicos que depois foram empilhados para construir as imagens desejadas (fig.35).



Figura 35 JR & Agnès Varda, 2017. Frame do filme Visage Villages.

Os seus trabalhos de natureza efémera, ficam expostos nas ruas à chuva, ao sol e ao vento até se desgastar e deteriorar, permanecendo apenas o registo de vídeo ou fotográfico e a esperança de que a mensagem surta algum efeito naquela comunidade. Nas ruas realizou também projetos em parceria com outros artistas de *street art*, como é o caso de Vhils, com quem trabalhou em Los Angeles (fig.36).



Figura 36 JR & Vhils, 2010, Los Angeles. Fotografia de Unurth.

Esta colaboração entre os artistas aconteceu em 2010, dando origem a uma mistura de técnicas que permitiu representar duas mulheres brasileiras, anteriormente representadas no projeto "Women Are Heroes". Durante esta iniciativa organizada pela Galeria Lazarides, este artista francês teve a oportunidade de expor trabalhos de instalações e fotografia a preto e branco, entre os dias 9 e 27 de junho e 2010.

2.1.5. PIXEL PANCHO

O artista italiano Pixel Pancho, nasceu em 1984 na cidade de Turim. Atualmente é considerado um dos melhores artistas de *street art*, no que diz respeito à pintura mural. Usualmente utiliza um esquema de cores terra numa tentativa de representar o antigo, uma passagem do tempo aliado à criação de figuras robóticas cuja inspiração deriva de ambientes diversificados desde a praia ao universo da ficção científica.

Ao interessar-se pela área das artes e do design, ingressa na Academia de Belas Artes de Valência, onde contactou com o mundo do *graffiti*, e começou a utilizar as latas de *spray*. Baseando-se em várias influências, incluindo Joaquin Sorolla, Salvador Dali, o grupo de pintores-políticos Equipo Crónica, Ron English e Takashi Murakami, o artista utiliza vários meios para intervir nas ruas como por exemplo, azulejos ou *posters*.

Das viagens que realiza frequentemente pela Europa, EUA e México, resultam intervenções que podem ser encontradas em muros e nas paredes de prédios das grandes cidades. As exibições que realiza em espaços expositivos, como por exemplo galerias, permitiram que o seu estilo evoluísse de simples personagens robóticas para composições mais elaboradas.

As escalas variáveis que utiliza, as referências contemporâneas e históricas e referências físicas e gestuais que humanizam as suas personagens robóticas, resultam em intervenções únicas e na identidade inconfundível de Pixel Pancho.

Através de um convite realizado pela Plataforma Underdogs, este artista italiano viajou até Portugal para realizar duas intervenções em Lisboa, uma delas através de um trabalho colaborativo com o artista português Vhils. A intervenção resultante da parceria com

Vhils mistura diferentes sensibilidades estéticas e artísticas e foi realizada em 2013, num edifício no Jardim do Tabaco. Composta por três murais (fig.37), esta intervenção ficou marcada pela conjugação de técnicas distintas, que passou por pintar e escavar as camadas de parede. Com temática figurativa, conseguimos identificar uma configuração humana, que Vhils realiza através de um estilo subtrativo de camadas, expondo o tijolo e o cimento. Na mesma composição, mas realizada por Pixel Pancho através da técnica de pintura, encontramos uma figura masculina com caraterísticas robóticas composto por engrenagens, porcas e parafusos, e que segura um barco que se quebra pelo meio, numa tentativa de representar o adeus que os marinheiros faziam às suas esposas quando partiam nas viagens marítimas. Deparamo-nos ainda com a pintura de um elemento feminino, numa das fachadas laterais do edifício, semelhante a uma boneca. Atualmente o edifício foi demolido para dar lugar a um novo terminal de cruzeiros, da autoria de Carrilho Graça.



Figura 37 Pixel Pancho & Vhils, 2013. Lisboa. Fotografia de Joana Matos.

2.2. Contexto Português

2.2.1. UBER

“Expressava-me através da música jazz (bateria) e dos elementos gráficos que fazia de forma a promover o meu alter ego e confiança no trajeto para a universidade.”

Pedro Neves

O artista Pedro Soares Neves aka Uber nasceu em Portugal a 10 de setembro de 1976. Teve o primeiro contacto com a área do *graffiti* e da *street art* quando frequentava a escola secundária através de um dos primeiros murais pintados a spray por NOKE. Ainda neste grau de ensino, foi o autor da banda desenhada do jornal da escola.

Mais tarde frequentou a licenciatura de Design de Comunicação no IADE - Instituto de Artes Visuais, Design e Marketing (1996-2000), uma pós-graduação pelo Centro Português de Design em parceria com a Universidade de Barcelona na área do Design Urbano (2001-2002), um Mestrado em Metodologias de Participação no Espaço Público pela Universidade de Roma (2003-2005) e uma licenciatura em Ciências da Arquitetura (2005-2008).

Ao mesmo tempo que investia na sua formação académica, o artista continuava a deixar o seu nome nos muros virados para as linhas dos comboios entre Algés e Cais do Sodré. Durante este percurso, Pedro Neves sempre se manteve afastado de forma consciente do meio artístico, justificando esta afirmação com o facto de encarar o desenho e as animações 2D, que realizava nas mesas de luz, como meio de subsistência para pagar o curso.

Foi pioneiro na pintura de *graffiti* desde do início da década de 90, altura em que começaram a surgir os primeiros autores consagrados em Lisboa. Pedro Neves menciona como influências, Noke e Youth principalmente no que se refere às figuras e não tanto às letras. Outra influência exterior é a banda desenhada, área onde trabalhou durante vinte anos.

Não se reconhece como "*street artist*" devido ao facto de o termo ter aparecido quando já não pintava na rua, mas também não se considerava "*writer*" na época do *graffiti*. Para o

artista, criar na rua estava relacionado com a sua necessidade de autoconfiança no espaço urbano e mais tarde como veículo de comunicação e transmissão de mensagens (fig.38).



Figura 38 UBER, intervenções realizadas durante o VSP de 2010. Fotografias de visualstreetperformance.

No seu curriculum, conta com a organização e participação de dois importantes projetos para o desenvolvimento da arte urbana em Portugal, o Festival Visual Street Performance (2007) e o projeto CRONO (2010-2011). Durante estes dois momentos marcantes para o panorama da arte urbana em Portugal, Pedro Neves estabeleceu uma parceria com o artista Alexandre Farto, por um lado para procederem à conceção e organização dos projetos e por outro para executarem algumas intervenções em conjunto.

Atualmente é investigador e promoveu um congresso que contou com várias edições intitulado "*Lisbon Street Art & Urban Creativity*" na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, cujo principal objetivo foi refletir sobre os novos paradigmas do

graffiti e da *street art* na sociedade atual, em contexto nacional e internacional. Acabou por lançar diversos livros que complementaram as quatro edições do congresso, sendo que o primeiro livro intitulado "*Lisbon Street Art & Urban Creativity, 2014 International Conference*", com a edição de Pedro Soares Neves, Daniela V. de Freitas Simões, foi oficialmente lançado a 15 de janeiro de 2015 na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. A organização destas edições tem proporcionado debates e discussões académicas sobre a relação entre as intervenções urbanas, a arte de rua, espaço e os públicos, num diálogo privilegiado e fomentado pela participação de investigadores de diversos países.

Pedro Soares das Neves foi ainda fundador da APAURB - Associação Portuguesa de Arte Urbana[48] (2012-2017) e da AP2 Associação para a Participação Pública (2009), filial portuguesa da IAP2 - International Association for Public Participation[49].

2.2.2. ODEITH

"O graffiti é uma manifestação e uma crítica à sociedade."

Odeith

Sérgio Odeith nasceu em 1976 na Damaia. Nos anos oitenta, pegou pela primeira vez numa lata de *spray* para pintar um *skate* de um amigo. Distante da era da internet e das revistas sobre *graffiti*, pintar o seu *tag* no prédio agradou ao artista, devido à novidade e adrenalina do momento de assinar uma parede sem autorização prévia.

Aos quinze anos de idade foi trabalhar com o seu pai para uma oficina de mobiliário, aproveitando os seus tempos livres para desenvolver e praticar a sua técnica de desenho. Nos anos noventa o artista mudou-se para Carcavelos onde contactou diretamente com o

[48]Página da Associação APAURB na rede social facebook - https://www.facebook.com/APAURB.

[49] O IAP2 é uma associação internacional que procura promover e melhorar a prática da participação pública / engajamento público em relação a indivíduos, governos, instituições e outras entidades que afetam o interesse público nas nações do mundo inteiro. https://www.iap2.org.

graffiti e começou a pintar nas linhas de comboio e em paredes devolutas. Passado algum tempo, conheceu outros *writers* e começou a pintar grandes murais em bairros como, por exemplo, na Cova da Moura e em Santa Filomena.

A paixão que o artista sempre teve pela representação em 3D levou-o a ser reconhecido internacionalmente em 2005, como pioneiro da forma original de desenhar letras em 3D em diferentes superfícies: esquinas de prédios, paredes ou o chão onde, por vezes, cria um efeito de ilusão ótica (arte anamórfica). A anamorfose pertence ao ramo da perspetiva linear e permite produzir imagens que apenas são percetíveis a partir de um ponto de vista. De acordo com Hassan (2008) a anamorfose[50] é "(…) um efeito perspectivo utilizado na arte para forçar o observador a um determinado ponto de vista preestabelecido ou privilegiado, desde o qual o elemento toma uma forma proporcionada e clara" (p.4).

Se por um lado, alguns *writers* estão contra a exposição formal do seu trabalho em galerias, devido ao facto de este perder toda a sua essência uma vez que adquire legalidade e legitimação, Sérgio Odeith não partilha da mesma opinião e faz desta forma de pintura a sua subsistência. Segundo Waclawek (2011, p.174), as galerias dão o reconhecimento e a oportunidade aos artistas de criar obras mais complexas que são impossíveis de realizar na rua.

Apesar do gradual reconhecimento enquanto artista, Sérgio Odeith trabalha num primeiro momento como tatuador e só mais tarde, a partir de 2008 começa a ser contratado para intervir em túneis e viadutos de Oeiras, em restaurantes e casas particulares.

Atualmente o artista encontra-se em Portugal e a ilegalidade deixou de estar presente nas suas intervenções, como por exemplo nos trabalhos que realiza frequentemente para grandes empresas como o Sport Lisboa e Benfica, a Coca-cola, Canal História ou a Câmara Municipal de Lisboa.

[50] De acordo com Trindade (2015, p.85) referindo-se a Jurgis BaltruŠaitis, "o termo Anamorfose, embora já antes ensaiada na prática e na teoria, como podemos ver nos escritos e desenhos de Leonardo da Vinci, de Piero della Francesca e no quadro Os Embaixadores de Hans Holbein, de 1533, entre outros autores e obras, é pela primeira vez empregue no século XVII na obra de Gaspar Schott e surge com muita frequência nos diversos tratados de perspectiva linear e de óptica dos séculos XVII e XVIII."

Em 2014 o artista recebeu, do grupo Auchan, um convite para participar no projeto "Arte por Toda a Parte"[51] na cidade de Setúbal cujo objetivo era realizar um mural de homenagem ao fotógrafo setubalense Américo Ribeiro.

Com o objetivo de preparar a sua intervenção, realizou uma pesquisa pelo espólio que se encontra no Arquivo Fotográfico Municipal Américo Augusto Ribeiro, situado na Casa Bocage em Setúbal. A sua escolha recaiu sobre uma antiga fotografia (AR7565) que retrata um rapaz vendedor pássaros que utilizava como pregão "*quem merca pássaros*" (fig.39 a). O vendedor de pássaros da fotografia dos anos trinta, está agora retratado num mural de vinte metros de altura (fig.39 b).



Figura 39 a) AMÉRICO RIBEIRO. O rapaz dos Pássaros, 1933. Fotografia de Américo Ribeiro. **b) ODEITH**, Setúbal, 2014. Fotografia de Fernando Pinho.

[51] O projeto "Arte em Toda a Parte", promovido pela Immochan, empresa imobiliária do Grupo Auchan, tem como finalidade apoiar a realização de intervenções artísticas no concelho da cidade de Setúbal e realizar exposições de arte em espaços públicos. O projeto conta com o apoio da Câmara Municipal de Setúbal e apresentou cinco projetos diferenciados: "Art in Progress" intervenções nos tapumes das obras do Centro Comercial Alegro de Setúbal; "Alegro Hapennings" que consistiu na criação de uma escultura que representa a mascote do evento, um golfinho chamado Bisnau; "Art in Motion" que permitiu realizar intervenções nas betoneiras utilizadas nas obras do Centro Comercial; "Street Art" um mural de 20 metros criado no Auditório José Afonso em homenagem ao conhecido fotógrafo setubalense Américo Ribeiro; e por último, "*Work Art*" projeto realizado por sete artistas plásticos que criaram intervenções no novo parque de estacionamento do Centro Comercial.

Este trabalho foi considerado pelo movimento "*I suport street art*"[52] como uma das melhores intervenções do mundo em 2014 ao lado de grandes nomes da *street art* mundial como Banksy, Black Le Rat ou Vhils.

2.2.3. MIGUEL BRUM

"Sempre a conciliar o alter ego "underground" do espalhar o nome na rua, com os projetos amigáveis. Uma parte pessoal, com uma vertente comercial e social."

Miguel Brum

O artista Miguel Brum nasceu em Portugal nos anos oitenta (1983). No ensino secundário frequentou o curso de artes, licenciou-se em design gráfico pelo IADE - Instituto de Artes Visuais, Design e Marketing, mas foi a prática do *graffiti* que o levou às suas escolhas profissionais.

Começou a pintar a sua alcunha nas mesas da escola em 1996 e passou alguns anos a desenhar e a procurar um nome. Entre 1998 e 2001, com o intuito de fazer parte dos cenários urbanos que tanto apreciava, começou a pintar *tags* nas ruas da cidade até definir o nome que utiliza atualmente. De acordo com Dogheria (2015, p.13) desde dos finais dos anos 60, que os *tags* começaram a marcar presença nas paredes das cidades americanas, realizados com um marcador, que estes jovens levavam sempre consigo. Estes pseudónimos normalmente curtos, começaram mais tarde a ser realizados com lata de spray assumindo diferentes caraterísticas e complexidade.

Desenvolveu desde cedo trabalho comercial em espaços privados, bares, esplanadas e trabalhos com as autarquias. Em 2004 realizou um grande mural no âmbito do Euro para a Coca-Cola localizado na 2ª circular, que serviu como impulsionador para a obtenção de

[52] A informação consta na página do movimento http://www.isupportstreetart.com/issa_media/best-walls-of-2014-special/.

novos trabalhos, destinados a diversas marcas e realizados sobre diversos suportes, como por exemplo pinturas nos pilares centrais da ponte 25 de abril.

Este artista começou a sua prática através do *graffiti* e todas as técnicas que este envolve desde o *tag*, o *bombing* e a pintura mural. Para si, o *graffiti* é um código de rua que apenas é apreciado, na sua verdadeira essência, pelo nicho cultural que o entende, a maior parte do público que deambula pela cidade, aceita melhor outra tipologia de intervenções murais.

Utilizando maioritariamente a pintura com lata de *spray*, o artista recorre também às tintas plásticas para realização de pinturas murais, que geralmente, abordam temas tratados na tatuagem tradicional, como por exemplo a representação de ícones e temas surreais. Todavia, existe sempre uma preocupação em adequar os assuntos ao local que vai ser intervencionado, à existência de algumas condicionantes e aos requisitos solicitados por quem efetua a encomenda ou o convite.

O rosto é por vezes representado com o objetivo de humanizar a obra, por vezes selvagem, sensível ou omnipresente, como se pode observar na intervenção da Quinta do Mocho, intitulada "Mulher Mocho" (fig.40).



Figura 40 MIGUEL BRUM, 2016. Quinta do Mocho, Sacavém. Fotografias de Joana Matos

A maior dos seus trabalhos surge de ideias, planos e de muitos esboços que são realizados antes da sua concretização nas ruas. Considera que o momento mais gratificante do seu processo artístico e criativo, é a passagem do desenho realizado numa folha de pequenas dimensões, como por exemplo formato A3, para uma empena de um prédio ou uma parede, através de uma alteração de escala realizada pelas suas próprias mãos. Este momento de criação, permite ao artista acrescentar à cidade e partilhar com o público algo de si, o seu olhar, as suas interrogações e os seus anseios.

A parede ou o muro, enquanto suporte dessa intervenção, possibilita a realização de experiências de pintura e de escala das composições. Além da escolha estratégica do local, a questão da escala é muito importante pois permite que o mural tenha um maior alcance no que respeita a sua visibilidade. De acordo com a autora Ágata Sequeira

> "A dimensão potencialmente maior de uma pintura mural exterior, ocupando muros ou empenas de edifícios, atribui-lhe uma visibilidade considerável, constituindo um veículo eficaz para passar uma mensagem ou ideia. Deste modo, estes são ainda e sempre dois fatores aliciantes na escolha desse suporte – não só como meio de comunicação expressiva, como para a prática artística, mas também, como vimos, para a propaganda política e para a publicidade, aspeto a que daremos sequência ao longo do trabalho.
>
> Sequeira (2015, p.39)

Durante o seu percurso, o artista foi fortemente influenciado por *writers* como Exas, Sea, Mosaik, Wize, Youth, e Syre que realizavam *graffiti* na cidade de Lisboa e arredores com qualidade técnica, formal e cunho individualizado e que definiam a fasquia que Miguel Brum tencionava alcançar. Durante o seu percurso já realizou intervenções de *graffiti* em várias partes do mundo, como Barcelona, Praga, Berlim ou Kuala Lumpur. Em Portugal, teve ainda oportunidade de trabalhar com outros artistas que se destacaram na *street art*, nomeadamente com Vhils (fig.41). Brum considera que este artista, com quem trabalha há muito tempo, é merecedor do mérito e reconhecimento que tem atualmente devido aos trabalhos únicos que realiza e face à força de vontade, dedicação e investimento na procura de informação sobre novas possibilidades técnicas com o objetivo de melhorar cada técnica que aprendia. Refere ainda que Vhils nunca pretendeu realizar apenas *graffiti*

tendo como ambição fazer mais do que letras, transportando para a rua grandes "*stencils*" para fazer o interior ou o fundo das suas intervenções.



Figura 41 Montagem de fotografias analógicas. Mural realizado por Creyz, Eko, Hium, Chon, Quê? e Vhils, 2004. Pontinha. Fotografias de Miguel Brum.

Para Miguel Brum, o espaço público vai sempre conter dois tipos de intervenção. Por um lado, o *graffiti* ilegal e por outro, projetos institucionais que hoje em dia têm uma maior aceitação por parte do público. Para o artista, a arte destinada a espaços exteriores tem necessariamente caraterísticas diferentes, das que foram realizadas para o interior de um museu ou galeria, e concorda com o facto dos artistas de rua, procurarem espaços legitimados para adquirir projeção no mercado de arte.

2.2.4. TAMARA

A artista Tamara Alves, também conhecida no mundo da arte por Tamara ou Tigra, nasceu em Portimão-Portugal a 18 de agosto de 1983 e faz parte da atual comunidade de artistas de *street art* que desenvolvem uma atividade em Portugal e no estrangeiro. Refere que o primeiro contacto que estabeleceu com intervenções de *graffiti* e *street art,* foi nas viagens que realizou com a família à cidade de Lisboa e na Linha de Cascais, durante os percursos que faziam de comboio.

Aos 18 anos deixou o Algarve e foi estudar Artes Plásticas na Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha. Mais tarde, na cidade do Porto ingressou no Mestrado em Práticas Contemporâneas pela Faculdade de Belas - Artes.

Depois de ter vivido quatro anos na cidade do Porto, mudou-se para Lisboa onde recebe o primeiro convite para pintar um mural em colaboração com José Carvalho, Smile e

Vanessa Teodoro, no âmbito do Projeto Pampero Public Art[53], desenvolvido pela Galeria de Arte Urbana de Lisboa em 2010.

A artista tem desenvolvido diversos trabalhos individuais e coletivos na área da *street art* através da participação em festivais ou projetos e como ilustradora *freelancer* a nível nacional e internacional. Utilizar as paredes como suporte proporcionou-lhe a independência que procurava, uma vez que não precisava de galerias nem museus para produzir os seus trabalhos. A arte de rua desafia-a igualmente a trabalhar com grandes escalas e a confrontar o seu trabalho com o público que não está habituado a contemplar obras de arte.

Inspirada e influenciada pelo trabalho de Miss Van e Snoon, também elas artistas mulheres, Tamara acredita que o "criar na rua" permite-lhe ser livre e estar mais afastada das galerias e dos negócios que envolvem o mundo da arte, ao mesmo tempo que desenvolve um trabalho mais próximo do contexto urbano, da cidade e da comunidade. Nas intervenções urbanas há um paralelismo com o trabalho desenvolvido no âmbito da ilustração, onde a presença frequente da figura de um tigre, terá servido de inspiração para criar o seu *tag* Tigra.

Em 2014 vence o concurso para a realização de uma fachada no edifício Fórum Lisboa no âmbito das comemorações dos 40 anos do 25 de abril, promovido pela Assembleia Municipal de Lisboa[54] e avaliado pelo artista plástico Júlio Pomar, Jorge Ramos de Carvalho diretor do Departamento de Património Cultural da Câmara Municipal de Lisboa e por Helena Roseta presidente da Assembleia Municipal de Lisboa.

[53] Publicação referente ao evento https://issuu.com/contentores/pamperopublicart
[54] https://zap.aeiou.pt/proposta-de-tamara-alves-vence-concurso-para-mural

Na intervenção realizada sobre o tema "25 de Abril Hoje" (fig.42), a artista optou por colocar o rosa como cor de fundo para evocar movimento e energia. De acordo com a artista, no mural estão representados mulheres e homens de igual para igual, numa tentativa de representar o povo unido numa dança que mantém o conceito de luta, de trabalho de equipa. Junto destas figuras retratadas com expressões faciais dúbias que nunca revelam alegria ou tristeza, encontramos ainda o cravo vermelho que nos remete para a revolução de 25 de abril e a pomba branca como símbolo da liberdade, da força e da união (fig.43).



Figura 42 TAMARA, 2014. Lisboa. Fotografia de José Vicente da CML.



Figura 43 TAMARA ALVES, 2014. Lisboa. Fotografias de José Vicente da CML.

Nas suas intervenções tenta copiar para a parede o que desenha no papel, todos os riscos do lápis até ao acidente da tinta no papel, com o intuito de transpor para a parede as características gráficas da ilustração, considerando a gestualidade e a expressividade como componentes da imagem.

Do ponto de vista temático e imagético há a destacar questões relativas ao corpo, ao amor, animalidades, sentimentos, devir animal, instintos, carne, sangue ou coração.

A artista refere ainda durante o inquérito que representa “rostos sem identidade para dar ênfase a uma mensagem”. Exemplo disto é o retrato de olhos vendados com a frase de Charles Bukowski ao lado "I have my madness", como uma chamada de atenção e uma necessidade de conhecimento interior, um alerta para uma obsessão pelas redes sociais e vidas virtuais, enquanto que a venda, ao cobrir parte da face, obriga a personagem a olhar para dentro de si mesma. (fig.44).

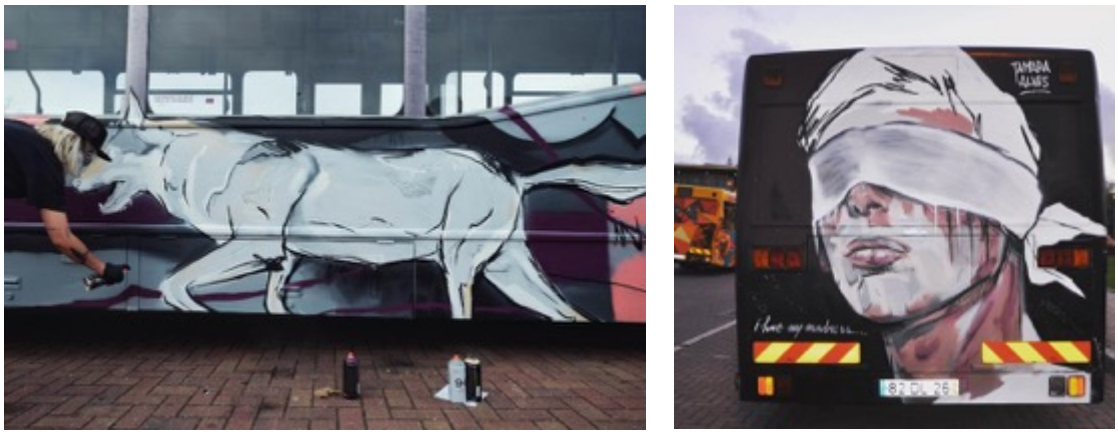


Figura 44 TAMARA, 2017. Loures. Fotografias de Loures Arte Pública.

Esta artista que tem como fonte de inspiração a música, a literatura e o trabalho de outros colegas, não utiliza cores fortes nas suas composições porque considera que as figuras já são fortes por si próprias, o preto, o branco, o vermelho e o azul, são as cores a que utiliza, a maior parte das vezes, para pintar os seus trabalhos.

Ao longo dos tempos, a mulher artista tem conquistado uma posição importante no mercado da arte e na indústria da cultura, onde a área do *graffiti* e da *street art* não são excluídas. Tal como Nancy Macdonalds (2002, p.149) estabelece, na prática do *graffiti* a participação da mulher era definitivamente uma minoria, devido a diversos fatores como: perigos associados à pintura de carruagens de metro; violência sexual associada à vida noturna; falta de interesse e de coragem para participar em atividades ilegais; os diferentes tipos de responsabilidades assumidos pela mulher; e por último, não se revelar muito atrativo para as mulheres, ser uma minoria entre os grupos de artistas homens. Em Nova

Iorque, muitas destas mulheres artistas chegaram a ser presas pelas autoridades municipais e encontraram demasiados obstáculos estabelecidos nesta atividade maioritariamente masculina. Todo este acumular de impedimentos, dificuldades e não aceitação no mundo do *graffiti*, fez com que muitas artistas optassem por uma variedade de linguagens e narrativas associadas à *street art*, revelando uma nova visualidade com uma forte componente de intervenção.

Em Portugal, as mulheres também se evidenciam mais na *street art* do que no *graffiti*. Todavia, nas ruas das cidades continuam a prevalecer as manifestações artísticas realizadas por homens. Para fazer frente a este domínio masculino, as mulheres procuram diferenciar o seu discurso, através da experimentação criativa de novas técnicas, linguagens, suportes e escalas. Na atualidade, destacamos as artistas portuguesas Tamara Alves aka Tamara ou Tigra (1983), Vanessa Teodoro aka Super Van (1984) e Ângela Ferreira aka Kruella d'Enfer (1988), porque conseguiram, através do seu empenho e das suas produções, conquistar uma posição e obter um reconhecimento nacional e internacional nesta área artística, estabelecendo modelos alternativos para a criação no feminino.

2.2.5. EIME

"Na rua expões-te como em mais lado nenhum. Estás no local certo para partilhares a um publico geral, todo o teu trabalho, ciente que as críticas podem ser instantâneas (para o bem e para o mal)."

Daniel Teixeira

O artista Daniel Teixeira aka EIME nasceu a 19 de junho de 1986. Apesar de desenhar desde muito novo, este artista tirou um curso profissional no Chapitô em Lisboa e uma licenciatura na área da Cenografia, na cidade do Porto.

Depois de trabalhar durante quatro anos na área do teatro, a arte urbana apareceu na sua vida quase sem dar conta numa altura em que o termo *street art* ainda não tinha surgido

em Portugal. No ano de 2011, dedicou-se exclusivamente à arte urbana e começou a realizar algumas técnicas como os *stickers*, os *posters* e a técnica do *stencil*.

Atualmente a figura humana, mais especificamente, o rosto está sempre presente nas intervenções que realiza através da técnica do *stencil*. (fig.45) Assume que, apesar de muitas vezes começar uma intervenção sem ter um significado ou uma intenção subjacente, no final do processo acaba sempre por criar uma ligação da imagem com o espaço onde foi executada.

Considera que esta ligação é uma mais valia para que haja um reconhecimento e uma aceitação por parte do público e, de uma forma geral, uma maior abertura para a fruição deste tipo intervenções urbanas.



Figura 45 EIME, 2017. Carnide. Fotografias de Joana Matos

Este artista que já conta com trabalhos espalhados por várias partes do mundo como: Portugal, Espanha, França, Inglaterra, Itália, Marrocos, Rússia e América (Norte e Sul), refere que mais de metade dos convites surgiram a partir de contactos estabelecidos através da rede social *facebook*. Assume a internet como uma importante ferramenta de trabalho que utiliza para construir e divulgar de forma mais rápida e eficaz o seu portefólio artístico.

Para Eime, a forte presença da *street art* e do *graffiti* nas ruas da cidade fez com que a opinião do público se modificasse. As pessoas passaram a assumir esta forma de arte não apenas como um ato de vandalismo e marginal, mas como algo em constante desenvolvimento e com um enorme potencial de que se poderá tirar partido, uma vez que a rua possibilita uma comunicação direta com as grandes massas.

Apesar de não haver consenso sobre o assunto, para este artista o *graffiti* é uma técnica específica trabalhada na arte urbana. No território português, o conceito de Arte Urbana surgiu devido a diversos fatores, no entanto é importante mencionar que no caso da

> "reabilitação urbana do Bairro Alto, na aplicação do termo Arte Urbana é clara a intenção de afastar a relação direta com a *Street Art* ou *Graffiti* subcultural, por outro lado tentando manter-se a ligação aos aspetos não comissionados do fenómeno desassocia-se de práticas próximas da escultura pública ou arte pública."
>
> Neves (2015, p.128)

Este autor refere ainda que foi necessário criar três tipologias[55] que clarificassem as fronteiras do que se poderia designar por Arte Urbana, de acordo com a adoção de 2008, pelo Município de Lisboa.

Daniel Eime vê em Alexandre Farto aka Vhils um profissional por quem nutre um grande respeito por todo o seu trabalho, evolução e criatividade. Por um lado, refere que é um dos artistas que o inspira a procurar sempre novos caminhos, e por outro, evidencia que o seu reconhecimento a nível internacional, faz com que a *street art* em Portugal seja referida constantemente e que os trabalhos de outros artistas portugueses sejam conhecidos.

[55] 1. A **tipologia de formação**, onde se incluem tipos de aplicação da expressão Arte Urbana como desenho da cidade (dos pré urbanistas ou culturalistas), e signos visuais no território que em maior ou menor escala são sinais do uso do e no território.

2. A **tipologia pré-formal**, estável bem definida que compreende o *graffiti* subcultural e a *Street Art* nas suas vertentes não comissionadas, tipos de Arte Urbana em permanente negociação de distâncias e afinidades.

3. A **tipologia formal** é a da institucionalização, onde há a rutura dos pressupostos não comissionados, surgem aqui tipos de Arte Urbana que se podem designar de muralismo contemporâneo, ou arte pública.

2.2.6. SAMINA

"Eu acho que esses registos fotográficos, na maior parte das vezes, são mais para documentar os acontecimentos do que somente para serem divulgados na internet. É importante para nós documentar o trabalho que vamos fazendo, pelo simples facto de que trabalhar no espaço público é sempre uma incerteza no que toca ao futuro das intervenções. Faz parte do próprio movimento, uma certa efemeridade das obras."

João Samina

O artista português João Samina mais conhecido por SAMINA - nome que herdou dos trabalhos do pai, também ele pintor - nasceu em Setúbal a 8 de novembro de 1989. Começou o seu caminho na área da *street art* com catorze anos, através da colagem de *stickers* nas ruas. Mais tarde, durante a frequência no ensino secundário, começou a intervir nas fábricas abandonadas de indústria conserveira da cidade de Setúbal, local que o artista designa como eterno refúgio da cultura hip-hop na margem sul de Lisboa. O artista chegou a integrar a Crew *OH* de Setúbal, reconhecendo que esta experiência lhe proporcionou o contacto com novas linguagens e o fez compreender que o desenho de letras nas paredes não era o seu interesse principal.

Apesar de ter explorado de forma gradual diversas técnicas, o interesse e a descoberta do *stencil* fizeram-no explorar o domínio desta técnica de forma autónoma e empenhada. Desenvolveu em paralelo o trabalho autoral, sempre inspirado no que testemunhava nas ruas.

Para Samina, criar na rua poderá ter diversos significados dependendo do lugar, do artista e até da própria intervenção. Na rua encontra a motivação que precisa ao conhecer novos artistas, novas intervenções e através do contato com os públicos. O artista interessa-se pelo impacto que as suas intervenções têm junto de uma determinada comunidade, num determinado lugar e num determinado contexto.

Entre 2007 e 2013 realizou uma licenciatura com mestrado integrado na área da Arquitetura, utilizando os conhecimentos adquiridos para refletir sobre questões de espaço e geometria, aspetos cada vez mais presentes nos momentos de criação artística.

Ainda a frequentar o curso, o artista refere durante uma entrevista ao Ctrl+Alt+RUA[56] (2016), que foi o convite do Centro Comercial Alegro de Setúbal, que lhe deu a oportunidade de voltar a pintar na margem sul, com uma proposta de trabalho mais amadurecida e próxima da estética que utiliza atualmente (fig.46). O artista referiu durante essa entrevista

> "Foi a primeira vez que eu senti que poderia apresentar o meu trabalho, que já tinha um conceito. Até para marcar essa nova proposta, eu também precisava definir uma assinatura."
>
> SAMINA (2016)



Figura 46 João Samina. Intervenção do Centro Comercial Alegro, 2018. Setúbal. Fotografia de Joana Matos.

Ao mesmo tempo que acompanhou o crescimento do *graffiti* e da *street art*, evoluiu como autodidata influenciado constantemente por diversos artistas com linguagens diferenciadas. As potencialidades que encontrou na técnica do *stencil*, aliadas à pintura com rolo e pintura livre, foram determinantes para o processo de trabalho e para as suas intervenções atuais, que se tornaram cada vez maiores e com uma linguagem artística mais consistente.

Nas suas intervenções cada rosto transmite uma história e tem um significado próprio, a conceção do projeto depende dos próprios elementos que constroem o local escolhido

[56] Entrevista completa realizada ao artista João Samina https://ctrlaltrua.com/samina-amsterdam.

para a intervenção, nomeadamente as questões históricas, ideológicas ou sociais e da própria comunidade que habita o espaço, e por vezes, constitui os rostos destes trabalhos.

O artista realça as expressões desses rostos muitas vezes, valorizando-as mais do que a identidade da pessoa que está a ser retratada, entre fundos repletos de elementos geométricos (fig.47), caraterística que marca o seu estilo artístico e espelha as suas influências da área do design e da arquitetura.

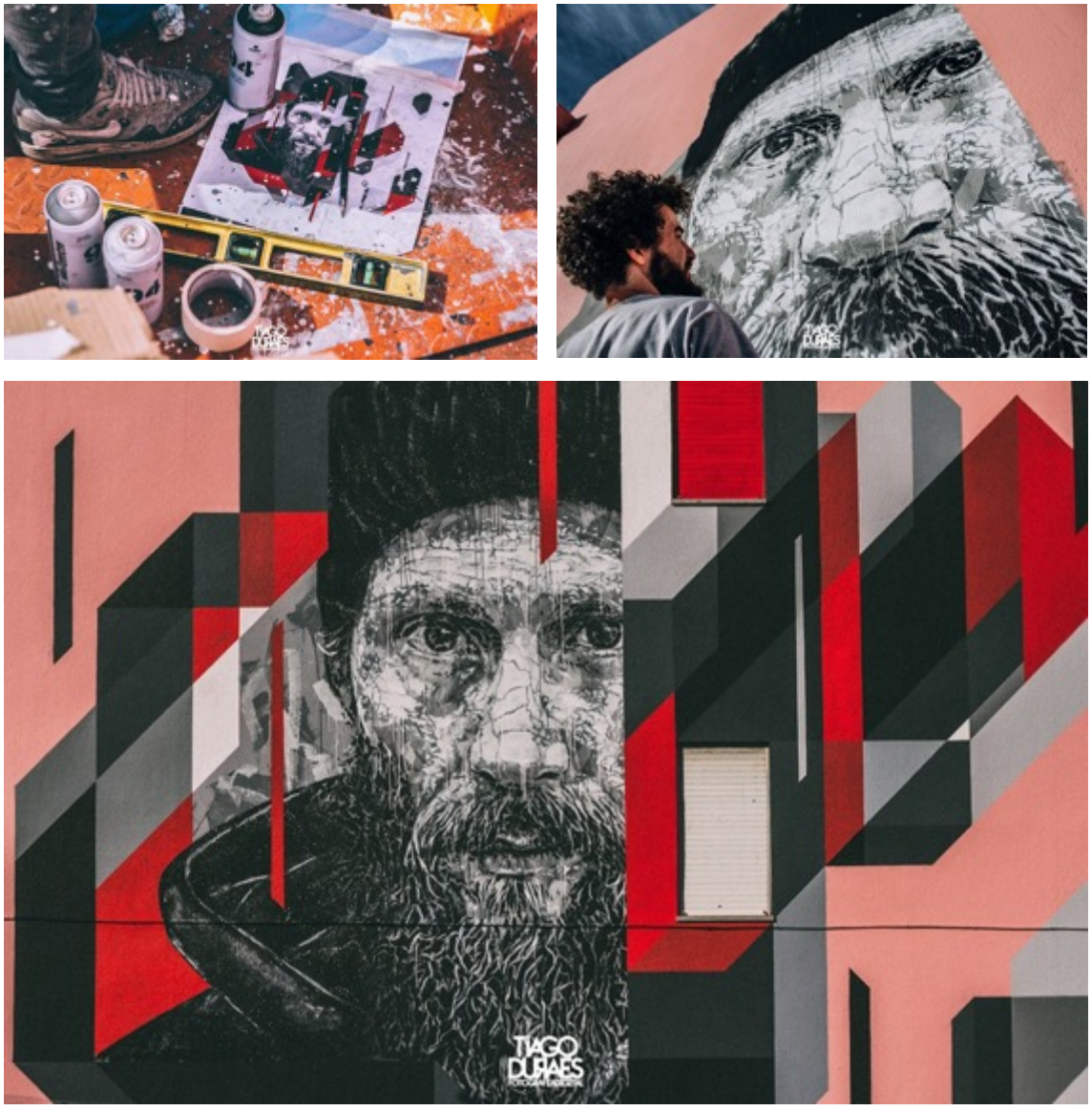


Figura 47 SAMINA, 2017. Processo de trabalho. Setúbal. Fotografias de Tiago Durães.

Ao explorar o abstrato e a geometria nas suas pinturas, o artista pretende por um lado, equilibrar e harmonizar a sua composição, e por outro, destacar o seu elemento figurativo.

Quando começou a intervir na rua, não tinha qualquer pretensão em expor os seus trabalhos num espaço legitimado. Em abril de 2016, o artista realiza a sua primeira exposição individual na Wieden+Kennedy em Amesterdão[57]. Atualmente o artista setubalense João Samina representa uma referência para a *street art* em Portugal, tendo a oportunidade de realizar projetos para galerias e nas ruas de diversas cidades portuguesas e estrangeiras tais como: Lisboa, Lagos, Estarreja, Coimbra, Beja, Abrantes, Istambul, Rio de Janeiro, Teresópolis, Cuenca, Paris, Amsterdão, Las Mesas, Bergamo, Delhi, Cascais, Ovar, Marmeleira ou Assentiz.

[57]AMSTERDAM, THE NETHERLANDS 2016 - https://www.behance.net/gallery/TESSELLATE-at-WIEDEN-KENNEDY-2016

3 – A LEGITIMAÇÃO ARTÍSTICA NA *STREET ART*: Contextos de produção em Portugal.

Neste terceiro capítulo pretendemos analisar a pluralidade de modalidades praticadas e instâncias que legitimam a *street art* em Portugal. Neste sentido, iremos proceder a uma descrição e análise de associações e instituições públicas e privadas que organizam eventos dedicados a esta prática artística, estabelecendo uma relação entre as intervenções que usam o mobiliário urbano e o contexto mais alargado da arte contemporânea.

Apesar de já existirem outros eventos, instituições e iniciativas abordaremos neste capítulo, contextos de produção onde são desenvolvidas práticas artísticas de cariz individual e trabalhos com componentes colaborativas entre artistas de rua. Os contextos foram selecionados tendo em atenção dois aspetos: a) integrarem o conjunto das instituições mais importantes para o desenvolvimento do *graffiti* e da *street art* em Portugal e/ou b) estabelecer uma relação com o artista Vhils, através da sua organização, participação ou colaboração.

Neste sentido, foram selecionados na cidade de Lisboa o Visual Street Performance, a Galeria de Arte Urbana da Câmara Municipal de Lisboa e o Projeto Crono, nos Açores o Festival Walk&Talk e por último o Projeto Wool desenvolvido na Covilhã. Para a realização deste capítulo foram tidos em conta artigos de jornais e revistas, catálogos, visitas orientadas, livros e referências retiradas de *blogs* e páginas das instituições e de artistas. Com o intuito de completar algumas informações foram efetuados inquéritos por questionário ou entrevista aos coordenadores ou responsáveis pelos eventos. A cada um destes contextos estão subjacentes diferentes finalidades, por um lado a divulgação, curadoria e possível venda de trabalhos, e por outro proporcionar visibilidade às comunidades e aos espaços onde ocorrem estes projetos.

Embora a ilegalidade esteja presente nas suas raízes, atualmente a *street art* desvinculou-se do seu caráter carácter *underground* ou *outsider* para ser apropriado pelo *mainstream* e transformar-se num fenómeno de massas, nas ruas ou no interior dos espaços, adquirindo uma maior visibilidade através da internet, vista pelos atores como ferramenta de divulgação e arquivo. De acordo com Ferro (2016, p.36), as novas tecnologias da

informação e da comunicação permitem facilmente a difusão de discursos e práticas a nível global.

Como nos refere Dogheria (2015, p.49), os festivais internacionais que se dedicam à *street art* apoderam-se de diferentes formas de produção para transformar ruas e bairros em autênticas galerias a céu aberto, com o intuito de atrair um público mais vasto de artistas, turistas e a própria população através da pintura de murais ao vivo, oferta de conferências, concertos, entre outros.

Encontramos ainda o caso particular de manifestações artísticas ligadas à *street art* com finalidade social e humanitária, como no caso do projeto "Fragmentos" do artista Vhils que se desenvolveu junto das populações de dois morros no Rio de Janeiro ou os projetos desenvolvidos na Palestina por Banksy, JR, BLU ou Ericailcane. No entanto, e de acordo com Dogheria (2015, p.52), a mais ampla utilização que encontramos de intervenções de *street art* para finalidades sociais, são os projetos ligados à requalificação urbana, por vezes, capazes de dar uma nova vida aos bairros periféricos das grandes cidades.

Neste sentido, foram analisados dois contextos que espelham o contributo que a *street art* poderá ter para a reabilitação urbana dos bairros sociais, nomeadamente a Quinta do Mocho inserida no Loures Arte Pública e o projeto "Cara e Coroa" no Bairro da Bela Vista em Setúbal.

As indústrias que estabelecem estes processos de mediação, conduzem estas práticas artísticas e culturais à obtenção de um reconhecimento institucional. Como nos refere Sequeira (2015, p.135), o seu constante crescimento permitiu o desenvolvimento de estratégias de produção e a construção de um espaço público que, por um lado, se reveste de potencialidades mas, por outro, revela tensões de poder decorrentes das transformações mais amplas da cidade e da economia urbana.

Se por um lado, existe uma crescente quantidade e qualidade de festivais organizados por entidades que operam nestas áreas, por outro, as iniciativas de *street art* organizadas por instituições museológicas ainda são em pequeno número. Dogheria (2015, p.54) destaca os eventos "*Street Art*" em Londres (2008) organizado pelo Tate Modern, o "*Né dans la Rue"* em Paris (2009) organizado pela Fundação Cartier ou o "*Art in the Streets*" em Los

Angeles (2011) organizado pelo MOCA – Museu de Arte Contemporânea, entre outros espalhados pelo mundo. Em Portugal, destacamos a grande exposição individual do artista Alexandre Farto aka Vhils intitulada "Dissection", organizada pela Fundação EDP no Museu da Eletricidade em 2014.

Concordamos com o facto destas instâncias de legitimação artística desempenharem também um papel muito importante nos processos de mediação entre os artistas e as comunidades e por constituírem uma mais valia para uma maior aceitação da *street art* por parte do público. Como refere Alexandre Melo

> "A sociedade no seu conjunto reconhece a existência de um conjunto de agentes e instituições especializadas com poder de legitimação a respeito do que seja arte e cujas atitudes e comportamentos, e designadamente as valorizações e classificações que deles resultam, são genericamente aceites como válidas e respeitadas pela sociedade como um todo, ainda que nem todas as pessoas, nem mesmo a maioria das pessoas, subscrevam, apoiem, compreendam ou sequer conheçam os valores ou os conteúdos explícitos que fundamentam e informam essas atitudes e comportamentos."
>
> Melo (2012, p.148)

A grande diversidade de atores e produtores que opera neste campo da legitimação artística (neste caso concreto os eventos de *street art)* veiculam necessariamente conceções diferenciadas e, por vezes, conflitos sobre as funções e as estratégias que as instituições devem assumir perante um projeto. Tal com refere Sequeira (2015, p.136), a intensa popularidade da *street art* na cidade, pode causar efeitos de competição pelo espaço público que se refletem nas dinâmicas das entidades e nos atores com interesses na produção. Este contexto de produção, marcado pela proximidade da *street art* com outros universos artísticos, tem provocado questionamentos sobre a designação destas práticas, uma vez que recorrem a instrumentos e critérios de classificação semelhantes a outras formas de arte no espaço público. Voltaremos a esta questão no capítulo seguinte.

3.1. VSP (Visual Street Performance)

O evento *Visual Street Performance* foi desenvolvido por um grupo de sete *writers* que formaram a *crew* VSP, com a pretensão de assegurar um espaço que mostrasse a um público mais vasto o trabalho que se produzia nas ruas.

Depois de encontrarem o espaço emblemático da Interpass em Lisboa, esta *crew* composta pelos artistas HBSR81, Hium, Klit, Mar, Ram, Time e Vhils, assegurou a produção de trabalhos nesta primeira edição em 2005, com o objetivo de mostrar que as práticas de rua contêm preocupações estéticas e artísticas e não devem ser vistas apenas como uma forma de vandalismo. Este grupo de *writers*, cuja génese da sua prática artística advém do *graffiti*, refere

> "Somos um coletivo de artistas urbanos, cientes do panorama artístico português contemporâneo e (...) chegámos à conclusão de que é necessário utilizar uma abordagem diferente para mostrar ao público em geral o que se passa em relação ao graffiti, este segmento artístico do final do século XXI."
>
> VSP (2007)

Durante cerca de duas semanas, os sete *writers* fecharam-se no espaço (fig.48) e dividiram-no em zonas individuais e zonas coletivas que permitiram desenvolver, em simultâneo, trabalhos de criação artística individuais e a execução de um *Hall of Fame* coletivamente.



Figura 48 VHILS, 2005**.** Processo de trabalho do artista Vhils. Lisboa. Fotografias retiradas do livro VPS.

Nesta edição, Martha Cooper[58] apresentou uma longa palestra no espaço Interpass, onde relatou histórias sobre a génese do movimento e episódios marcantes da historiografia do *graffiti* que ela testemunhou de perto. De acordo com Moore (2017, p.90), a sua presença no evento, juntou mais um contributo à longa caminhada de legitimação e de reconhecimento do *graffiti* português. A fotógrafa referiu que

> "(...) recordo-me de ser surpreendida quando cheguei, ao deparar-me com tanto *graffiti* e tanta *street art* nas paredes que ladeiam as ruas estreitas e calcetadas. Mas fiquei mais surpreendida ainda, ao ser levada a entrar por aquilo que parecia ser uma porta comum. De súbito, estava dentro de um espaço secreto e cavernoso, coberto de alto a baixo por uma incrível variedade de murais."
>
> Cooper (2017)

Este projeto inovador veio confirmar as expectativas iniciais do grupo devido à grande afluência de público e à extensa cobertura do evento pela imprensa. Esta edição contou ainda com o lançamento do livro de Martha Cooper, momentos musicais com *Dj´s* e momentos de pintura ao vivo. Dado o tamanho da iniciativa foi necessário o patrocínio de marcas que permitiram cobrir os custos da sua produção.

Este projeto continuou a ser um espaço de encontro onde os *writers* tinham a oportunidade de desenvolver as suas técnicas e de estabelecer contactos para futuras parcerias e novas exposições. Miguel Moore (2007, p.90) destaca a edição de 2007 como sendo a mais ambiciosa devido a três fatores: i) ter sido realizada num espaço diferente, a Fábrica Braço de Prata; ii) terem ampliado a equipa de organização do evento com a inclusão de elementos exteriores ao coletivo de artistas e, iii) ter contado com a participação de convidados internacionais.

[58] Martha Cooper (b.1942) "grew up surrounded by cameras, her father and uncle were camera store owners. From an early age she accompanied her father on outings with the Baltimore Camera Club. She took her first photographs at age 3. In the decades since, Cooper's work has been exhibited in museums and galleries worldwide including Museum of the City of New York; Museum of Contemporary Art, Los Angeles; Pera Museum, Istambul; Hellerau European Center for the Arts, Dresden; Urbannation, Berlin; Trafo Galerie, Prague; Pallazo Incontro, Rome; Stolen Space Gallery, London and Fullersta Gard, Stockholm." http://www.stevenkasher.com/artists/martha-cooper

As três edições seguintes da VSP desenvolveram-se no espaço do antigo jornal A Capital cedido pela Câmara Municipal de Lisboa em 2008 e, finalmente, a última edição que decorreu em 2010 na cidade do Porto, num edifício devoluto que pertence à Fábrica Social Fundação José Rodrigues.

3.2. Galeria de Arte Urbana da Câmara Municipal de Lisboa

A Galeria de Arte Urbana da Câmara Municipal de Lisboa iniciou a sua atividade em outubro de 2008. A relação entre o município e a comunidade teve o seu início a partir da instalação de cinco painéis na Calçada da Glória, como espaço de experimentação e partilha de conhecimentos. De acordo com CML, tem cabido à Galeria de Arte Urbana

> "(...) promover um enquadramento institucional a estas práticas marginais com maior expressão estética, assim como valorizar e catalisar a criatividade de expoentes individuais que têm trabalhado na cidade de Lisboa. O desafio que aqui se lança ao cidadão é o de chamar a sua atenção para a validade tanto das propostas como do imaginário visual dos autores, nacionais e estrangeiros(...)."
>
> (2012, p.7)

Não se tratando de uma galeria do ponto de vista tradicional, a GAU confrontou-se com um problema específico de cidade relacionado com o território do Bairro Alto, alvo de comportamentos considerados desviados. Este bairro era, constantemente e de uma forma agressiva, alvo de intervenções por parte de pessoas que sentiam a necessidade de escrever nas paredes como forma de expressão e comunicação, resultando numa descaraterização do património cultural e local e num desrespeito pela memória secular da cidade de Lisboa.

Neste sentido, a GAU desempenhou um papel fundamental para melhorar estes problemas no Bairro Alto através da criação de uma estrutura mais apropriada para estas intervenções que possibilitou também ganhar confiança e aproximar-se da comunidade

que estava ligada ao *graffiti* e à *street art*. De acordo com Rato, (2017, p.383[59]), a Galeria de Arte Urbana enquanto órgão interventivo tem que assumir responsabilidades institucionais no que respeita a política gestora de cidade, e neste sentido é fundamental o processo de aproximação com a comunidade.

De uma forma geral, a população adquiriu um olhar diferente em torno das intervenções de *street art* na cidade de Lisboa. Atualmente, o grande número de intervenções que encontramos na rua estabelecem um contacto direto e sistemático com as pessoas que deambulam pela cidade, fazendo com que, de alguma forma, se identifiquem com alguns artistas e intervenções.

Através das suas iniciativas, a GAU tem vindo a contribuir para a mudança de mentalidades e a facilitar a compreensão da diferença entre atos de vandalismo que danificam os bens patrimoniais e as intervenções artísticas. Como forma de dar continuidade a este trabalho, a GAU continua a proporcionar iniciativas de aproximação através da organização de exposições, intervenções na Calçada da Glória e no Bairro da Oliveirinha, entre outros eventos que têm também a função de dialogar com a comunidade.

Esta equipa coordenada pela Inês Machado é composta por cerca de cinco elementos, alguns efetivos ao departamento da cultura e outros destacados para os projetos de arte urbana. Podemos identificar como principais funções, as seguintes:

- Coordenação das equipas e dos projetos;
- Investigação;
- Produção da comunicação que sai na imprensa;
- Produção de eventos;
- Receção de estudantes, visitas aos bairros e realização de *workshops* a cargo do serviço educativo e pedagógico.

O reconhecimento que as suas iniciativas têm tido em Portugal e no estrangeiro, fez com que recebessem convites para participar em diversos eventos noutros países como Brasil,

[59] Anexo 1 - Transcrição da Entrevista.

Itália, Espanha, França e Alemanha, o que tem possibilitado reunir uma rede de contactos dentro desta comunidade artística. De acordo com Rato (2017, p.384[60]), exemplo claro desta situação é a criação do festival em Marvila que assumiu um papel muito importante em 2017 ao inserir-se nos festejos da capital Ibérico-Americana da cultura. Este reconhecimento também se verifica nos meios académicos nacionais e internacionais através de solicitações para a participação em congressos.

O trabalho desenvolvido pela GAU é pautado pela cumplicidade e apoio da Plataforma *Underdogs,* sua parceira desde 2013. Poderá assumir-se que, os projetos de arte urbana desenvolvidos na cidade de Lisboa, adquiriram reconhecimento e mérito através do trabalho conjunto desenvolvido por estas duas entidades.

Nesta parceria, o papel da GAU consiste em estabelecer o contacto e convencer os proprietários dos edifícios a conceder autorização para que sejam efetuadas intervenções nas fachadas dos edifícios, pertencentes ao Estado (camarárias) ou a proprietários privados. Mais recentemente, a galeria começou a receber contactos de proprietários que disponibilizaram as paredes das suas casas para futuras intervenções. Esta alteração de papéis deve-se ao facto de as pessoas começarem a acreditar no estatuto que a *street art* tem na imagem da cidade e na promoção dos lugares. De acordo com Mário Caeiro

> "a arte urbana pretende conquistar novos territórios, reequacionando os paradigmas do monumento à luz de novos valores culturais; reavaliando a sua auto-confinação decorativa no seio do design urbano, construindo uma trama de conteúdos sócio antropológicos a partir de processos de colaboração e participativos".
>
> Caeiro (2008, p.22)

A divisão de funções nesta parceria é inequívoca, enquanto a GAU encontra espaços e obtém autorizações para que as intervenções possam ser executadas, a Underdogs procura artistas de referência para intervir na cidade de Lisboa. Este excelente trabalho cooperativo é visível na intervenção intitulada "Crossroads" (fig.49) realizada pelo artista polaco SAINER, na empena de um prédio com onze andares, a maior peça em altura na cidade. Durante duas semanas o artista realizou esta intervenção de natureza figurativa

[60] Anexo 1 - Transcrição da Entrevista.

onde representa uma mulher idosa que passeia com o seu cão enquanto fuma uma cigarrilha.



Figura 49 SAINER, Crossroads, 2015. Olaias-Lisboa. Fotografia do jornal Diário de Notícias.

Em algumas partes da intervenção surgem elementos isolados sem aparente relação com o tema retratado, um ganso, umas orelhas de coelho e um símbolo que faz referência aos jogos de vídeos dos anos oitenta, desenhados com tons de pastel onde o jogo de transparências é bastante visível.

Dentro da mesma parceria, surgiu o trabalho emblemático de Vhils localizado na Rua de S. Tomé entre a Mouraria e Alfama em Lisboa. Para a concretização deste trabalho foi necessária a participação dos calceteiros municipais e da Escola de Calceteiros que colaboraram na construção desta intervenção que representa um símbolo da cidade. O trabalho resultou de um convite do realizador luso-francês Ruben Alves que teve a ideia de homenagear Amália Rodrigues através do disco "Amália, as Vozes do Fado" que reúne um conjunto das suas músicas cantadas por grandes nomes do fado português.

Neste sentido, conciliando a tradição do fado com a da calçada portuguesa surge a primeira intervenção do artista Vhils realizada com este material e com esta técnica intitulada "Calçada" (fig. 50). A face de Amália aqui representada, eleva-se do chão para a verticalidade da parede que se encontra na praceta de forma tão complexa quanto a de um mosaico. A fotografia desta intervenção foi a imagem escolhida para a capa do disco.

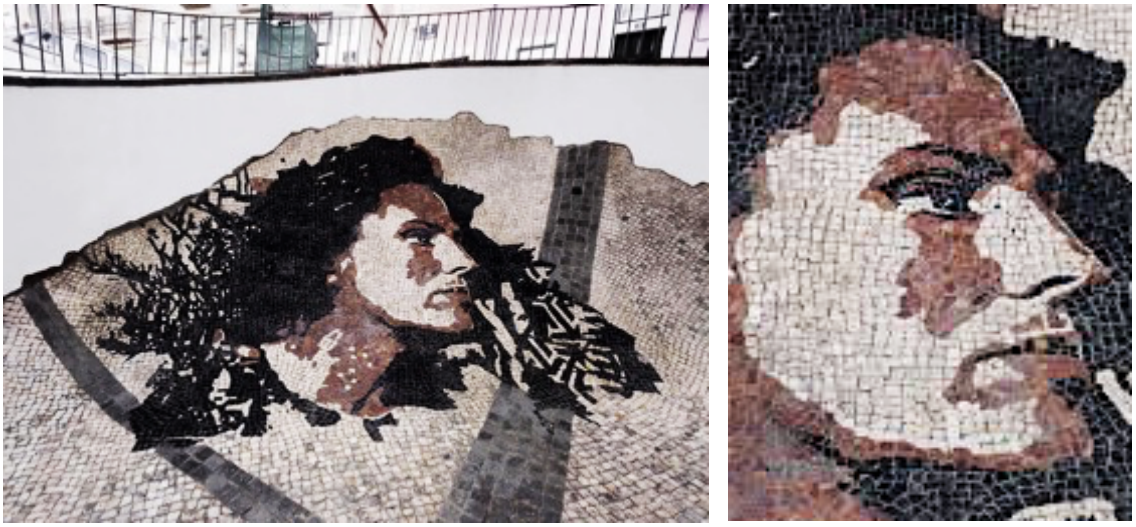


Figura 50 VHILS, 2015. Calçada. Alfama-Lisboa. Fotografias de Joana Matos

Ao contrário das intervenções mencionadas anteriormente, as especificidades desta técnica e destes materiais permitem uma maior durabilidade apesar de se tratar de arte urbana. Pelas palavras de Miguel Rato (2017, p.385[61]) "a *street art* é algo que se estranha e depois entranha-se e esta obra de arte é exemplo disso". A figuração e a simbologia patentes nesta intervenção fizeram com que os habitantes aceitassem e reconhecessem este trabalho do artista.

Outra vertente do trabalho da GAU relaciona-se com a comunidade no sentido de fornecer informações e esclarecê-la para o que é a intervenção no espaço público através da arte urbana. Esta comunidade é bastante heterogénea e tem à sua disposição com conjunto de atividades desde visitas guiadas, conferências, *workshops*, etc.

O envolvimento com a comunidade é bastante visível no Projeto Lata 65 coordenado por Lara Seixo Rodrigues e destinado a pessoas com mais de 65 anos. O confronto deste público com iniciativas de arte urbana serve para divulgação e experimentação de práticas

[61] Anexo 1 - Transcrição da Entrevista.

e técnicas e permite desmistificar e desconstruir a negatividade das ideias pré-concebidas que as pessoas têm sobre a *street art* e os artistas que a praticam.

A GAU organiza ainda iniciativas para as comunidades civil, artística e escolar com o objetivo de divulgar o trabalho de jovens artistas e para criar pontes de forma a envolver a cidade, outros departamentos da CML e outras instituições. No Projeto "Reciclar o Olhar", as intervenções realizadas em camiões de recolha de resíduos e de vidrões revelou-se numa estratégia da Câmara Municipal de Lisboa em parceria com a Direção Municipal do Ambiente Urbano como tentativa de problematizar a diferença entre atos de vandalismo aos bens patrimoniais e a produção de obras de *street art* repletas de discursos artísticos com qualidade estética. Este projeto destinou-se a toda a comunidade e os participantes foram escolhidos mediante a candidatura de um projeto.

A GAU contribuiu para o desenvolvimento de programas de turismo que se dedicam à arte urbana no nosso país, podemos confirmar esta constatação através das revistas internacionais de turismo que dedicam artigos à prática da *street art* que se desenvolve na cidade de Lisboa. Atualmente, existem pacotes que são oferecidos aos turistas que dão a conhecer roteiros, visitas de autocarro, visitas pedonais e de Tuk Tuk que divulgam este tipo de manifestações.

Como forma de disseminação das suas atividades e para divulgar as obras dos vários artistas, a GAU realiza uma publicação semestral editada pela Câmara Municipal de Lisboa que já conta com a publicação de oito números da revista em suporte papel e em versão digital, bem como a publicação de três livros que incluem roteiros pela cidade de Lisboa.

3.2.1. Projeto "Rostos no Muro Azul"

O projeto "Rostos do Muro Azul" surgiu através de uma parceria entre a Galeria de Arte Urbana e o Centro Hospital Psiquiátrico de Lisboa. As intervenções para a primeira edição foram realizadas em outubro de 2012, como forma de assinalar o Dia Mundial da Saúde Mental. Ao longo de aproximadamente um quilómetro de extensão os artistas Aspen, Eime, José de Carvalho, Mar, Miguel Ayaho, Nark, Nomen, Odeith, Robô, Slap

e o Smile produziram rostos no muro azul, através dos seus traçados caraterísticos e únicos.

Os formatos de seleção de trabalhos alternaram-se a cada edição entre a aceitação de propostas pontuais, a realização de concursos ou edições com curadoria.

A última fase do projeto integrou artistas portugueses e estrangeiros, designadamente o italiano Jorit Agoch, os portugueses Godness, Tamara Alves e Isa Silva e Ojê, a francesa Nadine Boulenger, o australiano Jimmy C e a brasileira Vanessa Silva. Destacamos como exemplo, o trabalho realizado pela Vanessa Silva (fig.51) uma artista brasileira que nasceu nos anos noventa no Rio de Janeiro e fez a sua formação na área da História de Arte. Começou a trabalhar na arte urbana em 2009, através de um projeto que consistia na representação de personagens em escala real e que estabelecesse uma relação com a história do local onde a intervenção iria ser realizada. Dando continuidade à sua linha de trabalho de *site-specific*, a artista utiliza numa parede na Rua das Murtas o património azulejar português para preencher parte da sua composição e faz uma homenagem a Nise da Silveira que coloca ao centro do seu trabalho. Trazendo também referências do seu país, a artista representa uma psiquiatra brasileira que implementou a terapia ocupacional através de oficinas de criação de pintura e modelagem, com o objetivo de estimular nos pacientes o reforço dos seus vínculos com a realidade através das expressões e da criatividade.



Figura 51 VANESSA SILVA, 2017. Lisboa. Fotografia de Joana Matos

De acordo com a GAU (2015, p.11), este projeto revelou-se um dos mais emblemáticos da cidade de Lisboa devido ao conjunto de intervenções realizadas ao longo de três anos e que se destacam quanto ao número e à heterogeneidade de discursos artísticos presentes.

Através desta parceria conseguiu-se concretizar setenta e sete intervenções criadas por sessenta e um artistas, entre eles o artista SMILE (fig.52), que trabalharam naquele que é considerado um dos maiores muros de arte urbana da Europa.



Figura 52 Muro Azul, 2017. Lisboa. Fotografias de Joana Matos.

3.2.2. Festival MURO

O festival MURO é uma nova abordagem que a Galeria de Arte Urbana encontrou para estabelecer contacto com territórios afastados do centro da cidade de Lisboa, muitas vezes estigmatizados e marcados por problemas diversos. Este conjunto de iniciativas pretende levar para o centro da cidade, os acontecimentos que ocorrem nestes bairros, por vezes esquecidos e menosprezados, ao mesmo tempo que sensibiliza a população, promovendo a sua inclusão, valorizando o espaço público e preservando o património cultural e a memória local. Através das intervenções de *street art*, pretende-se ainda "abrir" este bairro ao exterior, levando pessoas de fora, portugueses e estrangeiros a visitar o local através de visitas guiadas.

Após a conclusão destes eventos a promoção e a continuidade destas iniciativas foram asseguradas por associações e entidades locais que através de concurso, permitiram acrescentar mais intervenções de *street art* às paredes e empenas do bairro, sempre com o olhar atento e favorável dos seus moradores.

A criação da primeira edição do Muro – Festival de Arte Urbana de Lx2016 nasceu de uma parceria entre a Junta Freguesia de Carnide, EGEAC e a GEBALIS, envolvendo um

enorme conjunto de iniciativas que ocorreram, na sua maioria, no Bairro Padre Cruz, em Carnide. Este local foi o selecionado por se tratar do maior bairro social de Lisboa, apresentar uma grande área possível de ser intervencionada e reunir um conjunto de fatores propícios ao desenvolvimento das atividades, mais concretamente condições logísticas, urbanísticas e arquitetónicas assim como um diversificado tecido social e massa associativa [62].

O Festival Muro contou com a presença de Ana Vilar Bravo, Lara Seixo Rodrigues, Miguel Negretti, Pedro Soares Neves, Pariz One, Vhils e Pauline Foessel como curadores e com mais de 30 intervenções de artistas nacionais e internacionais nas paredes do Bairro Padre Cruz e noutros locais da cidade, como Violant, Slap, ADD Fuel, Borondo. MR. Dheo, RAM, MAR e Filipe Pantone. Para se juntarem a estes artistas a GAU convidou Nomen, Tamara Alves, Zé Carvalho, Tinta Crua, Eime e Leonor Brilha.

Este grande evento de arte urbana integrou entre 30 de abril e 15 de maio, um conjunto de iniciativas além das intervenções nas paredes, como por exemplo exposições de fotografias a cargo da GAU e da agência Calipo, mostra de cinema organizada em parceria com a Videoteca Municipal com os documentários "Banksy - Pinta a Parede!" e "Lixo Extraordinário" no Centro Cultural de Carnide, conferências internacionais focadas na arte urbana, concertos, *performances* e *street food*, entre outros espetáculos apresentados pelas instituições e associações locais como capoeira ou teatro de rua.

No âmbito deste festival desenvolveu-se ainda o projeto “Incursões pela Arte” em parceria com o Departamento de Educação da Câmara Municipal de Lisboa nas escolas de Carnide através da dinamização de *workshops* do projeto “Lata 65” para crianças, jovens e séniores e, por último, a organização de visitas guiadas ao bairro. Com o objetivo de ganhar visibilidade, desenvolveu-se um conjunto de ações fora do Bairro Padre Cruz, nomeadamente uma exposição de fotografia no Aeroporto de Lisboa, intervenções no

[62] Anteriormente, neste mesmo local foram realizados o 1º Festival de *Graffiti,* organizado pela Associação Juvenil Renascer na Rua Fernando Piteira Santos em 1996 e no ano seguinte, o 2º Festival de *Graffiti*, organizado pela Associação Juvenil Renascer no muro do Campo de Jogos do Clube de Futebol Os Unidos.

muro da Rua Adriano Correia de Oliveira em Entrecampos, e intervenções espalhadas por toda a cidade no âmbito da nova fase do projeto "Reciclar o Olhar".

A importância deste projeto para a comunidade foi visível na contínua organização de eventos na área da *street art*. Durante o ano de 2016 (de 24 de junho a 31 de julho) realizaram-se cerca de 30 intervenções no espaço público do Bairro Padre Cruz, no âmbito do projeto "Criar mudança através da arte urbana" resultante de uma parceria entre a Boutique da Cultura[63] e a Associação de Solidariedade Social – IPSS Crescer a Cores.

Após a realização do Festival Muro, as intervenções continuaram a ser aceites pelos moradores, visível no forte envolvimento que têm nos projetos, na interação que desenvolvem com os artistas convidados e na forma como recebem os visitantes que se deslocam ao bairro.

No ano seguinte, o projeto MURO desenvolveu-se em Marvila através da realização de quinze intervenções em empenas de edifícios, espalhados pelos Bairros da Quinta das Salgadas, da Quinta do Marquês de Abrantes e da Quinta do Chalé, em Marvila. Esta iniciativa da GAU, permitiu também a realização de um conjunto de concertos, aulas de *skate*, encontros de *hip hop* e conferências e exposições sobre *street art*.

Em 2017 a cidade de Lisboa foi considerada a capital Ibero-Americana de Cultura e por esta razão, este constitui o tema escolhido para o Festival. Do outro lado do atlântico, vieram nove artistas da Colômbia, Brasil, Venezuela, Equador, México, Argentina e Espanha para realizarem as intervenções nos edifícios. Destacamos o artista brasileiro Eduardo Kobra, reconhecido internacionalmente pelo trabalho que tem desenvolvido nas ruas de mais de trinta países. Como nos foi explicado durante uma visita orientada, este artista decidiu retratar Cacique Raoni[64], um dos maiores ativistas em defesa dos povos

[63] Associação cultural que foi oficialmente constituída em janeiro de 2014. Centrada na cultura, na intervenção comunitária e na promoção da cidadania, esta procura oferecer uma programação regular de eventos culturais e de intervenção cívica, como teatros, tertúlias, concertos e exposições.

[64] Cacique Raoni líder indígena brasileiro, nascido em Kapot, Mato Grosso em 1930. É conhecido internacionalmente pela luta que desenvolve pela preservação da Amazónia e dos povos indígenas. Página pessoal: http://raoni.com/atualidade.php?page=6

indígenas da Amazónia (fig.53). Este mural constitui uma chamada de atenção para os problemas que afetam as populações indígenas do Brasil e do resto do mundo.



Figura 53 KOBRA, 2017. Marvila. Fotografia de Joana Matos.

De acordo com Inês Machado coordenadora da GAU, perante projetos como este do MURO, existe sempre a expectativa de que o espaço seja considerado um "hotspot" de arte urbana que despoletará novas iniciativas que permitirão dar continuidade ao trabalho que se desenvolve com estas comunidades.

3.3. Projeto CRONO

O projeto de arte urbana "Crono" foi uma iniciativa de natureza artística e social que decorreu na cidade de Lisboa ao longo de doze meses, do qual fizeram parte um conjunto de iniciativas de desenvolvimento relacional entre os cidadãos e cidade através da criação de roteiros de *street art* e da revitalização artística de espaços degradados com obras de artistas com notoriedade nesta área, tanto em termos nacionais como internacionais.

Este projeto de curadoria urbana decorreu em Lisboa entre maio de 2010 e setembro de 2011, comissariado por Angelo Milano[65], Pedro Soares Neves e Alexandre Farto com o apoio da Azáfama Citadina Associação e o Departamento de Património Cultural da Câmara Municipal de Lisboa.

O evento foi desenvolvido em quatro momentos e contou com a presença de artistas nacionais e internacionais na construção de onze intervenções em paredes de edifícios espalhadas pela cidade de Lisboa. De acordo com Moore (2012, p.2), o evento foi desenhado em quatro movimentos que correspondiam às quatro estações do ano, espelhando "*a ideia de que a natureza da matéria e as nossas criações materiais são tão transitórias e efémeras quanto o próprio tempo*". Neste sentido, a participação dos artistas ao longo deste projeto decorreu da seguinte forma:

1º momento (verão) - junho de 2010, com as intervenções de OS Gémeos (Brasil), Blu (Itália) e SAM3 (Espanha) num edifício situado na Avenida Fontes Pereira de Melo.

2º momento (outono) - outubro de 2010 – com as intervenções de Ericailcane (Itália), Bastardilla (Colômbia), Lucy Mclauchlan (Reino Unido) e dos portugueses MAR e RAM através da parceria ARM Collective, em edifícios localizados na Avenida Fontes Pereira de Melo, na Avenida da Liberdade e na Rua de Cascais em Alcântara.

3º momento (inverno) – fevereiro de 2011 – com as intervenções de Vhils (Portugal), e Brad Downey e Momo (USA), em edifícios devolutos em Alcântara e na Avenida Almirante Reis.

4º Momento (primavera) - março de 2012 com as intervenções de Akay (Suécia) e Boris Hoppek (Alemanha), nos muros do Centro Hospitalar Psiquiátrico de Lisboa e na Rua Cais de Alcântara. Todos os edifícios intervencionados pertenciam a privados e foram cedidos para este projeto.

Depois destes anos, todas as intervenções sofreram modificações e alguns dos edifícios foram demolidos como por exemplo o que serviu de suporte para a intervenção dos

[65] Comissário do Festival Fame que decorreu em Itália de 2008 e 2012. "Within a period of five years Grottaglie became a paradise for street art. Artists such as Blu, Conor Harrington, Erica il Cane, Os Gemeos, Escif and Vhils have visited and painted. It is Angelo Milano who started to invite artists to paint and organize a group art show. It was called FAME Festival.".

portugueses ARM Collective na Avenida da Liberdade. Assistiremos ao término desta iniciativa quando os edifícios intervencionados forem reabilitados e as respetivas intervenções desaparecerem.

Assumimos que este projeto teve um contributo importantíssimo para a integração da cidade de Lisboa nos roteiros internacionais de *street art*, devido à visibilidade e reconhecimento dos artistas que nele participaram e da qualidade dos seus murais. Podemos afirmar que as intervenções realizadas em grande escala pelos artistas Os Gemeos, Blu (fig.54), Sam3, Ericailcane e pela Lucy McLaugchlan na Avenida Fontes Pereira de Melo, uma das principais artérias da cidade, chamaram a atenção dos media para a cidade de Lisboa, nomeadamente o *The Guardian* que nomeia uma destas intervenções como uma das melhores do mundo.[66]

Com a vinda destes artistas à cidade de Lisboa começaram a surgir contactos de artistas internacionais interessados em deixar a sua "marca" na capital portuguesa, participando também eles no processo de regeneração e embelezamento temporário de espaços

[66] https://www.theguardian.com/culture/gallery/2011/aug/07/art

devolutos, para desenvolverem trabalhos com cariz individual, em parceria com outros artistas e com as comunidades locais.



Figura 54 OS GÉMEOS e BLU, 2010. AV. Fontes Pereira de Melo. Lisboa. Fotografia da CML.

3.5. Festival Walk&Talk

O festival anual de artes Walk&Talk Azores[67] foi fundado em 2011 pela associação sem fins lucrativos Anda&Fala - Interpretação Cultural, que desenvolve um trabalho de dinamização do espaço público e de intervenção social através da arte, mais precisamente, as expressões artísticas contemporâneas que são pouco exploradas no arquipélago dos Açores. Os fundadores desta associação Diana Sousa e Jesse James pretendem através destas iniciativas estimular os artistas portugueses e estrangeiros para a criação de trabalhos inéditos em residências no contexto cultural e geográfico dos Açores e

[67] Página oficial do evento que contém os mapas com os circuitos de arte pública: http://www.walktalkazores.org/Mapa.

promover a região como um ponto de encontro para as artes e os seus agentes e fomentar o desenvolvimento de produção científica.

Membro da EFFE (Europe Festivals for Europe), o evento Walk&Talk sofreu um alargamento progressivo durante os seus sete anos de existência. As suas iniciativas decorreram até 2016 em Ponta Delgada, estendendo mais tarde o evento a toda a ilha de São Miguel e à Terceira. Desta forma, passaram a ser contempladas intervenções com um carácter mais duradouro, o que permitiu desenvolver circuitos de arte pública devidamente mapeados e visitáveis durante o ano.

Estas intervenções de rua são criadas em residências pagas pela organização, onde os artistas convidados têm à sua disposição locais para intervir sem qualquer limitação mas partindo do diálogo com a população envolvente. As iniciativas do evento que propunham uma aproximação e uma participação da comunidade, trouxeram uma visão positiva, uma aceitação e uma mudança de atitude da população em relação ao *graffiti* e à *street art*. Como evidência desta afirmação destacamos o empréstimo ou oferta de materiais pela comunidade aos artistas.

Nos primeiros anos, este festival estabeleceu como estratégia para tornar o evento mais apelativo, o convite de grandes nomes da *street art* mundial, entre eles os artistas portugueses Alexandre Farto aka VHILS (fig.55), o BORDALO II e o HAZUL, o espanhol ESCIF, o holandês FAKE, o coletivo ucraniano INTERESNI KAZKI, o venezuelano TOPO (fig. 103), ou a britânica Lucy Mclauchlan.



Figura 55 VHILS, 2011. Ponta Delgada. Fotografia de Walk&Talk.

Mais recentemente, com o notório crescimento do número de participantes, desde artistas plásticos, *designers*, realizadores, arquitetos, bailarinos, entre outros, a organização acrescentou profissionais que apoiam os artistas e o próprio evento como é o caso da galeria, e outras iniciativas, designadamente *workshops*, concertos e encontros temáticos.

A Galeria W&T[68] tem como principais funções estabelecer os contactos entre os criadores e o público, organizar a exposição coletiva e criar o mapa digital com as intervenções realizadas. Como nos refere Jesse (2016, p.2) "paralelamente a esta transformação programática, a própria estrutura organizativa do projeto redefiniu-se de forma a garantir o equilíbrio entre a sua gestão autónoma e uma crescente institucionalização, que obriga a novas estratégias, preocupações e protocolos".

Este festival constitui-se como uma plataforma que incentiva a criação artística cada vez mais multidisciplinar com a introdução de eventos musicais, dança ou *performances* durante residências artísticas que privilegiam a criação inédita, experimental e *site-specific*, através de um diálogo permanente com o território, a cultura e a comunidade local.

A multiplicidade de expressões, as experiências e os conhecimentos dos vários artistas e agentes culturais convergem em muitos pontos, mas também geram algumas tensões entre si, devido ao facto de assumirem diferentes objetivos relativamente aos seus processos de criação.

O caminho para a atual multidisciplinariedade do evento está relacionado com o aumento gradual do público, cada vez mais heterogéneo no que respeita às atividades que constam nos programas. Para reforçar a ligação ao público mais jovem e académico, foi criado um serviço educativo que tem trabalhado junto das escolas através de seminários, ateliês e *workshops* destinados a professores e estudantes. Ao longo dos eventos foi visível a participação de alguns destes alunos como voluntários. Paralelamente a este público espetador encontramos um público que participa ativamente na construção e produção do Walk&Talk. No decorrer das atividades no espaço público, o envolvimento das comunidades locais é imprescindível. Desde as autorizações que concedem para intervir

[68] Plataforma da galeria. Atualmente, está ao encargo dos arquitetos Ricardo Gomes, Gabriela Raposo e Miguel Mesquita, http://www.k-w-y.org

nas paredes das suas casas, das conversas que estabelecem com os artistas e que os orientam na construção dos seus projetos até à forma disponível e interessada com que os acolhem durante as intervenções nas suas zonas de residência. Podemos afirmar que este evento tem a particularidade de necessitar de dois tipos de público, o Público-Espetador e o Público-Participante, para conseguir subsistir e dar resposta a todas as propostas que constam e definem a identidade do evento.

Referindo-se às constantes necessidades da ilha e do público, James um dos organizadores do evento, refere

> "Tanto em termos de identidade como em termos organizativos, o Walk&Talk apresenta-se como um projeto híbrido. Oscila entre diferentes universos artísticos e possui uma rede de parceiros e um sistema de financiamento transversal. Por um lado, o projeto apresenta uma estrutura informal e independente com uma missão que valoriza a criação artística e a produção de conhecimento. Mas por outro, e na sequência do seu mediatismo, é designado como evento âncora, marca territorial ou mesmo projeto estruturante nos Açores. "
>
> James (2016, pág.6)

Na edição de 2017 deste festival, o circuito de arte pública continuou a fazer parte da identidade do acontecimento, além das novas iniciativas que foram integradas. Como forma de incentivar a criação no contexto cultural e geográfico dos Açores os artistas tiveram oportunidade de apresentar intervenções na área das artes visuais, design, arquitetura (fig.56 a), artesanato, dança, *performance* (fig.56 b) e música, coexistindo num único evento múltiplas expressões artísticas.





Figura 56 a) NUNO PIMENTA, Two Manifolds Ponta Delgada, 2017. Fotografia de Rui Soares. **b) GUSTAVO CÍRIACO**, "Gentileza de uma gigante", Angra Do Heroísmo, 2017. Fotografia de Walk&Talk.

3.6. Do Festival Wool à Lata 65

O projeto artístico *WOOL* surge na cidade da Covilhã por iniciativa e responsabilidade de Lara Seixo Rodrigues, Pedro Seixo Rodrigues e Elisabeth Carceller, em parceria com a Câmara Municipal da Covilhã e financiada pela Direção-Geral das Artes. Os elementos que compõem esta equipe não têm funções definidas, todos assumem diversas etapas e decisões enquanto curadores, organizadores, gestores, fotógrafos ou funções necessárias.

De acordo com Lara Seixo (2017, p.410[69]) este projeto teve como grandes objetivos: i) trazer, pela primeira vez, um evento destas características para uma região do interior de Portugal, ii) despertar o interesse da comunidade pela cultura e a arte contemporânea, neste caso, a arte urbana; iii) dotar de uma nova aparência estética os locais intervencionados; iv) permitir a construção de um roteiro de arte urbana na cidade.

Como referido no site oficial do festival[70] o nome *WOOL* surgiu como homenagem ao passado desta cidade com uma forte ligação à lã e à indústria lanifícios em diversas fábricas. Neste sentido, podemos encontrar na escolha do nome do Festival um trocadilho de palavras entre *WOOL* que significa lã e a palavra *WALL* que quer dizer parede, suporte sobre o qual se desenvolve grande parte das intervenções.

A primeira edição do *Wool* – Festival de Arte Urbana da Covilhã decorreu em 2011 e contou com a participação de inúmeros artistas nacionais e estrangeiros tais como MAR&RAM através da ARM Collective, Vhils (fig.57), Btoy e com uma participação no projeto do artista JR intitulado "*Inside Out Project*", que consistiu em fotografar e entrevistar 44 pessoas que estiveram ligadas à indústria de lanifícios da Covilhã, como forma de apresentar a história de vida desta comunidade local, composta por trabalhadores e empresários que foram vendo as suas fábricas fechar ao longo dos anos.

[69] Anexo 2 – Inquérito por Questionário.

[70] http://www.woolfest.org/about/wool-the-name/



Figura 57 a) VHILS, Covilhã, 2011. Fotografia de Festival Wool. **b) VHILS**, Covilhã, 2017. Fotografia de Hugo Duarte.

A partir do momento que os seus habitantes aceitaram esta forma de arte e as intervenções realizadas nas ruas das cidades, a organização viu que os obstáculos que se colocaram inicialmente tinham sido transpostos. Como forma de estabelecer uma proximidade com a população local e com o público, cada artista teve ainda a tarefa de desenvolver uma atividade paralela, *workshop* ou uma conversa. A organização chegou ainda à conclusão, que este festival revelou ter muito potencial para ser um centro de difusão destas novas formas de expressão e comunicação de arte contemporânea, ao mesmo tempo que se desenvolvia uma reabilitação das áreas da cidade que estavam degradadas e no esquecimento, nomeadamente o centro histórico da Covilhã.

Este projeto sem financiamento de instituições privadas, contou com apoios através de candidaturas em 2011 e 2014 da DGARTES. Em 2015, o festival foi realizado com um pequeno subsídio da Câmara Municipal da Covilhã.

Para cada uma das edições do evento, a organização escolheu os locais a intervir e selecionou os artistas tendo como referência as suas técnicas, os seus estilos e a identidade dos seus trabalhos.

Durante uma estadia que pode ir de nove a quinze dias, o artista estabelece uma aproximação com a comunidade, desenvolve *workshops*, conferências e realiza uma intervenção numa parede. Os murais foram executados tendo como principal temática o local, a história, a fauna, a flora e os costumes. Estas informações são adquiridas ou percecionadas nos primeiros dias das residências onde os artistas têm oportunidade de contactar com a comunidade envolvente.

Esta recetividade foi de tal forma positiva, que muitos espetadores alteravam as suas rotinas diárias e faziam passeios diurnos e noturnos para observarem o processo de trabalho dos artistas, aproveitando para dar alguns "palpites". Tal como foi referido por Lara Seixo Rodrigues durante uma conversa informal, este interesse da população idosa pela arte urbana fez com que, em parceria com o *Wool* - Festival de Arte Urbana da Covilhã, se desenhasse o Projeto Lata 65 destinada a pessoas com mais de 65 anos.

Esta iniciativa teve como principais objetivos: aproximar os menos jovens a uma forma de expressão habitualmente associada aos mais novos; provar que conceitos como envelhecimento ativo e solidariedade entre gerações fazem cada dia mais sentido; demonstrar que a arte urbana tem o poder de fomentar, promover e valorizar a democratização do acesso à arte contemporânea, pela simplicidade e naturalidade com que atinge as mais variadas faixas etárias; e demonstrar que a idade é (apenas) um número.[71]

Neste sentido, foi criado um *workshop* dividido em quatro módulos que pretende juntar pequenos grupos de participantes reformados. Sempre com recurso a termos específicos da área e recorrendo a exemplos de obras de artistas urbanos, o *workshop* inicia-se com uma sessão teórica sobre o aparecimento e contextualização do *graffiti* e da arte urbana orientada de forma a proporcionar o diálogo e discussão sobre as temáticas, seguindo-se a abordagem e criação de um *Tag,* que poderá posteriormente ser utilizado. A terceira sessão destinada à aprendizagem da técnica do *stencil*, *foi* escolhida pelos formadores por ser a mais fácil de ser apreciada e executada. Com a ajuda de artistas urbanos, os idosos têm a oportunidade de desenhar e cortar o seu próprio *stencil* que, juntamente com o *tag*

[71] Objetivos referidos na página do *facebook* do projeto https://www.facebook.com/Lata65

realizado anteriormente, serão utilizados na última sessão do *workshop*, a pintura de um mural coletivo (fig.58).



Figura 58 Utilização da técnica do Stencil, 2016. Fotografia de Lata 65.

O sucesso deste projeto tem sido bastante visível nos media e nas redes sociais em todo o mundo. Do Brasil aos Estados Unidos da América surgem constantemente reportagens sobre as atividades realizadas pelo projeto Lata 65.

Podemos ainda destacar o convite que surgiu do SESC - Serviço Social do Comércio de Santana, em São Paulo, para a dinamização deste projeto junto da comunidade local. Eduardo Machado de 70 anos, referiu numa entrevista ao projeto editorial Megaphone Cultural que o *workshop* Lata 65 permitiu concretizar uma nova experiência: "Sempre admirei os grafites feitos por essa gente nova. Alguns fazem rabiscos a vida toda, mas outros se aperfeiçoam. Eu nunca tinha me imaginado assim, no meio da cidade, pintando uma parede. Aconteceu."[72].

O projeto Lata 65 tem como principal objetivo despertar, motivar e entusiasmar os mais idosos para a arte urbana, apresentando a estas gerações, novas atividades e novas

[72] O projeto Lata 65 influenciou diversas iniciativas em algumas cidades do Brasil. https://www.megaphonecultural.com/lata-65-projeto-em-portugal/

técnicas, como forma de escape e quebra de rotinas o que gera automaticamente melhor qualidade de vida, jovialidade e bem-estar.

3.7 . O contributo de projetos de *street art* para revitalização de zonas residenciais.

Assumindo que a arte no espaço público, pode adotar diversos tipos de manifestação como esculturas, cartazes, *performance*, entre outros, neste subcapítulo iremos focar-nos na pintura mural de fachadas que configuram um espaço, sendo esta um contributo para a reabilitação urbana nos bairros sociais.

Este tipo de intervenções artísticas, muitas vezes organizadas, têm como objetivo regenerar o espaço urbano, muitas vezes marcado pela falta de identidade, marginalização e estigmatização social. Consideramos que a arte urbana é uma forma diferente de reabilitação, que contribui para desafiar o sentido crítico dos habitantes, ao mesmo tempo que é um meio eficiente de atrair e aproximar elementos de diferentes classes sociais, contribuindo para o bem-estar de uma comunidade. Para esta investigação considerámos a Quinta do Mocho em Sacavém-Loures e o Bairro da Bela Vista em Setúbal.

A reabilitação urbana é um processo de mudança, que respeita a imagem global das zonas, alterando as suas condições de habitabilidade, com o objetivo de torná-las mais atuais, ao mesmo tempo que integra neste processo componentes físicas, económicas, sociais e funcionais. De acordo com Silva (2015, p.23), consiste numa política que pretende atrair investimento, gerar emprego e procura, e que acima de tudo tem como objetivo melhorar os padrões de qualidade de vida das populações. Neste sentido é realizado com a comunidade um compromisso que visa o desenvolvimento local, a coesão social e territorial[73] e o respeito pela diversidade.

[73] A coesão territorial visa um crescimento territorial equilibrado, contribuindo para a promoção da coesão social e eliminação de fenómenos sociais negativos. Para tal, deve-se promover a acessibilidade adequada e a diversidade funcional, evitar a segregação das funções mais fracas, reforçar as funções dos centros históricos e assegurar a continuidade urbana através da preservação espacial e de presença humana.

Como nos refere Roberts (2000, p.11) a regeneração urbana constitui um desafio constante, uma vez que a abordagem adotada num determinado período resulta de um complexo sistema de escolhas sociais, económicas e políticas que variam no tempo e no espaço. Para nos ajudar a compreender melhor este fenómeno, foram realizadas visitas orientadas aos bairros onde foi possível fazer uma recolha fotográfica, contactar com alguns moradores e proceder a uma observação direta da realidade. Para complementar estas visitas, foram ainda realizados dois inquéritos por questionário aos responsáveis pelos projetos

3.7.1. Loures Arte Pública - Projeto Quinta do Mocho

De acordo Rui Monteiro do pelouro dos Direitos Sociais da autarquia, o Projeto Loures Arte Pública nasceu em junho de 2015 tendo como premissas a intervenção artística no espaço público, a democratização da arte, a transformação pela arte e o envolvimento das populações neste tipo de manifestações artísticas.

Através de um orçamento do município, de parcerias com algumas empresas e da participação voluntária de artistas (a autarquia assegurou refeições, alojamento, material de pintura e logística), esta equipe de trabalho composta por elementos do gabinete da Vereadora da Câmara Municipal de Loures, do adjunto do Presidente, e de elementos do Departamento de Coesão Social e Habitação/ Unidade de Igualdade e Cidadania, desenvolve um trabalho que engloba o Festival Anual Loures Arte Pública e a (GAP) Galeria de Arte Pública da Quinta do Mocho.

A Arte Pública no concelho de Loures já conta com centenas de intervenções desenvolvidas em Loures, Santo António dos Cavaleiros, Quinta da Fonte - Apelação,

A coesão social garante as condições mínimas de habitabilidade e o acesso aos pilares básicos de inserção na estrutura social, como a habitação, emprego, educação, saúde, proteção social, ambiente e cultura. (Silva, 2015, p.29)

Bobadela e Sacavém, onde encontramos uma zona recentemente renomeada como Terraços da Ponte, mas vulgarmente conhecida por Quinta do Mocho.

A GAP surgiu neste local devido à necessidade de melhorar a imagem do bairro, derrubar estigmas associados ao mesmo, criar projetos de pertença da comunidade e assumir a arte como forma de intervenção social.

Desde a primeira chamada de trabalhos em abril de 2014, que os artistas são selecionados para cada edição, mediante a análise do seu *Curriculum Vitae* e das propostas de trabalho que apresentaram. Na fase seguinte, é atribuído ao artista o espaço a intervencionar, resultante de uma conversa estabelecida entra a organização do evento e os habitantes locais. Durante aproximadamente quatro dias, os artistas permanecem no local para realizar o seu projeto que passa por estabelecer um contacto com a comunidade envolvente e com as instituições locais e executar as suas intervenções nas fachadas[74].

Depois de algum trabalho junto dos habitantes, estas intervenções artísticas começaram a ser aceites por parte da população que abriu o seu bairro aos turistas. As visitas regulares de grupos oriundos de vários locais (do concelho, do país e do estrangeiro) tem contribuído para a desconstrução da imagem negativa que estava associada ao bairro. O envolvimento dos moradores neste projeto revelou-se um enorme contributo para o melhoramento do ambiente do bairro, aumento das ofertas comerciais, aumento da higiene e segurança, alargamento da rede de transportes e melhoria dos espaços físicos.

De acordo Rui Monteiro (2017, p. 413[75]), a dupla participação do artista Alexandre Farto aka Vhils revelou-se importante para o projeto, devido à qualidade do seu trabalho e sobretudo à relação que conseguiu estabelecer com os habitantes, demonstrando preocupações de cariz social.

Sem esquecer as suas ideias originais, a história do bairro e o quotidiano lá vivido, as duas intervenções do artista surgiram após constantes e intensos contactos com os grupos de jovens do bairro, de forma a ir ao encontro das suas expectativas, realçando uma

[74] Em média, para realizar uma intervenção numa empena de um prédio, um artista gasta cerca de 2 mil litros de tinta e entre 40 a 50 latas de *spray*.

[75] Anexo 2 – Inquérito por Questionário.

mensagem que valoriza as pessoas e a esperança na construção de um futuro melhor (fig.59).



Figura 59 Vhils, 2017. Quinta do Mocho-Sacavém. Fotografias de Joana Matos.

A arte urbana no concelho de Loures adquiriu um enorme reconhecimento pela comunidade artística devido ao projeto da Galeria de Arte Pública (GAP) na Quinta do Mocho. Esta tem tido uma grande adesão por parte dos artistas portugueses e por um significativo conjunto de artistas estrangeiros, que reconhecem o apoio do munícipe na promoção e divulgação deste tipo intervenções.

Atualmente, as intervenções na Quinta do Mocho, constituem a imagem de marca do concelho de Loures por ser considerada a maior Galeria de Arte Urbana da Europa e reunir trabalhos de artistas portugueses e estrangeiros que se juntaram a este projeto de intervenção social. Esta qualificação artística dos edifícios, permitiu a alteração da imagem deste território por parte da população de uma forma geral, e dos próprios moradores que, hoje em dia, se mobilizam para preservar o seu bairro e para mostrá-lo ao mundo, através das visitas guiadas ou de orientações que dão aos turistas que passeiam pelo local.

3.7.2. CARA OU COROA Street Art Festival

O Projeto "Cara ou Coroa" surgiu no início de 2017, através de uma parceria entre a Câmara Municipal de Setúbal e a ACUPARTE – Associação Cultural, com o objetivo de transformar a zona da Alameda das Palmeiras, situada no Bairro da Bela Vista em Setúbal, numa galeria a céu aberto, tal como tinha acontecido na Quinta do Mocho há alguns anos. Com o tema "Um povo Um Mundo", o festival integrou o programa "Nosso Bairro, Nossa Cidade" que se desenvolveu em cinco bairros daquela zona da cidade e o programa municipal m@rço.28, integrado nas comemorações do mês da juventude.

Este projeto teve ainda como objetivo valorizar os bairros de habitação municipal daquela artéria da cidade, contribuindo para uma transformação da sua imagem e a melhoria da autoestima dos seus moradores. Este projeto acredita que compreender a *street art* poderá ser um veículo de organização e mobilização de pessoas em torno de causas positivas.

De acordo com Cátia Oliveira (2018, pág.414[76]) do Gabinete da Juventude de Setúbal, à frente deste projeto estiveram técnicos municipais de diversos setores (Gabinete da Juventude, Habitação Social, Sector de Obras Municipais, Sector de Jardins e Higiene Urbana). Foi ainda mencionado, o importante apoio financeiro facultado pela Junta de Freguesia de S. Sebastião.

Este evento, intitulado Cara ou Coroa – *Street Art Festival* decorreu entre os dias 30 de março e 2 de abril de 2017 e contou com a criação de nove intervenções em fachadas realizadas por artistas portugueses e estrangeiros. Nesta galeria a céu aberto, foi possível assistir ao vivo às pinturas da dupla suíça Bane & Pest, do brasileiro Utopia, Norm da Alemanha, do espanhol Tretze, e dos portugueses Nark, Samina, Smile, Mar e do Projecto Matilha. Este evento contou ainda com concertos, atuações de dança, mostra de artesanato dos moradores do bairro, mostra de gastronomia multicultural e uma tertúlia sobre o tema "*Graffti* e Arte Urbana" com a participação dos artistas envolvidos nas intervenções.

Cátia Oliveira referiu que o espaço onde se desenvolveu o evento foi definido pela autarquia, enquanto que a seleção dos artistas e a distribuição das empenas foi efetuado

[76] Anexo 2 – Inquérito por Questionário.

pela Associação Acuparte, que de acordo com os seus critérios chegaram aos dez artistas mencionados anteriormente.

Durante cerca de quatro dias, cada artista desenvolveu a sua intervenção sob o olhar atento dos moradores que os acolheram de forma positiva. O carinho e atenção que desenvolveram pelos artistas refletiu-se em gestos como oferta de comida e bebida, cuidar dos seus materiais e manifestação de interesse por compreender a sua pintura – enquadramento e significado. Oposto a este caso, identificou-se que alguns moradores de um dos prédios reagiram mal ao facto de verem as suas habitações pintadas, situação que foi solucionada rapidamente pelos técnicos municipais através de esclarecimentos.

Este envolvimento com a comunidade, fator muito importante para esta tipologia de trabalho, começou a ser realizado pelos técnicos municipais através de reuniões preparatórias para dar a conhecer o projeto e esclarecer dúvidas. De acordo com Cátia Oliveira (2018, p.414[77]), a predisposição dos moradores do bairro a um festival com estas caraterísticas foi fundamental para o sucesso do projeto e aceitação dos artistas.

Estes acabaram por se envolver com a comunidade através de sessões fotográficas e na participação em dinâmicas locais espontâneas, como por exemplo momentos musicais com velhos tocadores africanos do bairro e almoço conjunto, confecionado por gentes da comunidade e que juntou moradores, artistas, representantes do executivo municipal e comissão de moradores.

A recetividade dos habitantes perante este tipo de intervenções, foi ainda visível nos comentários que os habitantes foram proferindo ao longo do festival. Exemplo claro é o caso de João Alberto Costa, morador de um dos prédios intervencionados, que referiu "Tem vindo aqui tanta gente fotografar isto. Estamos tão orgulhosos da nossa casa. Moramos cá há 28 anos, mas agora passou a valer a pena viver aqui", ao Diário de Notícias (27.04.2017)[78].

Para grande parte dos moradores, o projeto trouxe uma mudança significativa para este bairro, que durante décadas foi palco de graves conflitos entre moradores e PSP. A má

[77] Anexo 2 – Inquérito por Questionário.
[78] Notícia referente ao projeto de 27 de abril de 2017 - https://www.dn.pt/bela-vista.html.

fama e os medos de outros tempos foram ultrapassados, o bairro passou a receber pessoas que nunca lá tinham ido para visitar estas intervenções.

Como referiu o vereador Carlos Rabaçal ao Diário de Notícias (26 Abril 2017), o projeto foi marcado com um cunho de integração social, tal como de requalificação que permite ao Bairro da Bela Vista dar continuidade à galeria a céu aberto que se iniciou anos antes. A autarquia tem a pretensão de dar continuidade a este ciclo, pois como refere o vereador "Isto não é apenas colocar uma flor para tornar o bairro mais bonito", trata-se de uma ação consciente para valorizar este espaço de arte pública e o trabalho desenvolvido pelos moradores do bairro.

As nove intervenções realizadas nas empenas dos prédios cor de rosa do Bairro da Bela Vista, revelam diferentes estilos e técnicas e representam o real, a infância, o imaginário e a fantasia (fig.60).



Figura 60 Nark, Tretze, Norm, Mar, Projeto Matilha, Utopia, Bane & Pest, Samina e o Smile. 2017. Fotografias de Festival Cara e Coroa.

4 – ENTRE A RUA, OS ESPAÇOS INSTITUCIONAIS E O CIBERESPAÇO: IMPACTOS E DURABILIDADE DAS INTERVENÇÕES

No século XX, em meados dos anos 60, as práticas artísticas expandiram-se para o espaço urbano, instituídas pelas tendências da *Land Art* e do Minimalismo, que rapidamente se disseminaram pelo mundo. Praticada por artistas que procuravam uma constante inovação técnica e estética aliada à vontade de transformar o modelo de mercado de arte vigente, que neste momento estava voltado para a arte que se produzia para as galerias.

As transformações pelas quais as cidades modernas passaram, corroboraram com mudanças significativas no espaço urbano, influenciando de forma direta o quotidiano das pessoas que habitam a cidade. De acordo com Ferreira e Kopanakis (2015, p.80) a composição visual das cidades começou a retratar as relações existentes entre os sujeitos e o ambiente em que viviam transformado num espaço apropriado pelo *marketing* e pela propaganda. As expressões artísticas vinculadas ao interesse comercial, começaram a ser desvalorizadas pelos média, dando oportunidade a outras manifestações artísticas que utilizam o espaço urbano para se expressar.

A partir deste momento, o modelo de atuação da arte no espaço urbano, focou-se nas vias consideradas mais marginais e simbólicas do campo da experimentação artística, através de propostas inovadoras no sentido estético e técnico. Ao desenvolver-se no espaço público, a arte passou a estabelecer uma maior ligação com a cidade, com a arquitetura e com as pessoas que nela vivem e que por lá deambulam. Inserido num novo contexto, o trabalho dos artistas começou a contemplar a especificidade do lugar, o sentido de espaço e as suas comunidades.

Neste sentido, pretende-se abordar formas de expressão artística que utilizam o espaço público como local privilegiado, mas que se situam entre as fronteiras do legal e do ilegal, da rua e do espaço institucional e o seu cariz permanente e/ou efémero.

Perante esta mudança de dinâmica artística, revelou-se importante dividir este capítulo em três partes que se relacionam e se complementam. Primeiramente, focaremos a saída ou transferência da arte do espaço galerístico para a rua, submetendo-se desta forma a um sistema próprio de apreciação por parte do público. Realizar-se-á uma abordagem aos

conceitos *site-specific* e *place-specificity* que estão contemplados em grande parte da arte de rua.

De seguida, abordar-se-á o conceito de arte pública, as suas subdivisões classificatórias, as suas caraterísticas e os fatores que são inerentes à sua projeção que passam não só pela própria criação artística, mas também pela sua integração no espaço público e na aceitação/relação que estabelece com a comunidade. Muitas vezes estas intervenções tornam-se numa mais-valia no que respeita a requalificação do espaço público.

Por último, pretendemos perceber qual a relação e a importância que a fotografia, o vídeo e a própria internet estabelecem com estas práticas, pois ao longo dos últimos tempos, a tecnologia tem desempenhado um papel importante no que concerne o desenvolvimento das manifestações artísticas (efémeras) que acontecem no espaço público.

São inúmeras as funcionalidades que os artistas atribuem a estas ferramentas, desde um simples meio de registo para posterior divulgação na internet ou como parte integrante da intervenção artística. Como nos refere Schiller (2010, p.11) a fácil acessibilidade a uma máquina digital permite que uma peça seja rapidamente documentada e partilhada com outros artistas, encorajando-os a irem mais longe, ou seja a melhorar as suas produções. A tecnologia permitiu que estes artistas desenvolvessem outras capacidades e se tornassem multifacetados, transpondo estes conhecimentos para os seus trabalhos.

4.1. *Outsider art Vs Mainstream*

Na cidade começam a desenvolver-se novas dinâmicas que passam pela introdução de manifestações artísticas, de cariz experimental, em espaços urbanos estabelecendo uma nova relação com o espaço e com o tempo. Neste sentido, deparamo-nos com uma visível deslocação da arte ou de acontecimentos artísticos de lugares fechados (galerias ou museus), para lugares abertos (a rua).

O conceito de arte no espaço público encontra-se em constante mutação e originou algumas polémicas devido à sua ambiguidade.

> Em grego, «público» queria dizer, em primeiro lugar, exposto aos olhares da comunidade, ao seu juízo e à sua aprovação. O espaço público é o espaço cívico do bem comum, por contraposição ao espaço privado dos interesses particulares.
>
> Innerarity (2006, p.107)

A intensificação da arte fora do museu levou a que se estabelecesse uma progressiva relação entre a arte, a cidade e a sociedade. Esta relação leva, inevitavelmente, a uma fusão entre a arte e o contexto social que integra o espaço público e transforma a obra de arte.

Fora do espaço institucionalizado, mais concretamente no espaço urbano, a arte submete-se a um sistema próprio de apreciação diferente daquele a que as obras de arte expostas nos museus e nas galerias se submetem. De acordo com Maio (2011, p.61), os artistas contemporâneos que desenvolvem as suas práticas artísticas fora das galerias e dos museus "articulam as suas posições e definem os seus novos papéis dentro de uma prática mais democrática e menos elitista". As intervenções artísticas realizadas no espaço público são vistas com uma estratégia de aproximação do público com a realidade e caraterizadas pela relação que estabelecem com o lugar.

Ao abandonar os espaços institucionais para explorar as novas potencialidades do espaço público, a arte deixa de usufruir de uma forma de protecionismo proporcionado pelas paredes dos museus e das galerias. Podemos nomear alguns fatores que suscitam polémica em torno da arte pública, como por exemplo: a incapacidade para compreender a gramática visual empregue pelo artista; dificuldade em descodificar os elementos simbólicos presentes na obra; não se identificar esteticamente com a forma e com o conteúdo nela expressos; ausência de informação; falta de qualidade e eficácia da obra; conservadorismo estético; inadequação da obra ao seu espaço envolvente; ou discordância com a verba destinada à arte por a considerar muito elevada. Todas estas questões podem ser facilmente compreendidas se pensarmos que a arte pretende estimular o debate de ideias, abrir caminho para novas mentalidades e culturas e romper com a conceção artística e cultural vigente. Na cidade, a arte encontra-se totalmente exposta à sociedade, o que implica uma grande diversidade de opiniões bem ou mal fundamentadas, com ou sem conhecimentos artísticos e alguns confrontos diretos.

A arte e a cidade têm como principal função colaborar, no sentido de se manifestarem através de uma forma de expressão que registará memórias e acontecimentos. Na cidade, existe a necessidade de se investir em lugares democratizados para a sociedade, que tenham capacidade de comunicação, informações gratuitas e roteiros lúdicos. De acordo com Montaner (2004, p.190), o direito de participar na cidade é perdido, a partir do momento que um lugar público é privatizado. O direito à cidade aqui referido, deve ser ampliado com exigência à memória, à beleza e aos lugares para a expressão da comunidade. Estas exigências de que fala o autor, devem estar expressas em manifestações artísticas que se constroem nos espaços urbanos e sempre que possível em colaboração com as comunidades.

Em meados dos anos sessenta a arte *site-specific,* iniciou-se como reação dos artistas às condições de apresentação, exposição, circulação e acesso das obras de arte inseridas no espaço museológico e galerístico. Como nos refere O`Doherty (2002, p.3), a obra de arte é vista por estes artistas, como um objeto descontextualizado dentro do cubo branco[79], que separa a obra de arte da sociedade através de um espaço neutro que reduz qualquer outro tipo de informação visual que possa interferir na sua leitura.

O conceito *site-specific* refere-se concretamente às obras de arte realizadas para um determinado local, tendo em conta o espaço em redor da obra, o espetador que deixa de ser o observador distante e poderá tornar-se parte integrante do trabalho, e por fim, o artista que deixa a sua expressão individual para a compartilhar com o público. Aqui estabelece-se um diálogo inter-relacional entre a obra de arte, o local e o espectador. Este conceito é muito importante para compreender as transformações que ocorreram na arte, e, de uma forma particular, para perceber o sentido de outras intervenções que se foram desenvolvendo no espaço público.

[79] No seu livro O'Doherty argumenta que: "A galeria ideal subtrai da obra de arte todos os indícios que interfiram no facto de que ela é 'arte'. A obra isolada de tudo o que possa prejudicar sua apreciação de si mesma. Isso dá ao recinto uma presença característica de outros espaços onde as convenções são preservadas pela repetição de um sistema fechado de valores". (p.3).

Richard Serra é um dos escultores mais importantes da segunda metade do século XX e autor da obra “Tilted Arc” de 1981. Esta obra, talvez a mais polémica da história da arte pública, é composta por uma placa de aço com 36 metros de comprimento e 3,6 metros de altura com uma certa curvatura no seu interior (fig.61), foi concebida para a Federal Plaza em Nova Iorque, através de um convite do Programa “Art-in-Architecture” dos Serviços Gerais de Administração dos Estados Unidos e estabelecia uma relação formal com o espaço.



Figura 61 Richard Serra, *Tilted Arc*, 1981. Nova Iorque. Fotografia de James Ackerman.

Com esta intervenção, Richard Serra acabou por definir o trajeto ao transeunte que passava diariamente pelo espaço. Esta foi vista por alguns, como um obstáculo físico que punha em causa a segurança do local por bloquear a visibilidade e condicionar a circulação das pessoas. Em 1981 a obra foi retirada da praça pelas autoridades locais contra a vontade do artista que afirmou "remover o trabalho é destruir o trabalho", dando indicações para que este não fosse reinstalado noutro local. O artista não desvalorizou a polémica causada, considerando as consequências da implementação do objeto na praça e a situação experimental espoletada pela presença do observador, como parte integrante da obra.

A arte instalada no espaço público só é conseguida, como nos refere Lippard (1997, p.274), quando os artistas estabelecem uma relação com as comunidades e com o seu meio envolvente. Neste sentido, a autora defende a arte criada para um lugar específico

[*site-specific*], construindo múltiplas relações com o espaço físico e ligações com a cultura, a história e a memória do lugar [*place-specificity*].

Por sua vez, Malcolm Miles (1997, p.8) refere que o conceito de arte pública inclui diversos tipos de intervenções artísticas, desde murais ou esculturas mais decorativas, até painéis eletrónicos, cartazes e *performances*. Qualquer destas manifestações artísticas colocadas no espaço público levantam novos problemas e novas discussões em torno da impercetibilidade da obra, do desconhecimento sobre o artista ou da efemeridade deste tipo de arte.

Partindo de autores como Miles (1998), Mazares (1999) e Robert Morris (1999), que defendem que este conceito abrange uma prática artística que se desenvolve ao ar livre, fora ou longe dos espaços artísticos convencionais e acessível a todo o tipo de público e que modifica a paisagem envolvente de modo permanente ou temporário, podemos assumir que a *street art* estará também aqui materializada.

De forma a sintetizar as ideias defendidas pelos autores referenciados anteriormente, podemos concluir que a Arte Pública é o conjunto de objetos ou atos artísticos que estão colocados ou acontecem em espaços urbanos, de forma permanente ou temporária, facilmente acessíveis ao público, e que têm como objetivo promover a identidade de um lugar junto dos seus fruidores, proporcionando-lhes um maior contacto com a arte.

Referindo-se à diversidade de intervenções artísticas que fazem parte da arte pública contemporânea, Regatão (2007, p.91) estabelece cinco categorias para que se compreenda melhor as suas principais tendências: Arte Pública de Provocação e Rutura com a Conceção de Monumento; Arte Pública de Caráter Utilitário; Arte Pública Integrada na Arquitetura; Arte Pública de Intervenção Comunitária; e, por último, a Arte Pública de Caráter Efémero.

Neste sentido, enquadramos a *street art* na categoria de Arte Pública de Caráter Efémero, onde as intervenções adquirem um caráter experimental ao transpor os limites do permanente para o efémero, concedendo uma maior liberdade criativa a nível técnico e comunicacional. Referindo-se ao caráter experimental, Regatão (2007, p.108) afirma que esta funciona como uma espécie de "laboratório" onde é possível testar os diferentes tipos

de linguagem e estabelecer novas formas de comunicação com o público. A arte pública efémera carateriza-se ainda pela possibilidade de ser praticada de um modo informal e espontâneo, sem depender exclusivamente do patrocínio do estado ou de outro tipo de mecenas.

A *street art* passou a representar o conjunto de obras que acontecem no espaço público sem prévia autorização. De acordo com Marzadro (2013, p.75) ao pertencer às práticas de arte pública, a *street art* interpreta-se segundo quatro fronteiras distintas: a espacial uma vez que acontece no espaço público; a temporal, pois carrega consigo o gérmen da temporalidade ou precariedade; a legal, pois algumas vezes a sua existência não é permitida; e por último lugar, a fronteira que se refere à sua imposição de transformação do público em público de arte.

A *street art* ou *post-graffiti* como alguns denominam é o atual sucessor do *graffiti*. De acordo com Lewisohn (2007, p.7), esta apresenta divergências formais e estéticas em relação ao *graffiti*, contudo podemos afirmar que adquiriu um estatuto sólido na Arte Pública Urbana, a partir da Exposição sobre *Street Art* na Tate Modern realizada em 2008. Este, assim como outros eventos realizados nesta área, levantam novamente questões sobre as fronteiras entre Arte Pública e a *Street Art* evidenciando o aspeto da legalidade.

Nesta perspetiva, podemos afirmar que a *street art* é uma esfera de possibilidades dentro do contexto de arte pública, inicialmente instituída por *writers* que criavam mensagens difíceis de serem descodificadas e aceites pelo público, realizadas em locais não autorizados, que depois foi evoluindo através de novas práticas artísticas, inserção de novos materiais e realizadas em espaços legalizados. Afastando-se do padrão estético tradicional, este tipo de arte gera uma linguagem visual popular que dialoga e se relaciona com parte da população que não tem por hábito frequentar espaços galerísticos e museológicos.

4.2. Permanência, transitoriedade (efemeridade) e ubiquidade.

Outra das características da arte no espaço público é o diálogo que esta permeia entre permanência e efemeridade. Depois dos anos oitenta, a arte efémera começou a ocupar o espaço citadino e estabelece-se sob a forma de ação ou experiência, tornando-se num dos tipos de arte mais usados pelos artistas que defendem a arte com carácter ativista. No livro editado por Mccornick (2010, p.132) este refere, "brincar em espaços públicos é quebrar as regras, é invadir as emoções pessoais e sensibilidades de alguém sobre o que deveria ser, de outro modo, anónimo, funcional e de aborrecimento quotidiano."

A efemeridade presente neste tipo de obras faz com que estes artistas atribuam grande importância ao vídeo e à fotografia, para o registo do processo artístico e do produto final, para posterior divulgação. Segundo Irvine (2012, p.3), por volta do ano 2000, os artistas de rua formaram uma rede urbana global para se tornarem conhecidos e disseminar as suas práticas, através de *sites*, publicações e projetos coletivos. Estas comunidades virtuais[80], neste caso concreto relacionadas com a *street art*, facilitam a aquisição de visibilidade, reputação e popularidade dos artistas e dos seus projetos que desenvolvem nas ruas das cidades.

De acordo com Stahl (2009, p.220) existe uma quantidade incalculável de portais que se dedicam à documentação das obras de *graffiti* e de *street art* e que na sua maioria são realizados pelos próprios artistas. Estas culturas adotaram, posteriormente, os meios cinematográficos que proporcionaram um leque de vídeos colocados na internet ou em DVDs comercializáveis[81]. Assiste-se, a partir deste momento, a uma mediatização em grande escala de projetos de *street art*, num contexto global onde este tipo de intervenção artística popular, insiste em permanecer num mercado de arte cada vez mais competitivo.

[80] Concordamos com Rheingold (1995, p.20), quando define comunidades virtuais como "agregados sociais que surgem da Rede [Internet], quando uma quantidade suficiente de gente leva adiante essas discussões públicas durante um tempo suficiente, com suficientes sentimentos humanos, para formar redes de relações pessoais no ciberespaço."

[81] "*Exit Through the Gift Shop*" é um documentário de 2010, dirigido pelo artista urbano Banksy.

Com o recurso às redes sociais[82] a comunicação entre os artistas melhorou, tornando todo o processo mais económico e simples. As ligações em rede, além de permitirem a comunicação entre pessoas, facilitam a reprodução de ideias, de valores e de comportamentos. Para Lemos (2008, p.3), no ciberespaço[83], cada sujeito é efetivamente um potencial produtor de informações.

Em suma, podemos concluir que as novas tecnologias auxiliam o artista de arte urbana durante as suas mais distintas fases de trabalho: desde a utilização da internet na pesquisa inicial [sobre as temáticas, o local e a comunidade a intervir]; no registo fotográfico que servirá para proliferação das imagens nas redes sociais e páginas pessoais dos artistas e como arquivo para estas formas de arte efémera; recurso ao vídeo e à fotografia como parte integrante do próprio trabalho, como por exemplo uma *performance*; e por último, mas igualmente importante, para estabelecer uma comunicação mais fácil e rápida com outros artistas. De acordo com Seno

> "Os artistas de rua, de hoje em dia, esquematizam e imprimem as suas imagens em máquinas fotocopiadoras; são fotógrafos ao documentar o seu trabalho e são escultores enquanto pesquisam nas ruas da cidade para definir qual é o edifício apropriado para sua peça. A internet, combinada com a máquina fotográfica digital, permitiu aos artistas ver trabalhos de todo mundo de um dia para o outro."
>
> Schiller (2010, p.11)

Esta interação virtual, que agencia e facilita a propagação da *street art,* e eventualmente, uma maior aceitação e legitimação pública, auxilia também o artista a melhorar os seus trabalhos, através dos comentários que os seus pares e admiradores críticos enviam através das redes sociais ou do correio eletrónico.

---

[82] Redes sociais foram definidos por Boyd & Ellison (2007) como sistemas que possibilitam i) a construção de uma persona através de um perfil ou página pessoal; ii) a interação através de comentários; e iii) a exposição pública da rede social de cada ator.

[83] O termo ciberespaço foi utilizado pela primeira vez pelo escritor William Gibson, no seu conto intitulado "Burning Chrome" e tornou-se conhecido a partir de 1984 na sua obra "Neuromancer". O termo Ciberespaço é aqui utilizado para designar a ligação de todas as bases de dados, das telecomunicações e das redes de computadores, num mundo circunscrito pela tecnologia, onde as relações e os espaços físicos e virtuais se misturam.

PARTE III

| Estudo de Caso

1 – O ARTISTA

Neste capítulo debruçamo-nos sobre o artista Alexandre Farto *aka* Vhils, o seu percurso académico e profissional assim como os seus projetos e práticas artísticas de caráter mais individual e/ou informal. Num curto espaço de tempo, o artista vê os seus trabalhos serem reconhecidos por instâncias de legitimação, como espaços museológicos e pela própria crítica da arte, refletindo-se num aumento de encomendas.

A reflexão artística sobre o espaço da cidade considera a presença de transeuntes, habitantes, visitantes, e respetivas vivências do espaço urbano, iniciando projetos participativos com as comunidades. Estes, inseridos num quadro legal de atuação em espaço no espaço público, serão analisados no capítulo quatro desta parte da tese.

O aumento do número de projetos desenvolvidos para o espaço urbano e para espaço expositivo contribuiu para a necessidade de ampliar o número de elementos da sua equipe e trocar o seu pequeno ateliê em Lisboa, pelos antigos armazéns fabris do Barreiro.

Vhils, tornou-se num artista reconhecido internacionalmente no que respeita a *street art* contemporânea. Através da exploração e transformação de paredes devolutas, ele cria imagens únicas que renovam os espaços urbanos, contrariando as barreiras tradicionais entre o *graffiti* e a obra de arte, levando muitos dos seus trabalhos para galerias e exposições em Portugal e no estrangeiro. O artista acredita que com a conservação do *status quo*, as instituições resistem à mudança, ao crescimento e à adaptação. Ao trabalhar o espaço efémero, Vhils admite que consegue chamar a atenção para o estado destas instituições, no sentido de incentivar a sua transformação.

Estas intervenções, que originariamente provinham do espaço urbano, pertencem a um contexto social próprio, a rua. Porém, atualmente, este meio artístico ganhou espaço de exibição em instituições de arte. O aumento considerável do número de trabalhos para a rua, galerias e museus, a sua qualidade e a aceitação que teve da parte do grande público, levaram-no a conquistar alguns prémios e distinções, entre elas a - Condecoração de Cavaleiro da Ordem Militar de Sant'Iago da Espada - realizada pelo Professor Aníbal Cavaco Silva, o presidente da República em 2015. Esta improvável distinção realizada ao artista Vhils, que iniciou a sua prática artística num contexto de clandestinidade,

contribuiu para um reforço da legitimação nacional que o seu trabalho já estava a alcançar. Neste subcapítulo, foi ainda realizada uma breve análise sobre o papel dos projetos de *street art* para o ramo imobiliário, baseada em exemplos de artistas cujas intervenções fazem despoletar a subida dos preços.

Esta dupla relação entre a rua e os espaços expositivos será analisada em dois projetos do artista Vhils realizados em Portugal. Mais concretamente, foi referenciada a primeira exposição individual do artista em 2014 num espaço museológico - o Museu da Eletricidade em Belém - e posteriormente, uma exposição coletiva intitulada "Tirar Polo Natural" - no Museu Nacional de Arte Antiga em Lisboa - em 2018 que teve como ponto de partida a investigação sobre as comunidades de um bairro da Amadora. Este último projeto, apesar de ultrapassar o limite cronológico proposto no levantamento de dados, foi escolhido devido ao facto de ser um trabalho realizado para o mais prestigiado museu de arte em Portugal.

Neste capítulo, será ainda realizada uma breve reflexão sobre algumas intervenções que se pautam pela efemeridade e ilegalidade devido ao facto de terem sido realizadas na rua sem prévia autorização, designadamente - o *graffiti* - trabalho desenvolvido menos vezes pelo artista Vhils com as suas *crews*.

Por último, são referidos outros projetos que o artista desenvolveu paralelamente, nomeadamente a Plataforma Underdogs que visa a criação de espaços de produção artística no panorama da arte contemporânea, designadamente a arte urbana; o Festival Iminente que se desenvolve anualmente em Lisboa e Londres e que reúne diversas áreas artísticas como por exemplo a dança, o *graffiti* e a música; a agência gráfica Solid Dogma que se dedica, por exemplo às áreas do vídeo, do *web design* ou do 3D *modelling*; o trabalho de curadoria no Bar Stupido em Lisboa; e o projeto para a criação de um Museu dedicado apenas à Arte Urbana em Cascais.

Durante a investigação sobre o percurso do artista e como muitas vezes o próprio refere nas entrevistas, é visível a sua preocupação em contribuir para o desenvolvimento da *street art* em Portugal e para a divulgação do trabalho que é realizado por jovens artistas nesta área.

1.1. Alexandre Farto e o seu percurso.

O artista plástico português Alexandre Manuel Dias Farto nasceu a 15 de fevereiro de 1987, no Seixal, antiga cidade industrial repleta de murais que lembravam a Revolução de Abril. Filho de funcionários públicos com militância na esquerda, Alexandre Farto reconhece que este ambiente sempre o envolveu desde da sua infância. Como referiu à empresa lusa

> "Estes murais são uma das imagens que mais me marcaram na vida (...) pelo que elas refletem de um espírito individual e coletivo feito no/e para o espaço público, mas também como neles se pode ver o carácter efémero da arte e das sociedades."
>
> Vhils (2013[84])

O *graffiti* entrou na vida do artista em 1999 quando tinha apenas 13 anos através de alguns dos seus colegas que já praticavam *graffiti* nas ruas. Na escola, encontrou os seus amigos de infância Hidro, Suf, Himpo e Nopecom com quem formou uma *crew* e realizou intervenções nas ruas até trocar de localidade e começar a desenhar sozinho. De acordo com Vhils (2015, p.360[85]), inicialmente este seu interesse, não foi apoiado pelos seus pais que descobriram esta atividade quando encontraram latas de tinta no seu quarto e o tiveram que ir buscar à esquadra da polícia por ter sido detido em flagrante a pintar um muro ilegalmente.

Nas suas intervenções o artista utiliza o *tag* Vhils, que surgiu por ser uma conjugação de letras simples de se realizar com uma lata de *spray*, com o objetivo de ser disseminado o maior número de vezes pela cidade através de um processo de rápida execução, devido ao facto de algumas vezes haver a necessidade de fugir da polícia. A partir do momento em que o artista deixou de fazer apenas *graffiti*, decidiu que o nome Vhils deveria persistir e ser associado a todo o tipo de arte que concretiza.

Quando iniciou o seu percurso artístico, Vhils começou por admirar alguns *writers* ligados ao *graffiti* da localidade de Lisboa, que mais tarde se tornaram seus amigos e colegas nesta prática artística, primeiramente marcada pela ilegalidade.

---

[84] Diário de Notícias, 29 de dezembro 2013.

[85] Anexo 1 - Transcrição da Entrevista.

Depois de terminar o ensino secundário na Escola Secundária José Afonso no Seixal, a falta de média para o acesso à licenciatura de Artes Plásticas na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa leva-o a candidatar-se, algum tempo mais tarde, à *University of the Arts London – Byam Shaw School of Art at Central Saint Martins College of Art and Design: Foundation Degree (FdA) in Fine Art Skills and Practices*, que selecionava os estudantes a partir da avaliação dos seus portfólios.

Durante este período de espera, o artista teve a necessidade de frequentar um curso de Design Gráfico na ARCO e outro sobre Vídeo de Animação na RESTART, que lhe deram a possibilidade de enriquecer os seus conhecimentos e ferramentas de trabalho, em áreas que utiliza até aos dias de hoje para desenvolver os seus projetos. Para conseguir pagar estes cursos e adquirir alguma independência financeira, realizou, através de uma agência, inúmeros trabalhos de ilustração para o suplemento do jornal Expresso, assinando os seus trabalhos com AMDF01, a primeira letra dos seus quatro nomes. O artista refere-se a este período da sua vida, como uma experiência negativa

> "Foi uma parte má, mas que no início me ajudou bastante. Eu fazia trabalhos de ilustração para o Expresso e para o jornal de Notícias, mas assinava com outro nome completamente diferente e fazia alguns trabalhos comerciais. Isso deu-me alguma independência desde cedo, o que me permitiu depois fazer esses cursos, mas depois também me fartei deles e arrisquei tudo ao ir para Londres."
>
> Vhils, (2015, p.361[86])

A entrada para este curso permitiu ao artista contactar com outras realidades e aprofundar os seus conhecimentos em componentes teóricas, mas reconhece que o maior contributo incidiu sobre as componentes práticas do curso, em áreas como a litografia, o *silk screen*, e processos de trabalho com ácidos, etc.

Passado algum tempo recebeu um convite de Tristan Manco, um *designer* e crítico de arte urbana, para participar no projeto "Pictures on Walls", que visava a exposição dos seus trabalhos na rua. Ainda durante 2008, foi convidado por Banksy para participar no *Cans*

[86] Anexo 1 - Transcrição da Entrevista.

Festival em Londres, onde elaborou dois rostos esculpidos num túnel perto da estação de Waterloo.

O êxito que a sua obra teve neste festival, levou a que o Jornal *The Times* colocasse uma fotografia do seu trabalho na primeira página, ao lado da intervenção do artista Banksy (fig.62) ganhando visibilidade neste meio artístico. A qualidade das suas obras e a aceitação que teve da parte do público fez com que o seu trabalho fosse considerado, pelo conceituado jornal *The Guardian*, um dos melhores dez exemplos de *street art* do mundo[87].

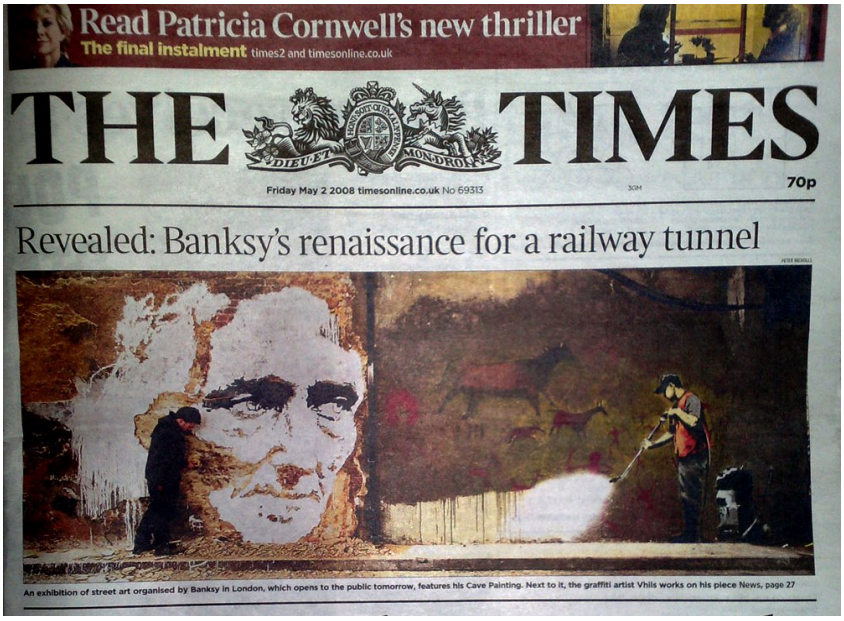


Figura 62 Capa do Jornal "The Times" de (2 de maio de 2008). Fotografia de blog.stripart.com.

O artista assume que a admiração que sente por trabalhos desenvolvidos por outras referências da área do *graffiti* e da *street art*, como por exemplo Dondi White, SDK (*crew* de Paris), O'Clock, Johnone, Katherina Grosse, JR, Conor Harrigton, Blu, Os Gémeos, Bansky ou Gordon Matta-Clark, influenciaram o seu trabalho por razões diferenciadas. Todavia, Vhils (2015, p.361[88]) refere que a sua principal influência recai sobre o artista

[87] Informação no *site* do jornal http://www.theguardian.com/culture/gallery/2011

[88] Anexo 1 - Transcrição da Entrevista.

Gordon Matta Clark[89], que elaborou uma constante reflexão e exploração prática sobre a destruição como força motora de trabalho, desenvolvendo uma enorme produção artística sobre fachadas, em zonas abandonadas das cidades. O facto das suas intervenções, invadirem o espaço urbano para criticar, satirizar e perturbar a ordem com o objetivo de gerar e defender a mudança social é um dos aspetos que mais influencia o artista português.

Tanto nos projetos que realiza para a rua como nos que elabora para os espaços expositivos, este artista utiliza diferentes processos e ferramentas de trabalho que, em grande parte dos casos, o levam ao ato de criar a partir da destruição, como por exemplo, o escavar portas de madeira retiradas da rua ou as explosões em paredes de edifícios.

As culturas do *graffiti* e da *street art* têm sido profícuas nos últimos anos, no sentido de trazer novas propostas artísticas e estéticas que se encontrem um pouco distantes dos contextos mais tradicionais da arte contemporânea. De acordo com Miguel Moore (2011, p.11) jornalista e investigador na área da arte urbana, o artista Vhils vem desde há alguns anos a edificar uma proposta claramente sintonizada com uma leitura crítica do espaço urbano e do desenvolvimento socioeconómico que o promove e sustenta.

O artista aprendeu a observar a cidade enquanto percorre as suas ruas, avaliando o potencial que estas têm para deixar a sua marca. Percebeu ainda que o espaço urbanizado da cidade, além do seu território físico, abrange um vasto domínio cultural com edifícios ideológicos enraizados nos meios de comunicação, na publicidade e no consumismo.

Trabalhando a cidade como matéria-prima, Vhils utiliza os espaços mais degradados do ambiente urbano. Através dos seus trabalhos, o artista tem a habilidade de captar a atenção do público durante momentos distintos. Primeiramente, durante a execução da técnica destrutiva que utiliza, num segundo momento através de rostos em escala monumental

[89] De acordo com Anne Pasternak no livro Trespass (2010, pág.306) na década de 60 apareceram artistas que criavam eventos experimentais improvisados e performativos em locais públicos improváveis, como é o caso dos cortes ilegais feitos por Gordon Matta-Clark num edifício municipal abandonado na costa Fluvial de Manhattan, transformando-o num templo de luz e ar em Day´s End (1975).

que resultam de todo o processo e, por último, o momento mais subtil que diz respeito à deterioração da intervenção, realizada de modo natural através da passagem do tempo.

O caráter efémero que está presente nas obras de Vhils é um aspeto importante para si, significa a transitoriedade das coisas uma vez que tudo muda e nada dura eternamente, evidencia o contraste entre o *glamour* do novo e a decadência do velho. Toda esta natureza efêmera que pode ser observada na rua diz muito sobre o estado das pessoas e sua maneira de viver num determinado momento.

1.2. O ateliê como espaço de criação: de Lisboa para o Barreiro.

Ao longo da História, os ateliês aparecem mencionados como os espaços privilegiados de criação artísticas, mas também de partilha de experiências e aprendizagens culturais mais amplas. Assumimos o espaço de ateliê como um lugar que pode ser construído a partir de vários entendimentos e assumir propostas diversificadas. De acordo com Santos (2009, p.149) o ateliê pode assumir várias tipologias:

- O ateliê coletivo que guarda os pertences das pessoas que lá criam e trabalham;

- O ateliê empreendedor que, para além de ser um espaço de trabalho individual, se pode transformar num negócio e se expandir;

- O ateliê institucional, que ocupa dentro de museus ou lugares expositivos, uma proposta de ação educativa que permite visualizar o quotidiano e perceber a prática artística;

- A montagem de um ateliê nas escolas, para uma adequação do ensino artístico num espaço próprio;

- E por último, o ateliê de criação de escritores, cineastas, músicos, cenógrafos, arquitetos, coreógrafos, dramaturgos, *designers*, etc., com as suas particularidades e ferramentas próprias.

Tal como na arte contemporânea, este espaço de criação é marcado pela pluralidade através das múltiplas possibilidades que apresenta: local de aprendizagem, espaço expositivo, arquivo, local de trabalho, espaço para receber jornalistas, críticos e curadores

e por vezes a residência do próprio artista. Atualmente, o ateliê também se configura como um espaço de troca, de participação, de convivência com o outro e de partilha aceitando e incorporando mudanças, que assinalam a rua como um ateliê.

Para analisar a sua importância na criação artística de Vhils, procurou-se estabelecer um conjunto de relações entre o conceito ateliê e o seu percurso artístico, que se carateriza por uma constante mobilidade transnacional, com uma linha de trabalho desenvolvido para museus e galerias, e outra linha com intervenções efémeras realizadas no espaço urbano.

Em abril de 2015 realizámos uma visita ao primeiro ateliê do artista Vhils, com o principal objetivo de realizar uma entrevista. No meio de um bairro pacato, apesar de se localizar no coração da cidade de Lisboa, encontrámos o espaço do artista, num edifício de uma antiga empresa de construção situada na zona de Sete Rios. Ainda com a identificação da antiga empresa, dificilmente se estabelecia uma relação do local com o artista. Esta propositada falta de identificação, tal como referiu o artista durante a entrevista, permitia um certo sossego durante o desenvolvimento dos seus projetos.

A visita aos diferentes espaços permitiu-nos perceber as condições de trabalho do artista e da sua equipe. Foi-nos dito por Duarte Cavalinhos, "o braço direito" de Alexandre Farto, que estavam à procura de outro espaço, porque aquele já não tinha condições para receber novos membros da equipe e albergar a quantidade de trabalho, que continuava a aumentar.

Este assistente de Vhils, guiou-nos pelos espaços que compunham o ateliê com aproximadamente 300 metros quadrados. Ao entrar no edifício deparámo-nos com uma grande sala utilizada para corte e colagem, repleta de bancadas em madeira com tornos e gavetas de arrumação, onde estava a ser realizado um *billboard*[90], por um dos elementos da equipe do artista. Observámos também diversos materiais encostados às paredes, como camadas de cartazes e madeiras que tinham sido recolhidas nas ruas para futuras intervenções.

[90] Camadas de cartazes, que foram previamente recolhidos nas ruas da cidade, onde o artista Vhils realizou rostos através de técnicas de incisão.

No fim desta sala, avistámos um corredor, com diversas fotografias expostas, que nos conduzia a uma sala com material fotográfico, meio de expressão bastante importante e presente nos trabalhos que realiza no ateliê e na rua. Numa outra divisão, encontrámos o escritório onde se encontravam a trabalhar, nos seus computadores, alguns elementos que compõem a equipe de trabalho de Alexandre Farto.

Na sala de reuniões e de entrevistas era visível uma mesa e cadeiras de madeira, estantes com diversos livros, alguns da autoria do artista e outros da área da *street art* que servem para consulta, um conjunto de trabalhos prontos para integrar uma exposição, realizados a partir de portas de madeira e camadas de cartazes e, por último, gavetões que preenchem as paredes da sala, do chão ao teto. Tal como nos referiu Duarte Cavalinhos, estas gavetas destinam-se a preservar alguns trabalhos que o artista leva para as exposições, tais como grandes impressões de gravura ou intervenções feitas a partir das camadas de cartazes recolhidos nas ruas.

Na zona suja, no piso inferior, encontrámos uma arrecadação para acondicionar os materiais e um armário repleto de latas de tinta, óleos e ácidos. Este espaço destinava-se ainda à realização dos banhos de ácidos das gravuras e respetivas impressões e estava preparado para a prática de serigrafia.

Durante a entrevista (2015, p.365[91]), o artista referiu que o seu processo de trabalho abrange duas metodologias. Primeiramente a fase de conceção dos trabalhos é realizada individualmente, mas a preparação e execução dos projetos são efetuadas através de um trabalho colaborativo com a sua equipe. Como nos referiu Vhils, no que respeita a área de produção, a equipe é composta por elementos que conhece há muito tempo e com quem teve oportunidade de trabalhar o espaço urbano, o que possibilitou uma fácil integração e um bom ambiente de trabalho.

A sua equipe é composta ainda por um grupo de pessoas que gere o ateliê, desde comunicações, pedidos de entrevista, projetos, conferências, e que supervisiona e gere o calendário do artista. Este referiu ainda que tem uma pessoa que o auxilia com os textos, como por exemplo o *press release* das exposições, entre outros.

[91] Anexo 1 – Transcrição direta das entrevistas.

Existe ainda um elemento que administra os *deadlines* das produções que são executadas dentro e fora do ateliê e outro grupo que tem como tarefas recolher madeiras e *billboards* das ruas, prepará-las para serem trabalhadas e por último, juntamente com o artista Vhils, contribuem para a realização das intervenções finais. Desde 2013, que o artista tem um elemento na sua equipe que se dedica ao acompanhamento de todos os projetos fazendo o registo audiovisual de todos os processos de trabalho.

Quando os projetos são maiores, esta equipe poderá aumentar por duas razões, por um lado para conseguir dar resposta às encomendas atempadamente, e por outro, porque o projeto necessita de profissionais específicos. Como exemplo, podemos destacar a montagem de uma carruagem de metro no Museu da Eletricidade em 2014

> "Para a exposição da EDP, tivemos de ter engenheiros de estruturas por causa da carruagem de metro, tivemos de trabalhar com uma metalomecânica grande da margem sul, tivemos de trabalhar com a equipe de vídeo para montar tudo o que era ecrãs, ou seja, conforme o projeto a equipa cresce muito por subcontratação de outras empresas que dão as valências que a gente não tem."
>
> Vhils (2015, p.365[92])

A integração de novos elementos na sua equipe da área da produção e administração, a necessidade de encontrar um local de trabalho e o crescente número de projetos para as ruas e espaços institucionais fizeram com que o artista escolhesse outro espaço maior como ateliê, a antiga fábrica CUF do Barreiro. Neste local, o artista encontrou melhores condições e espaço suficiente para instalar todas as zonas de trabalho mencionadas anteriormente (fig.63).

[92] Anexo 1 – Transcrição direta das entrevistas.

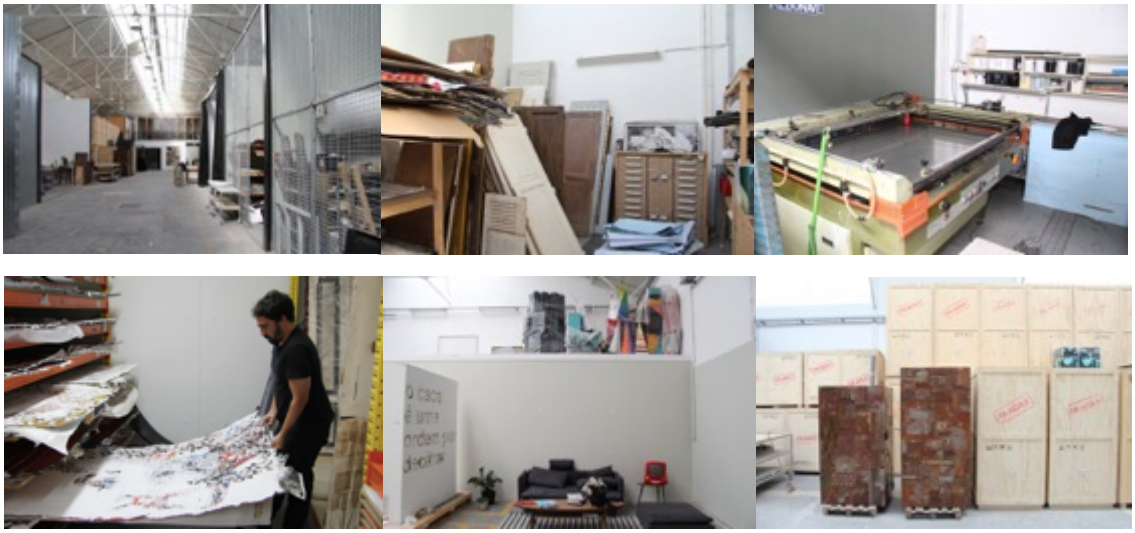


Figura 63 Ateliê, 2017. Espaços de trabalho do artista Vhils no Barreiro. Fotografias de © designboom.

Abandonadas as quatro paredes do atual ateliê de Vhils no Barreiro, é importante mencionar que devido às constantes viagens que realiza por diversos países, existe a necessidade de, a cada trabalho, encontrar um novo espaço que permita transformar-se num lugar de criação e campo de trabalho, para si e para os elementos da equipe que o acompanham em cada projeto. Perto do seu ateliê, no Bairro de Santa Bárbara no Barreiro, foi inaugurado recentemente, um mural de Vhils. Nesta intervenção, faz uma homenagem à história daquele território e aos homens e mulheres que trabalhavam na antiga CUF[93]. Com 150 metros, torna-se no maior mural realizado até hoje pelo artista (fig.64).

Por se tratar de um artista que trabalha junto de comunidades faz com que muitos projetos se desenvolvam nas ruas com o próprio envolvimento da comunidade local. As ideias iniciais e o trabalho preparatório poderão acontecer num espaço físico, mas o restante projeto termina na rua sob o olhar atento dos cidadãos. De acordo com Costa (2015, p. 78) para este artista o espaço urbano é simultaneamente ateliê, galeria, plataforma e ponto de contacto com a comunidade, "a rua é o espaço de intervenção e a matéria-prima para trabalhar; a cidade é o tema, o suporte e a moldura".

[93] Jornal Rostos https://www.rostos.pt/inicio2.asp?cronica=9006675&mostra=2.



Figura 64 Vhils, 2018. Mural no Barreiro. Fotografias de Vhils.

1.3. Reconhecimento nacional e internacional (legitimação artística).

O *graffti* e a *street art*, enquanto linguagens estéticas, sempre transitaram entre a rua e o espaço galerístico conquistando cada vez maior destaque e importância no que respeita a área das artes visuais, ganhando legitimidade artística segundo padrões de valor estético, reconhecidos pela sociedade e pelos diversos meios de comunicação. De acordo com Caeiro (2014, p.30) citando Cresswell no mundo ocidental

> "A arte tem sido construída como produto de inspiração e génio individual que é compreendido e apreciado por pessoas, geralmente cultas em espaços rarefeitos que estão no topo de uma hierarquia de espaços imbuídos do que Pierre Bourdieu chamou capital cultural - as galerias. Por outro lado, a arte é comprada por enormes somas de dinheiro e apresentadas em espaços privados como sucesso, estatuto ou gosto."
>
> Tim Cresswell

Neste sentido, a arte que se desenvolve no espaço urbano com caraterísticas assumidamente ativistas teve, desde sempre, dificuldade em se integrar neste meio artístico. Enquadrada no sistema de arte contemporânea, esta rege-se por particularidades que envolvem as intervenções, o artista, as redes de produção e de circulação e os modos de receção. No caso particular da *street art* inclui exposições (espaços galerísticos, museus "a céu aberto") e festivais, pensados para envolver ativamente a cidade e os públicos.

Todavia, os festivais são as principais formas que o artista de *street art* encontrou para estabelecer redes de cooperação para a produção artística, circulação da sua obra e possibilidade de ampliar e colocar em prática a sua liberdade criativa. Esta última afirmação justifica-se pelo facto destas convenções proporcionarem aos artistas, outras opções para a sua prática artística, ao mesmo tempo que se estabelecem redes de relações entre pessoas que atuam juntas num determinado espaço, os artistas e as comunidades.

O percurso de Vhils marcadamente caraterizado pelas intervenções que realiza na cidade e pelas reflexões constantes que elabora sobre o espaço público e sobre quem nele habita atingiu, num curto espaço de tempo, um reconhecimento institucional e, inevitavelmente, um conjunto de distinções por parte de diferentes instâncias.

A facilidade da disseminação de informação, aliada ao facto de uma intervenção do artista ter aparecido na capa do jornal "The Times" em 2008, ao lado da obra do incontornável Bansky, fez com que o artista de tornasse conhecido chamando a atenção até mesmo daqueles que ignoram ou criticam a *street art*. Referindo-se ao artista, o crítico de arte do Jornal Daily Telegraph, Richard Dormen (2008) afirma que "ao contrário de Banksy, o que criou um impacto visual poderoso não foi a imagem, mas a violência do método de trabalho do artista (...) captou a atenção do mundo ao levar o ato de vandalismo ao extremo e transformar vulgares edifícios em autênticas obras de arte".

Podemos destacar diversas categorias artísticas que passam por processos de legitimação, todavia na área do *graffiti* e da *street art* a questão da legitimação é fundamental. Esta é realizada por instâncias oficiais externas ao universo onde as obras são produzidas. Apesar de Alexandre Farto se ter inserido no circuito de arte institucionalizada para ser reconhecido, aumentar a complexidade dos seus trabalhos, quer em termos concetuais

como estéticos, e divulgar os seus projetos em várias partes do mundo, a sua ânsia de transgredir os limites entre o ilegal e o legal fez com que nunca abdicasse de fazer *graffiti*.

Entre o ano de 2013 e 2014, Vhils foi convidado, juntamente com o escultor Rui Chafes, para realizar uma exposição que divulgasse Portugal atual, no âmbito das comemorações "O Ano de Portugal no Brasil", levando o nome de Portugal além-fronteiras através da divulgação dos seus processos de trabalho e de entrevistas que facultava a estações televisivas, revistas, jornais e redes sociais acabando por ser destacado, pela revista Lux, como o melhor artista plástico de 2014.

No ano seguinte, recebeu do Presidente da República, o Professor Aníbal Cavaco Silva a Condecoração de Cavaleiro da Ordem Militar de Sant'Iago da Espada, a mais antiga Ordem Honorífica de Portugal. Tal como o artista afirmou nas redes sociais (2015)[94]

> "Perante a responsabilidade que representa a aceitação de tal reconhecimento, enquanto português e enquanto artista, foi inevitável questionar-me sobre a legitimidade e o fundamento desta distinção. Após a surpresa inicial e após um longo debate interno, decidi, com humildade, aceitá-la. Faço-o por respeito à sua longa história assim como pelo orgulho que sinto em passar a fazer, modestamente, parte da História do meu país (...). Com plena consciência de que muitos outros artistas deveriam ter sido distinguidos antes de mim, gostaria de estender esta honra a todos aqueles que nunca irão ser oficialmente reconhecidos, principalmente aos artistas de rua, do *graffiti*, e todas as *crews* de Lisboa. Estendo-a ao meio onde iniciei o meu percurso e que me apontou um caminho, o meio que fez de mim a pessoa que sou hoje e ao qual devo muito.
>
> A todas as periferias deste país, a todos aqueles que não tiveram as mesmas oportunidades, a todos aqueles que são menosprezados, à primeira *crew* de Lisboa, ao Seixal, à Arrentela, à luta do Bairro de Santa Filomena, à Quinta do Mocho, ao Bairro Verde, à comunidade indígena de Araçaí, ao Morro da Providência, à Ladeira dos Tabajaras."
>
> Vhils (2015)

[94] O discurso pode ser consultado na integra em https://www.esquerda.net/artigo/vhils.

Esta improvável distinção foi recebida a 10 de junho de 2015 numa altura em que o governo implementou uma nova lei que estabeleceu um novo regime aplicável ao *graffiti* e outras formas de alteração de superfícies no espaço público, introduzindo o conceito de "picotagem", provavelmente referindo-se à tipologia de técnicas que são utilizadas pelo artista Vhils, nomeadamente as que passam pela escavação de paredes.

Ainda em 2015, com apenas vinte e nove anos o artista português Vhils foi integrado pela revista norte-americana *Forbes,* na lista das grandes personalidades mundiais de sucesso com menos de trinta anos de idade, integrando a área *Art and Style*. Neste mesmo ano, viu algumas das suas intervenções serem consideradas as melhores do mundo por revistas da área da *street art*.

Durante o ano de 2016, Vhils recebeu o prémio personalidade do ano, atribuído pela Associação da Imprensa Estrangeira sediada em Portugal (AIEP). Esta distinção justifica-se pelo trabalho que o artista tem desenvolvido pelo mundo através da sua capacidade de renovar a paisagem urbana num diálogo sobre a condição humana. De acordo com a entidade (AIEP, 2015[95]) o artista recebeu o prémio Martha de La Cal da Associação da Imprensa Estrangeira em Portugal por ter sido considerado o português que mais contribuiu para levar o nome do país ao exterior.

Alexandre Farto teve um papel fundamental, juntamente com a GAU (Galeria de Arte Urbana da Câmara Municipal de Lisboa), no primeiro projeto português de *Street Art* intitulado "Crono" que trouxe ao país artistas internacionais, como por exemplo os brasileiros Gémeos. A organização deste evento foi o ponto de viragem para o desenvolvimento da *street art* em Portugal, colocando Lisboa como a sexta melhor cidade do mundo para se apreciar *street art*[96]. Alexandre Farto fundou e dirige a *Underdogs*, a primeira galeria em Portugal que se dedica à curadoria de Arte Urbana, nomeadamente à disseminação de trabalhos de jovens artistas.

[95] Noticia pode ser visualizada em https://www.publico.pt/2015/ipsilon/noticia/vhils

[96] Esta informação pode ser consultada na página da Huffington Post - https://www.huffingtonpost.com/2014/04/17/best-street-art.

Atualmente, o trabalho de Vhils constitui uma referência sendo-lhes reconhecidos valores estéticos e plásticos pelos seus pares. Tal como refere Samina (2016, p.398[97]) o seu trabalho nunca desilude porque o artista tem uma capacidade intrínseca de continuar sempre a produzir mais e com grande qualidade, através da exploração de diferentes campos e matérias, constituindo-se um importante artista para o país e para a visibilidade dos artistas desta área. Corroborando com Samina, EIME (2016, p.401[98]) referiu que o respeito que nutre pelo seu trabalho o inspira a procurar sempre mais e a encontrar novos caminhos. Considera que a visibilidade de Vhils, tornou-se numa mais valia para os outros artistas portugueses, uma vez que contribui para que diversas pessoas visitem o país e consequentemente conheçam outros artistas portugueses e as suas produções.

Referindo-se à exposição individual realizada no Museu da Eletricidade, o antigo programador cultural da Fundação EDP João Pinharanda (2016, pág.377[99]) refere que resolveu organizar esta exposição com o trabalho de Vhils, por o considerar um dos melhores artistas da área e o caraterizar como "um fenómeno que tinha uma grande repercussão". Apesar de ter sido criticado no meio que o rodeia por escolher este artista para o espaço museológico em questão, João Pinharanda curador e crítico de arte, não perdeu a oportunidade de divulgar o respetivo trabalho.

Se por um lado, assistimos a uma constante camuflagem dos edifícios mais precários da cidade através de intervenções de *street art* realizadas pelos mais conhecidos artistas desta área, por outro, encontramos casos de projetos de artistas cujas intervenções fazem parte das especulações do mercado, nomeadamente na área do imobiliário. Vários são os artistas reconhecidos internacionalmente que contribuem para o plano de valorização de edifícios e estabelecimentos comerciais, através dos seus projetos de *street art*, como por exemplo Borondo, Pantónio, Bansksy ou os portugueses Add Fuel e Bordalo II.

Dentro deste leque de artistas, encontramos também Vhils cujas obras valorizaram edifícios no bairro de Shoreditch em Londres, hoje em dia uma das áreas mais cobiçadas para se viver na cidade principalmente pelas camadas mais jovens, ou em Wynwood uma

[97] Anexo 2 – João Samina (SAMINA)
[98] Anexo 2 – Daniel Teixeira (EIME)
[99] Anexo 1 – Transcrição de Entrevista ao Curador João Pinharanda – 28.12.2016

zona de antigos armazéns em Miami que se tornou destino de moda devido a um projeto implementado pela família Goldman que fundou a empresa Goldman Global Arts[100].

Atualmente denominada por Wynwood Walls, este constitui um dos maiores espaços no mundo que concentra intervenções de *street art* e onde decorre anualmente um importante Festival de *Street Art.* Como refere Elena Martinique (2018[101]) da Widewalls, uma revista da especialidade, os artistas recebem pedidos da parte dos proprietários dos edifícios para pintar murais, uma vez que estes acreditam que isso atrairá novos inquilinos ricos e afastará os *graffiti* que, normalmente, os desencorajam.

Esta zona, anteriormente caraterizada pela marginalidade, viu as intervenções de *street art* inflacionarem os valores dos edifícios que atingem importâncias muito elevadas desde 2016.

Mais recentemente, e contrapondo esta questão do impacto da *street art* para a valorização de imóveis, encontramos o projeto de intervenção urbana de Vhils para a cidade do Porto, que contemplava o rosto de uma mulher cravado na empena do edifício de escritórios (fig.65), desenhado pelo arquiteto Agostinho Ricca (1915-2010) em coautoria com João Serôdio e Magalhães Carneiro.

[100] Goldman Global Arts was founded in August of 2015 by Jessica Goldman Srebnick and Peter Tunney. GGA creates, curates and executes transformative experiences for cities, corporations & causes. Goldman Global Arts challenges what is known and inspires curiosity using a language that connects people; ART. We design projects that will continue to shift the paradigm of how people interact with and perceive the spaces that surround them.

[101] Esta afirmação pode ser revista na notícia do Jornal Expresso de 20.01.2018. https://expresso.sapo.pt/economia.



Figura 65 Projeto de Vhils, 2018. Imagem de Boavista Office Center.

Ao percorrer as redes sociais, a imagem divulgada pela agência imobiliária, suscitou diversas reações e críticas no que respeita a adulteração do edifício, nomeadamente os arquitetos Siza Vieira e Eduardo Souto de Moura que proferiram ser contra a intervenção, devido ao facto de colocar em causa a preservação do património arquitetónico da cidade do Porto.

Encontrando-se envolvido nesta polémica, mesmo antes da intervenção ter sido realizada, Alexandre Farto referiu à agência Lusa num documento escrito

> "Gostaria de partilhar a minha decisão de não avançar com uma intervenção no exterior do edifício, até porque, de certa forma, a própria discussão, embora prematura e algo mal-informada, teve o efeito de ocasionar este mesmo diálogo sobre o espaço da cidade, que tanto prezo".
>
> Vhils (2018)

Inicialmente este projeto de Vhils tinha como finalidade reativar um espaço que esteve ao abandono durante algum tempo, trabalhando as memórias e a história do local. No entanto, durante todo este processo mal gerido que culminou na polémica instalada nas redes sociais, nunca foi dada a oportunidade de se dialogar e analisar o que se poderia

realizar neste edifício de relevância para o país. Como refere o artista Vhils (2018[102]) "é preciso pensar a cidade em conjunto, porque ela é de todos e para todos." No âmbito deste convite, o artista desenvolveu apenas alguns estudos visuais para o que poderia vir a ser uma intervenção para aquele espaço, mas não representavam "nem a proposta final que, até à data, ainda estava na fase de estudo, nem muito menos o resultado final da intervenção", pensada para não comprometer a integridade do edifício.

1.4. Da rua para os espaços expositivos

De acordo com Costa (2015, p.77) a colaboração que Vhils manteve com a Agência Vera Cortês enquanto esteve a estudar em Londres foi determinante para resolver as ambivalências do seu percurso artístico permitindo harmonizar as facetas divergentes da sua abordagem, que se situavam entre as ruas e os espaços galerísticos. Para este artista, ambos os espaços expositivos são válidos e privilegiam o contacto com os públicos. Refere ainda que as suas exposições em espaços fechados estabelecem uma relação com as que ocorrem na rua.

A sua primeira grande exposição individual num museu intitulou-se "Dissecação" e esteve patente no Museu da Eletricidade em Lisboa, entre julho e outubro de 2014, com a presença de 65 636 visitantes. De acordo com Pinharanda (2016, p.379[103]), esta sua exposição num museu foi muito importante porque permitiu que o artista entendesse melhor que o trabalho desenvolvido para um espaço museológico é diferente daquele que é realizado para a rua. Ao longo da organização desta exposição, o artista teve que abandonar, reformular e adaptar ideias preconcebidas para a exposição, mas que não estavam adequadas ao espaço, como por exemplo construir no interior do museu paredes de tijolo que eram posteriormente escavadas.

[102] Entrevista realizada ao Jornal Público a 9 de Fevereiro de 2018 - https://www.publico.pt/2018/02/09/.

[103] Anexo 3 - Transcrição da Entrevista

Este espaço, acolheu um conjunto de trabalhos inéditos concebidos especificamente para o espaço interior (fig.66) e exterior do museu (fig.67), que problematizam e refletem sobre a memória coletiva das cidades e as histórias dos seus habitantes.

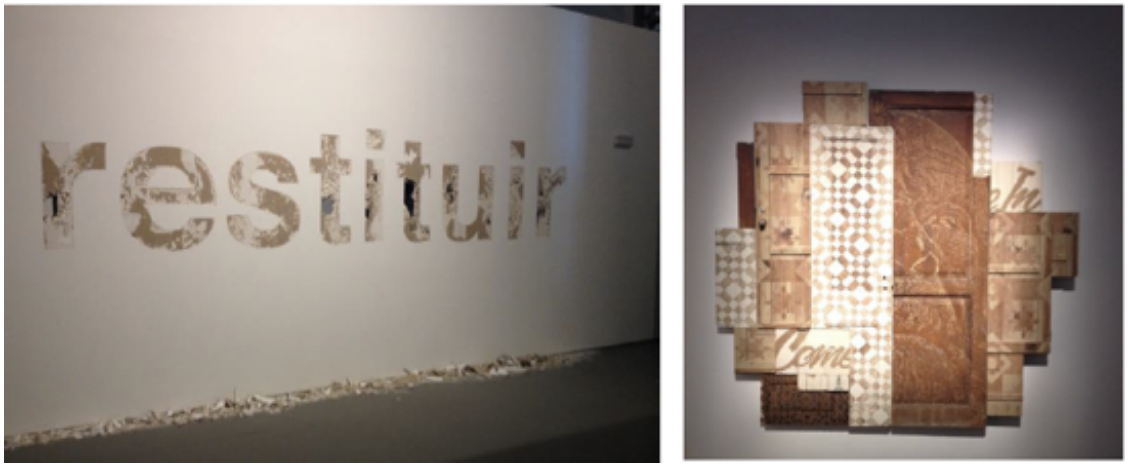


Figura 67 Vhils, 2014. Intervenções pertencentes à exposição Dissecação. Fotografias de Joana Matos.



Figura 66 Vhils, 2014. Intervenções exteriores pertencentes à Exposição Dissecação. Fotografias de Joana Matos.

Através da criação de vários ambientes no museu, Vhils determinou um percurso que possibilitou vivenciar a passagem de uma dimensão de ruído, caos e saturação visual, que exprime a vida nas cidades contemporâneas para um cenário neutro. Fizeram parte desta exposição: vídeo-instalação; instalação; serigrafia; gravura; escultura de baixo-relevo sobre parede, madeira e camadas de cartazes; e ecrãs com vídeos que ilustram o processo artístico e criativo do artista.

De acordo com João Pinharanda (2016, p.379[104]), curador desta exposição, o nome "Dissecação" surgiu a partir de alguns vídeos e de uma instalação que teve destaque neste evento, uma carruagem de metro dissecada como se de uma autópsia se tratasse suspensa no espaço central (fig.68). Esta é a obra preferida do curador que considera a ideia interessante, arrojada e inovadora, no sentido que o artista se distancia da figuração que carateriza grande parte do seu trabalho. Apesar das dificuldades suscitadas pela sua grande dimensão e pelo seu peso, a peça acabou por ser suspensa com o auxílio de engenheiros de estruturas que foram contratados para este trabalho específico. A intervenção foi acompanhada com música de fundo, composições de Chullage, *rapper* com quem Vhils já teve oportunidade de trabalhar diversas vezes.

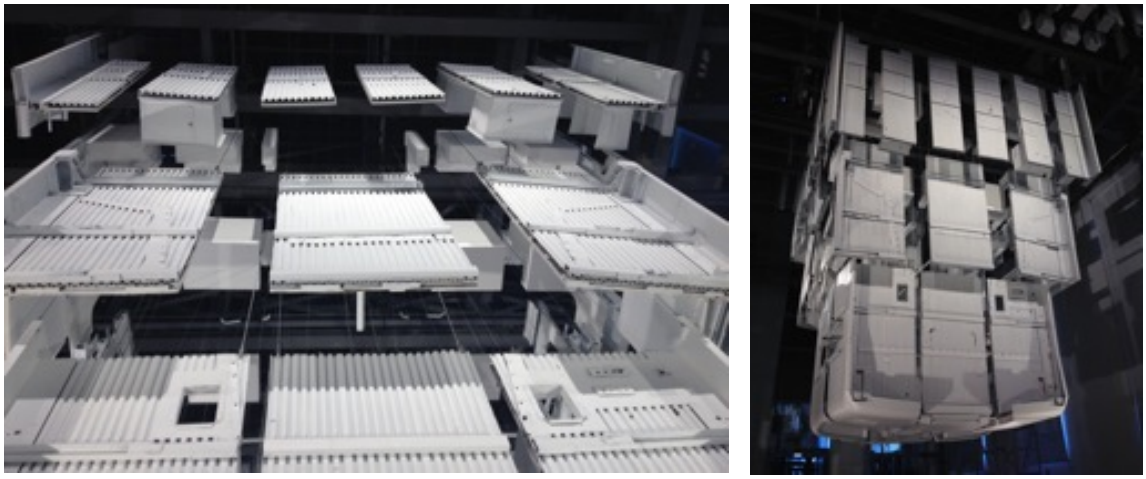


Figura 68 Vhils, 2014. Carruagem dissecada. Fotografias de Joana Matos.

Mais recentemente surgiu o projeto no Bairro 6 de Maio desenvolvido na Amadora no ano de 2017, em parceria com o investigador na área dos estudos urbanos António Brito Guterres. O projeto contou com a realização de seis pinturas de retratos em algumas das paredes que ainda não tinham sido demolidas no bairro. De acordo com o artista Vhils (2017[105])

> "Pintei os rostos de alguns dos habitantes deste bairro que está a ser demolido e despejado, onde estão a deixar as pessoas na rua sem alternativas viáveis para poderem viver com um teto. Quem ficou fora do registo PER de 1993 está a ver

[104] Anexo 1 – Transcrição das entrevistas.

[105] Informação retirada da página do Instagram do artista Vhils https://www.instagram.com/p/.

a casa onde viveu destruída, com todos os seus pertences deixados na rua. Tudo isto em pleno século XXI, em Portugal, União Europeia. Quando estas paredes onde estão marcados os rostos destes moradores forem demolidas, que se aproveite para refletir que não é apenas cimento e tijolo que se está a destruir. Estão a destruir vidas de pessoas que viveram e vivem em dificuldades e que agora veem o seu mais elementar direito retirado: a habitação."

(Vhils)

Este projeto iniciou-se com o reconhecimento do território, com o auxílio de antigos moradores que estabeleceram a ligação entre os habitantes do bairro e a equipe do artista. Durante este reconhecimento foram identificadas as pessoas que estavam dispostos a participar e os que disponibilizavam as paredes das suas casas para a realização da intervenção.

A partir deste momento realizaram-se as entrevistas e a sessão fotográfica com os respetivos moradores, seguiu-se o processo de decalque do desenho para as paredes durante a noite com recurso a um projetor, e finalmente a pintura dos seus rostos nas paredes, como por exemplo, a D. Ondina Tavares moradora do bairro há 16 anos e o seu vizinho e músico Katuta Branca (fig.69).



Figura 69 Vhils, 2017. Intervenções no Bairro 6 de Maio – Amadora. Fotografias de José Amaral.

Um ano depois da implementação do projeto neste bairro na Amadora, o artista foi convidado para expor alguns trabalhos na exposição "*Tirar Polo Natural*" que esteve

patente no Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa entre 29 de junho e 14 de outubro de 2018. Com o objetivo de dar visibilidade à comunidade do Bairro 6 de maio, o artista decidiu esculpir o rosto de antigos moradores numa parede e elaborar um vídeo com parte das entrevistas efetuadas para que o público pudesse ouvir e visualizar durante a exposição. Esta intervenção de Vhils (fig.70) pôde ser observada numa exposição que reuniu aproximadamente 150 obras de arte sobre o retrato de diferentes épocas históricas (da Idade Média ao século XIX) e de múltiplas disciplinas artísticas, provenientes de diversas instituições e colecionadores nacionais e prestigiosas instituições internacionais, como por exemplo o Museu do Prado ou a Galeria Nacional de Parma.



Figura 70 Vhils, 2018. Museu Nacional de Arte Antiga. Fotografia de Joana Matos.

Este cruzamento de estilos, categorias e géneros permitiu colocar lado a lado as produções de Vhils (n.1987), artista contemporâneo inserido no panorama da *street art*, e obras de artistas como Cristóvão de Morais (at.1539-1580), Joseph Goupy (1689-1769), Domingos António de Sequeira (1768-1837), Amadeo de Souza-Cardoso (1887-1917), Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929), Aurélia de Souza (1866-1922), Júlio Pomar (1926-2018) Lourdes de Castro (n.1930), Helena Almeida (n.1934), Paula Rego (n.1935), Julião Sarmento (n.1948), entre outras.

Apesar de ter sido realizada para esta exposição no MNAA, esta intervenção partiu de um projeto já iniciado pelo artista um ano antes no Bairro da Damaia, cujo objetivo foi dar voz aos moradores que tinham sido despejados do bairro onde sempre viveram desde a sua vinda para Portugal. Intitulada “6 de Maio” esta obra foi produzida a partir do

testemunho recolhido junto a três antigos habitantes do bairro: o Tukaz mais conhecido por UPA com 35 anos, o Sr. Avelino de 52 anos e a D. Carlota de 86 anos. Nascida em São Tomé, D. Carlota saiu do seu país à procura de melhores condições de vida e veio viver para a Damaia-Lisboa, onde permaneceu durante 43 anos até ser despejada do bairro e da comunidade. Depois de ir viver para um prédio contra a sua vontade, a sua vida nunca voltou a ser a mesma, marcada pela infelicidade presente no seu olhar e em cada palavra que proferiu durante a entrevista: "Na Damaia todos ajudam. Aqui estou numa gaiola." (Carlota, 2007). Este vídeo produzido para a exposição e que relata excertos da entrevista realizada pelo artista, acabou por se constituir como uma homenagem a esta moradora que acabou por falecer dois meses depois das filmagens.

Composta por estes dois elementos, a obra teve como propósito trazer o Bairro para o interior do Museu, através da deslocação de uma parede de uma das habitações, para o espaço expositivo. O artista escavou os retratos de três gerações de moradores - uma das fundadoras do bairro, um morador mais antigo e um jovem ativista - no interior do museu com recurso a martelos e berbequins. Contrariando Francisco de Holanda, que afirmava no seu tratado[106] que nem todos mereciam ter a sua efígie materializada, Vhils contribuiu para uma discussão acerca do estatuto do retrato enquanto registo claramente socializado. Estes retratos de quem não tem voz, tiveram a oportunidade de estar no mesmo local que outras obras reconhecidas da História da Arte Portuguesa. No entanto, esta situação provocou alguma polémica devido ao facto de colocar em confronto, obras que pertencem a uma cultura tradicional elitista, como por exemplo pinturas do século XV ou XVI e obras contemporâneas de certa forma popularizadas, como são os retratos de Vhils.

De acordo com Filipa Oliveira[107], curadora desta exposição o convite endereçado ao artista teve como objetivo demostrar que o retrato pode ter diversas maneiras de ser pensado e de ser feito.

---

[106] "Digo que estimo somente os claros príncipes e reis ou imperadores merecerem ser pintados, e ficarem suas imagens e figuras e sua boa memória aos futuros tempos e idades." (Francisco de Holanda, p.14). O primeiro tratado do mundo ocidental dedicado ao retrato e elaborado por um português. Francisco de Holanda "Do Tirar Polo Natural" (1549).

[107] Vídeo sobre a obra intitulada "6 de Maio" do artista Vhils, publicado pelo MNAA no seu canal do youtube a 13.08.2018. https://www.youtube.com/watch?v=qjoboQWPizU.

> "Este retrato de rua que o Vhils traz, este desenhar na rua por quem é da rua e que normalmente nunca tem direito de entrar no museu é algo que para nós era muito importante trazer para esta exposição."
>
> (Filipa Oliveira, 2018)

Seja na rua ou no museu, as intervenções de Vhils caraterizam-se pela sua efemeridade, fazendo com que o artista e a sua equipe de trabalho atribuam uma grande importância ao vídeo e à fotografia como registo do processo de trabalho e do produto final, para a sua posterior disseminação nos media e nas redes sociais, como por exemplo *facebook*, *instagram* ou *youtube*.

Alguns *writers*, embora não sejam a voz maioritária deste campo, estão contra a exposição formal do seu trabalho em galerias, porque afirmam que este perde toda a sua essência, devido ao facto de estar num espaço fechado e subverter o seu estatuto de obra ilegal e marginal, pondo em risco a sua participação numa subcultura. De acordo com Waclawek (2011, p.174), as galerias dão o reconhecimento e a oportunidade aos artistas de criar obras mais complexas que são impossíveis de realizar na rua num reduzido espaço de tempo.

De acordo com Vhils, tanto a rua como um espaço fechado podem ser válidos, desde que se olhe para essas produções no seu devido contexto. A arte de rua destina-se ao espaço público, enquanto a obra realizada para uma galeria ou para um museu é essencialmente uma transposição do trabalho do autor que se expressa num outro contexto. João Pinharanda[108] (2014, p.56), refere que "a expansão da ação de Vhils, o aumento de solicitações mundiais do seu trabalho e a abertura de novas possibilidades de encomendas e mercados, alterou e complexificou os seus modos de intervenção". O artista esforça-se por conciliar as demarcações de territórios nas zonas urbanas onde, por vezes, a exclusão social está presente, com as obras de caraterísticas diferentes que são realizadas no seu *ateliê* e surgiram através de encomendas com vocação galerista ou colecionista.

A cidade é vista pelo artista como algo efémero e transitório que há muito tempo deixou de ser um lugar estável, uma vez que tudo parece acontecer em todo o lado e em

[108] João Pinharanda, curador da Exposição "Dissecção" de Vhils, no Museu da Eletricidade em Belém.

simultâneo. Referindo-se à efemeridade das suas obras Vhils (2014, p.369[109]), refere que esta caraterística é algo que "torna a obra de arte mais humana, que se aproxima mais de nós e que está em constante transformação", para o artista a obra só está completa passados dois ou três anos quando se mistura com o espaço.

Durante a realização das suas intervenções, o artista reflete sobre a forma como este meio urbano influencia a comunidade na formação da sua identidade individual e coletiva. A origem da arte urbana está na apropriação do espaço público e dos muros como suporte, de modo a permitir que se estabeleça a comunicação entre pessoas. Neste sentido, partilhamos da opinião de Mccormick (2010, p.16) quanto este afirma que todas as intervenções que "não tenham recebido permissão e ainda assim se dirige ao público, seja ativista ou vanguardista, danoso de vandalismo ou de belas-artes, precisa de ser entendido como um tipo de discurso." Mesmo na linguagem codificada, como é o caso do *graffiti*, em que a maioria das vezes a mensagem se dirige aos colegas de ofício, o público é importante.

O trabalho do artista é uma investigação sobre as camadas do passado, como se de um arqueólogo se tratasse, trazendo à superfície alguns elementos que ele teme terem-se perdido há muito tempo, a noção de pureza e uma dimensão mais humanizada da vida. Vhils explora as complexidades da relação entre o indivíduo, o ambiente urbano e a estrutura ideológica que o sustenta desde sempre. De acordo com Moore (2011, p.13), Vhils sempre foi fascinado por uma certa nostalgia gerada pela deterioração natural, levando-o a explorar a natureza efémera das suas obras. Na Travessa das Merceeiras em Lisboa (fig. 71 a) e b)), é possível observar o estado de deterioração da intervenção realizada pelo artista Vhils, num período de tempo com mais de dois anos.

[109] Anexo 1 – Transcrição direta das entrevistas.



Figura 71 a) Intervenção de Vhils. Alfama, Lisboa, 2012. Fotografia de SmartB. **b)** Intervenção de Vhils. Alfama Lisboa, 2015. Fotografia de Joana Matos

Trabalhando a cidade como matéria-prima, Vhils utiliza os espaços degradados do ambiente urbano. O seu trabalho destrutivo representa uma crítica ao sistema e à sociedade pós-moderna em que vivemos. De acordo com Pasternak (2010, p.306), o escritor e curador Nato Thompson afirma que os artistas invadem o mundo quotidiano para criticar, satirizar, perturbar e agitar a ordem para gerar a consciência social e de certa forma proporcionar mudança social. Durante esse processo os espaços urbanos são tidos como lugares democráticos e os artistas mantêm as nossas cidades com criatividade e ideias poderosas ao mesmo tempo que atraem novos públicos. Neste sentido Vhils (2014, p.364[110]) refere que tem como objetivo que o público tenha a capacidade de refletir sobre o modelo de desenvolvimento que tem sido gradualmente globalizado com pouca participação da população e do próprio sistema democrático em que vivemos.

A maioria das pessoas que acompanha o trabalho de Vhils, desconhece que o artista nunca deixou a prática ilegal do *graffiti* (fig.72). O retorno ou a permanência nesta prática ilegal justifica-se tendo como base os seguintes fatores: i) perigo que sustenta o vício do *graffiti* nas ruas; ii) relação que se estabelece com *writers* de outras *crews*; iii) manter-se fiel às suas origens; iv) constituir um meio que sempre o influenciou nas técnicas, ferramentas e materiais e,; v) a adrenalina que o ato de transgredir lhe suscita. De acordo com Becker (2009, p.14) a transgressão ocorre quando assistimos à quebra de uma regra, a ação é

[110] Anexo 1 – Transcrição direta das entrevistas.

entendida como errada e o indivíduo que a cometeu é visto como um *outsider* que se desvia das regras impostas por um determinado grupo.



Figura 72 Mural de Ram, Vhils e Saner, 2015. Sintra. Fotografia de Miguel Portelinha.

Paralelamente a uma atividade mais legalizada, Vhils continua a sua atividade de *writer.* Tal como o artista refere na entrevista (2014, p.365[111]) a 3D e a 1003PV são duas *crews* bastante ativas da zona de Lisboa e de Sintra. Alguns destes elementos que compõem os dois grupos, pertencem também à sua equipe que se dedica ao trabalho legalizado e pintam com Vhils nas ruas há pelo menos treze ou catorze anos. Apesar de partilharem a mesma raiz, e em alguns casos o mesmo contexto de intervenção - o espaço urbano – estas são atividades completamente distintas quanto à sua forma, significado e ação. O *background* que esta prática lhe concedeu anos atrás, permitiu que Vhils desenvolvesse o seu sentido de perseverança, dedicação, vontade e energia para continuar a participar no espaço público. Mencionando o artista Vhils, Costa (2015, p.76) refere que a sua forma de intervenção artística, associada à ilegalidade do *graffiti*, é vulgarmente associada a uma prática de vandalismo juvenil e executada num meio considerado "marginal" e associado a formas de expressão oriundas da cultura popular.

Podemos afirmar que hoje em dia, o artista pertence a equipas de trabalho bastante diversificadas no que respeita a tipologia de trabalhos e as formas de ação, mas similares quando nos referimos à rua como local de atuação, às paredes de edifícios devolutos como

[111] Anexo 1 – Transcrição direta das entrevistas.

suporte e à vontade que todos têm em intervir no espaço público para pintar ou escavar uma mensagem.

Relativamente ao trabalho reconhecido e legitimado o artista conta com a ajuda da sua equipe trabalho, alguns deles com uma relação de amizade de alguns anos e que desempenham atividades diversificadas e necessárias para dar resposta à grande quantidade de encomendas, como por exemplo a gestão do ateliê, a concretização das obras ou a escrita dos textos para os catálogos das exposições, revistas e jornais ou redes sociais.

1.5. Outros projetos

1.5.1. Plataforma *Underdogs*

Instalada num antigo armazém na Rua Fernando Palha, uma zona mais periférica da cidade de Lisboa, a Galeria *Underdogs* constitui-se como uma plataforma nacional e internacional que tem como objetivo principal criar espaços de trabalho dentro do panorama da arte contemporânea, destinado a artistas que realizam intervenções ligadas às novas linguagens da arte urbana. Com atividades bastante visíveis pela cidade de Lisboa, a *Underdogs* tem como principal objetivo promover ligações e parcerias de colaboração com agentes culturais.

Atualmente, fazem parte integrante da Galeria *Underdogs*, o diretor Alexandre Farto que tem como principais funções a curadoria de exposições e a realização dos contactos com os artistas. Para o auxiliar nestas funções de curadoria, tratar da gestão da galeria, organizar os programas de arte pública e as edições foi necessário integrar na equipe a codiretora Pauline Foessel.

Por desempenharem outras funções fora da galeria, os diretores contam com o poio de: Rui Carvalho (General Manager), Diana Sousa (Gallery Manager), Mariana Mesquita (Communications Manager), Miguel Moore (Head of Editorial Content), Filipe Lucena (Editions Manager and Designer), Rita Andrade (Producer) e André Severino (Underdogs Art Store Manager) que coordena o trabalho na loja.

Este projeto de curadoria de arte urbana surgiu em 2010 através de uma parceria entre Alexandre Farto e a galerista Vera Cortês. Esta primeira edição do projeto que consistiu na promoção e divulgação de trabalhos de artistas de *street art* em galerias teve a sua primeira exposição a 26 de novembro de 2010 até 15 de janeiro de 2011 com a participação dos artistas nacionais Adres, ± Miguel Januário, Kusca, Mar (fig.73), Obey, Ram, Smart Bastard, Sphiza, Tosco e Vhils. Estes artistas expressam-se através de diversas técnicas, sobre uma multiplicidade de suportes e com um estilo próprio bastante visível nas intervenções que executaram nas ruas (fig.74).



Figura 73 a) MAR, Tree Head House, 2010. Fotografia de Galeria Vera Cortês. **b) MAR,** pintura mural. Lisboa, 2011. Fotografia de Joan Matos.



Figura 74 a) ADRES, Tag Girl, 2010. Fotografia de Galeria Vera Cortês. **b) ADRES**, Quinta do Mocho, 2017. Fotografia de Joana Matos.

Depois de desempenhar funções de curadora para a Galeria Magda Danysz, primeiramente em Paris e depois em Xangai, Pauline Foessel mudou-se para Portugal em 2013, e juntamente com Alexandre Farto aperfeiçoam este projeto. Ainda nesse ano, a galeria instalou-se num espaço próprio, um antigo armazém recuperado em Marvila composto por duas salas, um *open space* para as exposições e um escritório.

Como relatou Pauline Foessel (2016, p.371)[112], os artistas ucranianos INTERESNI KAZKI foram os primeiros a serem convidados sob a sua responsabilidade, para realizarem uma intervenção numa grande parede na Praça Olegário Mariano, em Lisboa (fig.75). Até ao final do ano de 2017, a *Underdogs* já conta com cerca de 44 exposições (individuais e coletivas), 137 edições artísticas e 30 intervenções no exterior.



Figura 75 INTERESNI KAZKI, 2013. Lisboa. Fotografia de Underdogs.

O projeto Underdogs desenvolve-se a partir de três áreas:

1. Organização de exposições coletivas e individuais no espaço da galeria cuja curadoria é realizada por Alexandre Farto e Pauline Foessel que escolhem os artistas e estabelecem os primeiros contactos. Estas exposições são temporárias e o tempo de duração pode variar entre um mês e um mês e meio com duas semanas de pausa, tempo necessário para reorganizar o espaço para a exposição seguinte.

[112] Anexo 1 - Transcrição da Entrevista.

2. A venda de edições e trabalhos (ex. gravuras e serigrafias) através do website da galeria e na loja *Underdogs Art Store* no Cais do Sodré em Lisboa. De acordo com Pauline (2016, p.372)[113], as peças são por vezes vendidas a colecionadores privados portugueses e estrangeiros que estão a viver em Portugal. Apesar de ser em número inferior, existem também artistas e colecionadores de várias partes do mundo.

3. Programa de arte pública destinado a artistas nacionais e internacionais que conta com a parceria da Galeria de Arte Urbana da Câmara Municipal de Lisboa cuja função é estabelecer o contacto com os proprietários dos edifícios que vão ser intervencionados.

Mais recentemente, implementaram o *Underdogs Public Art* Tours que se constitui por uma visita com a duração de três horas, cujo itinerário reúne pinturas murais de grandes escalas de artistas portugueses e internacionais como por exemplo: Vhils, Nunca, Sainer, PixelPancho, How&Nosm, ±MaisMenos±, Okuda, Bicicleta Sem Freio e Clemens Behr, entre outros.

A plataforma *Underdogs* visa conjugar uma vertente galerística com intervenções em espaços públicos da cidade de Lisboa, através de uma procura contínua de parcerias e cooperações entre artistas e agentes culturais. Esta tem um papel importantíssimo no contexto nacional uma vez que proporciona um espaço da sua galeria a artistas que realizam intervenções na rua, divulga os seus trabalhos e percursos artísticos e criativos ao mesmo tempo que possibilita a criação de novas linguagens expressivas e comunicativas na cidade de Lisboa. De acordo com Moore (2010, p.4), o espaço das grandes cidades encontra-se saturado de "ruído visual e gráfico" e a atuação de novos intervenientes tem proporcionado propostas inovadoras em termos estéticos que a *Underdogs* ajuda a reconhecer e legitimar enquanto dimensão instituída da arte contemporânea.

[113] Anexo 1 - Transcrição da Entrevista.

1.5.2. FESTIVAL Iminente

O Festival Iminente[114] desenvolveu-se no Jardim Municipal de Oeiras em 2016, sob a direção e organização de Alexandre Farto e da Galeria *Underdogs*. Este festival foi criado com o intuito de divulgar a nova música e arte que se fazia em Portugal e nos países lusófonos, reunindo em cada edição artistas visuais, músicos, produtores, *designers*, entre outros que mostram os seus trabalhos ao público.

Esta primeira edição do festival, que decorreu de 23 a 25 de setembro, teve como convidados na área da música, Paus, Linda Martini, Batida, DJ Ride, BBQ, DJ Glue e Thunder & Co, Chullage, Halloween, Orelha Negra (DJ set), Keso, DJ Firmeza, DJ Marfox e Francis Dale, Ana Moura, Isaura, Dead Combo, Slow J, Sam The Kid + DJ Big e Kalaf. A estes juntaram-se os artistas plásticos Ad Fuel, André da Loba, Akacorleone, Bordalo II, Clemens Behr, David Oliveira, Okuda, MaisMenos, MAR, Maria Imaginário, Mário Belém, Pedrita, Pedro Matos, Wasted Rita e, claro, Vhils (fig.76), que realizaram intervenções integradas no ambiente e que interagiam com o público ao longo dos três dias de festival.



Figura 76 Vhils, 2016. Festival Iminente. Fotografias de Joana Matos.

Com o objetivo de realizar incursões noutros locais e além-fronteiras, foi realizado na Old Truman Brewery em Brick Lane em Londres, o Festival Iminente nos dias 28 e 29 de

[114] Página do Festival https://www.festivaliminente.com.

julho. Intitulado "ART BEFORE BREXIT" contou com artistas, na sua maioria portugueses, como: ± MaisMenos ±, Add Fuel, AkaCorleone, André da Loba, Ben Eine, Bordalo II, Conor Harrington, Draw & Contra, Halfstudio, Mar, PixelPancho, Sickboy, The Caver, Vhils, Wasted Rita na área das artes visuais, enquanto que a área da música foi representada por DJ Glue, DJ Kking Kong, DJ Big, Francis Dale, Slow J, DJ Ride, Shaka Lion, Batida apresenta o Quase DJ Perfeito, DJ Nigga Fox, DJ Glue, DJ Big, Cachupa Psicadélica, Chullage, Halloween, Scuru Fitchadu, Romancista, Rita Maia apresenta Sons de Migrantes, LV e Joshua Idehen, DJ Firmeza.

Este festival caraterizado por combinar música nova e experimental com intervenções artísticas de cariz individual e coletivo, contou com um bar e pequenos espaços onde foi servida comida que só podia ser paga com euros. Como refere Vhils na sua página

> "O Festival Iminente é uma celebração de um género de arte e música que é capaz de derrubar muros, barreiras e fronteiras e reunir pessoas de diferentes culturas que compartilham o amor pela arte, ideias e a vontade para continuar o conceito de uma verdadeira comunidade europeia. Este festival incorpora o espírito da criatividade, da resistência e da cooperação que esta comunidade europeia alternativa representa face ao *Brexit* e a crescente onda de intolerância e sectarismo que assola a Europa."
>
> (Vhils, 2017)

A segunda edição do Festival Iminente em Portugal decorreu entre os dias 15 e 17 de setembro de 2017 pela segunda vez consecutiva no Parque Municipal de Oeiras. Parte do dinheiro angariado durante os três dias foi oferecido a uma associação sem fins lucrativos.

Teve no seu cartaz os artistas plásticos Vhils (fig.77), Felipe Pantone, ±maismenos±, Berru, Bordalo II, Draw, Contra, Estúdio Pedrita, Fábio Colaço, FAHR 021.3, Glam, Jorge Charrua, Kruella d'Enfer, Maria Imaginário, Mosaik, Obey SKTR, Teresa Esgaio, The Caver, Youthone e Pedro Coquenão. Relativamente à música contou com a participação dos Orelha Negra, Allen Halloween, TRKZ, Young, You Can't Win, Charlie Brown, Kroniko, Slow J, Scúru Fitchádu, Throes + The Shine, Mike El Nite, Capitão Fausto, DJ Yen Sung e DJ Marfox + DJ Nervoso, Cachupa Psicadélica, NBC, Vado Más Ki As, Chullage, Karlon, Hollyhood, DJ Big, Regula, Shaka Lion, Branko, Enchufada,

Xinobi, Moullinex, Pro Seeds, Noiserv, Bruno Pernadas, Rock Marsiano e Meu Kamba Sound, Capicua, DJ Maskarilha, Carminho, e para encerrar o evento a atuação do DJ Ride com o artista Vhils.



Figura 77 Vhils, 2016. Festival Iminente. Fotografias de Joana Matos.

O festival devolveu-se em diversos espaços, como por exemplo a estufa do jardim onde esteve patente uma exposição com algumas obras de luz interativas ou uma pista para a prática do *skate* (fig.78). Este espaço já tinha sido utilizado na edição do ano anterior para a exposição de uma carruagem de metro intervencionada por *writers*. No recinto, encontrámos ainda uma loja da *Underdogs*, responsável pela curadoria do festival e que disponibilizou ao público uma seleção de livros e edições artísticas, entre outros produtos.



Figura 78 Pista de Skate. Festival Iminente 2016. Fotografias de Joana Matos.

Para a realização da 3ªedição do Festival Iminente foi escolhido um novo recinto no Parque Natural de Monsanto. Este movimento criativo permitiu mais uma vez trazer uma mostra de novos talentos a nível artístico e musical, corroborando com um dos principais objetivos e missão da *Underdogs*.

No miradouro da capital, atuaram artistas como Conan Osiris, Kool G Rap, Gisela João, Valete, DJ Glue, Sequin, Sara Tavares, Carlão, Shaka Lion, entre outros. Quanto às instalações artísticas pertenceram a Wasted Rita, André Saraiva, Miguel Januário, Sónia Balacó, a dupla espanhola Pichiavo, Vhils (fig.79), entre outras participações.

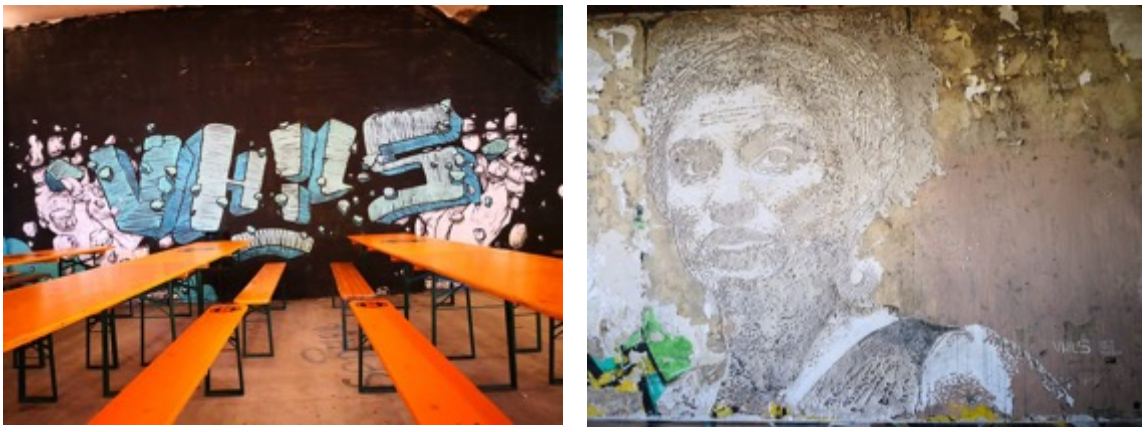


Figura 79 Vhils, 2018. Intervenções realizadas no Festival Iminente. Fotografias de José Amaral.

Este festival peculiar que pretende ser o mais de vanguarda possível, contempla e alia as artes performativas com as artes visuais e já conta com duas edições em Londres. A atribuição do nome Iminente, as temáticas e as dinâmicas de todo o evento, leva-nos a acreditar que este projeto visa espelhar o que acontece e está prestes a acontecer no mundo.

Seguindo a mesma lógica de organização e funcionamento, desenvolveram-se duas edições no The Old Truman Brewery, em Brick Lane com a curadoria de Vhils e da *Underdogs*. Com a duração de três dias, este festival proporcionou ao público experiências diárias na área da arte urbana e da música, com a participação de artistas portugueses e vindos de outros países da Europa. Importa ainda mencionar que este projeto de Vhils em curadoria partilhada com a Galeria *Underdogs*, realizou-se também no Rio de Janeiro (2018) e em Xangai (2019). A realização deste evento fora de Portugal

permite a divulgação de novos trabalhos de artistas plásticos e músicos portugueses pela Europa, com intervenções imersivas e, em alguns casos, com conotações políticas.

1.5.3. Solid Dogma

Instalada em Lisboa, esta agência nasceu de uma sociedade entre Alexandre Farto e Pedro Pires que visa a criação de produtos únicos e singulares. A *Solid Dogma*[115] permite que outras agências e marcas coloquem ideias em prática através de uma modalidade de ofertas que se interligam sempre com o digital, como por exemplo vídeo, a *web design*, *motion graphics*, ou *3D modelling*. A realização destes produtos digitais interliga-se com uma componente física, que poderá derivar do processo artístico e criativo de Alexandre Farto aka Vhils. Por esta razão, a associação entre estes dois elementos, Pedro Pires vindo do universo do *branding*[116] e do *design* gráfico e o Alexandre Farto da área das artes visuais, revela-se uma boa parceria que leva ao sucesso deste projeto.

Como forma de esclarecer esta parceria Pedro Pires (2015), ex-diretor criativo da Ivity, referiu na entrevista ao Dinheiro Vivo[117] que a *Solid Dogma* não pretende subsistir apenas do Vhils enquanto artista. Para conseguir atingir uma das suas principais finalidades, que passa por oferecer produtos que possibilitem uma comunicação eficaz e que perdure ao longo do tempo, esta agência também poderá recorrer ao trabalho de outros artistas, não necessariamente ligados ao mundo da *street art* para as suas produções, no sentido de estabelecer uma ligação entre a arte e as marcas.

Os trabalhos que esta agência realiza podem surgir de duas formas através do contacto que as marcas estabelecem com a *Solid Dogma*, ou através da oferta de projetos únicos junto dessas empresas.

---

[115] Página oficial da agência *Solid Sigma* http://www.soliddogma.com/.

[116] Branding é uma palavra de origem inglesa utilizada na área do marketing e permite fazer referência ao processo de construção de uma marca e da imagem de marca em si. O objetivo do *branding* é destacar os valores que a marca pretende transmitir ao cliente. Deste modo, é possível que o consumidor associe na sua mente uma marca a um valor: por exemplo, a inovação.

[117] Entrevista realizada em 2015 https://www.dinheirovivo.pt/buzz/solid.dogma.

Esta agência já teve a oportunidade de realizar alguns trabalhos que partem da prática artística de Vhils, nomeadamente através da técnica com recurso a explosivos, como por exemplo a realização de vídeos promocionais para a marca Sprint, Mini Cooper, ou a Levi´s (fig.80) assim como, a capa do dvd e o vídeo clip de "Raised by Wolves" da Banda U2 (fig.81).



Figura 80 Mural de Vhils utilizado na campanha publicitária da Levi´s, 2011. Fotografia de Solid Dogma.



Figura 81 Cena do vídeo-clip e capa do Films of Innocence da banda U2, Solid Dogma, 2014. Fotografias de Vhils.

Esta equipe é ainda composta por Diogo Potes e Samuel Simões na direção de arte, Céu Lopes, André Martins e Alexandre Farto na direção de vídeo e de André Santos na edição.

Este é mais um projeto onde Alexandre Farto pretende auxiliar jovens artistas a criarem sustentabilidade e poderem ganhar independência para a sua criação artística. Apesar das dificuldades que possam encontrar, ao estabelecer uma ligação com as marcas, os artistas ganham sustentabilidade financeira ao mesmo tempo que têm novas experiências, nomeadamente na exploração dos novos media.

Outro aspeto que carateriza os projetos desta unidade criativa é o destino dos produtos físicos que são criados, sejam eles objetos de *design*, instalações, um filme ou um evento, que obrigatoriamente passarão por uma disseminação *online* cuja fonte angariada poderá, mais tarde, financiar novos projetos.

Um dos grandes projetos desenvolvidos pela *Solid Dogma* foi a execução de vídeos para o evento *Web Summit* realizado em Portugal, cujo objetivo consistiu na revelação, ao grande público, de projetos empreendedores através da visualização de dois vídeos com pouco mais de dois minutos. Esta encomenda realizada pela InvestLisboa[118] permitiu à empresa da qual Vhils também é sócio, a realização dos vídeos exibidos na abertura desta conferência global de tecnologia, inovação e empreendedorismo nos anos 2016 e 2017. Estes vídeos foram ainda compostos por músicas e por fotografias tiradas por drones que mostram a cidade de Lisboa e jovens que criaram projetos criativos de sucesso.

Em junho de 2018 a *Solid Dogma*, juntamente com a FCB Lisboa foram as únicas agências portuguesas finalistas do Festival Internacional e Publicidade da Cannes Lions. Inserindo-se na categoria *Brand Experience & Activation* a empresa participou no evento com o projeto de lançamento da cerveja Coruja, do *Super Bock Group*.

Esta empresa portuguesa, cuja atividade principal assenta no negócio das cervejas e das águas engarrafadas, desenvolveu uma parceria entre a *Super Bock* e a *Solid Dogma*, para a criação de uma plataforma que pretende apoiar a arte pública urbana desenvolvida em Portugal até 2020, enquanto manifestação social e fator importante para a promoção da cultura. Esta colaboração contará com a participação dos artistas The Caver, Contra,

[118] Agência de promoção económica da capital portuguesa criada pela Câmara Municipal e pela Câmara de Comércio e Indústria Portuguesa.

Frame, Glam, Kruella, MAR, Mário Belém, Mosaik e Samina que formam a *crew* "Coruja".

Em suma, *Solid Dogma* evidencia-se no mercado através de programas que oferece às empresas que queiram incorporar a arte nos seus projetos, uma visão de *Branding* para a área cultural.

1.5.4. Projeto de curadoria do Bar Stupido

Os projetos que o artista Vhils tem na área da curadoria resultam das suas raízes artísticas onde desenvolve um trabalho na área da *street art.* Nestes projetos, o seu grande objetivo é contribuir para a divulgação de trabalhos de novos artistas portugueses e estrangeiros.

Este projeto intitulado Stupido nasceu em setembro de 2017 e conta com a gerência de Pedro Garcia e de uma das maiores agências digitais, a Live Content. Além de ser um bar no Cais do Sodré, este espaço é considerado uma instalação de arte com a curadoria de Alexandre Farto aka Vhils.

A decoração e o ambiente deste espaço fazem parte de uma instalação artística rotativa o 1/1, que se iniciou com intervenções do argentino Felipe Pantone (fig.82), artista conhecido internacionalmente pelas intervenções urbanas com formas geométricas.



Figura 82 Bar Stupido, 2017. Lisboa. Fotografias de Portugal Confidential.

A vinda do artista a Portugal, despoletou o interesse da *Underdogs* que o convidou a realizar uma exposição na galeria e uma intervenção de *street art* num prédio da cidade

de Lisboa. Pantone[119] foi o primeiro artista convidado por Alexandre Farto para desenhar o interior do Bar Stupido que, de certa forma, se assemelha ao mural realizado na Praça Bernardino Marchado em Lisboa (fig.83), cujo estilo se constitui por blocos de cores fortes e diagramas geométricos que nos remetem para os pixéis de um ecrã.



Figura 83 Felipe Pantone, 2017. Lisboa. Fotografia de Daniel Rocha

De acordo com Renata Lobo (2017[120]) o objetivo do projeto Stupido foi criar um programa de curadoria rotativo que permitisse que anualmente um artista internacional pudesse criar no espaço uma instalação imersiva, tornando o espaço único, exclusivo e irreproduzível para o público que pode apreciar a intervenção ao mesmo tempo que usufrui da música a cargo de Fred Ferreira, produtor e baterista que já trabalhou e gravou discos com Orelha Negra.

[119] O artista Felipe Pantone nasceu na Argentina, mas passou grande parte da sua vida em Espanha, onde se formou em Belas-Artes da Universidade de Valência. O trabalho de Pantone trata o dinamismo, a transformação, a onipresença e temas relacionados com a atualidade. O seu trabalho foi exibido pelos 4 continentes: Europa, América, Austrália e Ásia.

[120] https://www.timeout.pt/lisboa/pt/bar-com-curadoria-de-vhils-em-lisboa.

1.5.5. Museu de Arte Urbana e Contemporânea de Cascais

O MARCC - Museu de Arte Urbana e Contemporânea de Cascais insere-se no projeto "O Bairro dos Museus"[121] concebido pela Câmara Municipal de Cascais e pela Fundação D. Luís I, abrangendo um conjunto de equipamentos culturais da região que potenciam e asseguram as suas memórias, as suas tradições e o seu património (fig.84). Este museu de arte urbana junta-se à Casa das Histórias Paula Rego, ao Museu do Mar e à Casa Sommer, a sede da Biblioteca Municipal de Cascais.



Figura 84 MARCC, 2017. Cascais. Fotografia de Jorge Martim, CM Cascais.

Este museu resultou de uma parceria realizada entre o Município de Cascais e o artista plástico Alexandre Farto aka Vhils, através de um financiamento de fontes públicas e privadas. Ocupando um espaço com 1700 metros quadrados o seu principal objetivo consiste em divulgar o trabalho desenvolvido pelas novas gerações de artistas nacionais e estrangeiros, que se inspiram nos ambientes urbanos.

Este espaço contará ainda com uma exposição permanente, realizada a partir do acervo privado de Vhils, constituído por aproximadamente 300 obras realizadas por si e por outros artistas, como por exemplo os portugueses Abel Manta e Nomen, o britânico Banksy ou o norte americano Shepard Fairy aka Obey. Com o objetivo de constituir uma

[121] Página oficial https://bairrodosmuseus.cascais.pt/list/museu/museu-de-arte-urbana.

plataforma mais institucional para preservar e fomentar a compreensão da arte urbana, este museu, além de proporcionar um lugar de divulgação de trabalhos de artistas, pretende criar um espaço de investigação sobre estas práticas. Tal como Alexandre Farto (2017[122]) referiu à empresa Lusa no dia da apresentação do MARCC, a sua vontade é que fosse realizado um levantamento sobre os artistas e as práticas que se desenvolvem no espaço urbano, legais e ilegais, desde 1974 até à atualidade.

O MARCC, um dos poucos museus do mundo dedicados em exclusivo ao entendimento e à apreciação da arte urbana, contará ainda com os Amigos do MARCC, um programa de associados que visa angariar fundos e oferecer livre acesso ao museu, aos seus equipamentos, a visitas organizadas a ateliês de artistas, *workshops,* publicações e outros serviços com exclusividade de associados.

O serviço educativo deste museu, pretende ampliar e diversificar as suas iniciativas estabelecendo como objetivo a promoção da educação artística através de projetos que estimulem a criatividade, a literacia e sensibilizem os públicos para questões sobre a arte urbana contemporânea. Neste sentido, está prevista a oferta de um conjunto de atividades para um público escolar e não escolar, desde visitas guiadas a coleções ou a setores específicos do museu, sessões de conferências, *workshops*, cursos, programas de noites abertas com música, mostras e *performances*, entre outros eventos.

Este projeto conta ainda com a realização de duas zonas com serviços de loja e confeitaria e com a construção de um jardim exterior, o parque de Arte Pública de Cascais, onde o público terá a possibilidade de apreciar esculturas e instalações selecionadas e dispostas num diálogo próximo com as exposições em curso no Museu.

Para a apresentação do novo Museu a 27 de setembro de 2017, o artista Vhils realizou uma intervenção com a palavra "*Invisível"* esculpida numa parede branca (fig.85), que desaparecerá quando o MARCC abrir portas ao grande público.

[122] Entrevista ao Diário de Notícias em 27 de setembro de 2017. https://www.dn.pt/lusa/interior/museu-de-arte-urbana.

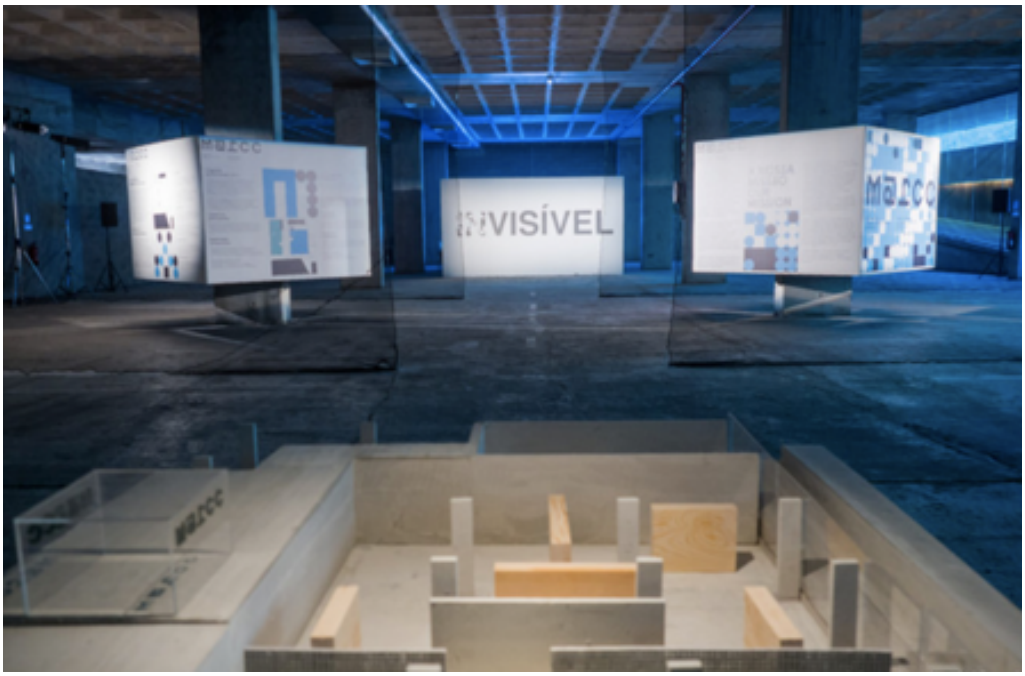


Figura 85 Interior do MARCC, 2017. Cascais. Pré-inauguração do Museu. Fotografia de Jorge Martins - CM Cascais.

2 – MEIOS DE DISSEMINAÇÃO DAS SUAS OBRAS

Na contemporaneidade a imagem instantânea tornou-se num instrumento de mediação entre o homem, o meio e a realidade. De acordo com Damisch (1963, p.287), a fotografia perpétua o rasto efémero de um objeto ou de uma cena do mundo real, contudo só o faz na medida em que preserva e expõe um momento retirado de um tempo contínuo. A fotografia não tem um antes nem um depois, ela representa apenas o momento exato em que foi produzida.

Primeiramente, pretende-se enunciar um capítulo onde se refere a fotografia e o vídeo como ferramentas que auxiliam diversos artistas plásticos que intervêm no espaço urbano a produzirem nos seus trabalhos novos enquadramentos, perspetivas e experiências. Por um lado, este recurso é visto pelos artistas como um meio passível de registar um trabalho ou um processo criativo e, por outro, como um elemento que integra a própria obra.

Esta dinâmica de fotografar os projetos de *graffiti* e de *street art* para divulgar posteriormente nas plataformas digitais com recurso à internet, veio contribuir para uma maior comunicação entre artistas e para divulgar de forma rápida e a baixo custo, os seus trabalhos e processo criativos. No entanto, este tipo de disseminação realizada virtualmente e que vai para além dos espaços expositivos formais, levantou uma nova problemática, mais evidente, no caso do *graffiti*. De acordo com Waclawek (2011, p.178), o aparecimento de fotografias e vídeos deste tipo de intervenções caraterizadas pela sua clandestinidade e ilegalidade na *internet*, veio contribuir para a rápida localização do trabalho, e em alguns casos para a sua limpeza e remoção. Por outro, esta nova forma de perceção da obra não permite captar as caraterísticas do lugar, o seu impacto sobre o contexto e a materialidade da obra, impedindo deste modo a que se proceda a uma leitura completa da intervenção.

No capítulo seguinte, foi mencionada a importância e relação que as galerias de arte estabelecem com os artistas, nomeadamente: na divulgação e apoio dos seus projetos; na realização de contactos com instituições e colecionadores; inclusão dos artistas no mercado de arte nacional e internacional; fomentar a realização de exposições; e promover a realização de catálogos que propiciam uma maior disseminação destes trabalhos. Foram mencionadas as seis galerias que representam atualmente Vhils,

designadamente a Galeria Vera Cortês, a Lazarides Gallery, a Gallery Magda Danysz, a Over the Influence, a Galerie Henrik Springmann e o Studiocromie focando, a partir da sua visão, a importância que estas tiveram para o seu percurso e crescimento profissional.

Na última parte deste capítulo, evidenciou-se a importância das publicações (digitais e impressas) como forma de divulgação de projetos de *street art* com o intuito de legitimar e dar credibilidade aos processos artísticos e criativos que lhes são subjacentes. De seguida, foi mencionado um dos trabalhos que o artista fez por encomenda para uma marca do mercado internacional, a empresa Hennessy. Este tipo de trabalho realizado por artistas que também intervêm na rua, ganhou uma nova função com conotação comercial, o que permite mais facilmente as marcas aproximarem-se dos diferentes públicos. De acordo com Mota (2008, p.79), e tendo como base um estudo de caso foi possível perceber que algumas empresas do mercado nacional e internacional desenvolvem campanhas de *marketing* recorrendo a artistas e intervenções de *street art*, devido aos conceitos associados a estas práticas urbanas subversivas, como por exemplo, rebeldia ou caráter alternativo.

2.1. O papel da fotografia, do vídeo e da internet nas intervenções do artista.

O processo de desvinculação da arte dos espaços expositivos tradicionais, foi preconizado pela rutura com padrões pré-estabelecidos, desenvolvendo a oportunidade de criar movimentos artísticos contemporâneos, como é o caso da *street art*. Estabelecendo como novo cenário a rua, estas intervenções urbanas efémeras, marcadas por uma multiplicidade de linguagens (pinturas, *performances*, esculturas, entre outras), visam dialogar com as cidades e com os seus habitantes.

Neste sentido, a fotografia é um dos caminhos utilizados pelos artistas para documentar e registar estas manifestações, aumentando a possibilidade de, mais tarde, dialogar com o passado e com as memórias. Como refere o autor

> "O fato se dilui no instante em que é registado: o fato é efemêro, a sua memória, contudo, permanece – pela fotografia. São os documentos fotográficos que agora

> prevalecem: neles vemos algo que fisicamente não é tangível; é a dimensão da representação, uma experiência ambígua que envolve os receptores, pois, dependendo do objeto retrato, desliza entre a informação e a emoção."
>
> Kossoy (2007, p.42)

Destacamos a utilização e diferenciação dos conceitos "registo" e "documento" ao longo do texto. O primeiro, será considerado sempre que a finalidade se resumir ao ato de fotografar sem o intuito de ser parte integrante do processo criativo do artista, como por exemplo as fotografias que circulam pelas redes sociais com o objetivo de divulgar estas intervenções urbanas. No segundo caso, a fotografia tem como finalidade documentar a obra, a sua entrada para os espaços expositivos e, eventualmente, ser considerada parte integrante da própria obra de arte.

Os projetos de intervenção são caminhos que auxiliam os artistas de arte urbana a aproximarem-se da vida quotidiana dos espaços urbanos e das suas comunidades, inserindo-se com mais facilidade no tecido social e encontrando outras frentes de atuação fora dos espaços expositivos e acessível aos diferentes públicos. Durante a realização destas intervenções, os artistas têm como principal objetivo intervir no espaço de forma a gerar diálogo, e, dependendo das situações, registar fotograficamente o resultado final ou todo o processo de criação. Neste sentido, a fotografia surge como forma de registar estas "memórias". De acordo com Carmargo e Vieira (2015, p.135), na atualidade a fotografia é um dos caminhos utilizados para demonstrar um novo formato de perceção e de apreciação de arte.

Grande parte das intervenções que os artistas executam na rua são efémeras, podem demorar minutos ou dias até serem contempladas, são constantemente alteradas pelas condições climatéricas, modificadas por outro artista ou mesmo removidas pelo proprietário do edifício. A efemeridade faz com que estes artistas atribuam grande importância ao vídeo e à fotografia, para o registo do processo artístico, do produto final e da posterior divulgação.

Com o objetivo de divulgar e preservar as suas obras e perceber a sua aceitação por parte dos cibernautas, Vhils utiliza como ferramenta de trabalho as plataformas e redes sociais que estão disponíveis na *internet*, como por exemplo, o *facebook*, o *instagram*, o *twitter*,

o *226inter+*, o *226inter*; *o vimeo*, a página do artista e o *youtube*. Para além das informações que o próprio se encarrega de facultar, encontramos as suas obras em *sites* de museus, galerias, festivais e outros eventos, em jornais e revistas digitais da especialidade e em *blogs* de *street art*. Outro fator importante, para o artista, são as plataformas que possibilitam compreender qual a aceitação e opinião do público sobre o seu trabalho. O *slideshare* ou o *226interest* são dois desses exemplos, onde a opinião pública é divulgada a partir do envio de fotografias e comentários produzidos pelo espectador.

O fácil acesso a uma máquina fotográfica digital aliada à *internet*, possibilita agora que qualquer intervenção urbana possa ser documentada e partilhada, encorajando os outros artistas a melhorar a sua prática. De acordo com Marc & Sara Schiller (2010, p.11), a tecnologia tem desempenhado um papel fulcral no desenvolvimento da arte pública.

Com a ajuda dos meios eletrónicos a comunicação entre os artistas melhorou, tornando todo o processo mais económico e simples. As ligações em rede, além de permitirem a comunicação entre pessoas, facilitam a reprodução de ideias, de valores e de comportamentos. Esta partilha de histórias desenvolveu surpreendentemente o forte espírito de comunidade que carateriza este grupo de artistas, ao mesmo tempo que faz com que cada artista identifique e desenvolva novas técnicas, novas ferramentas, novos materiais com o objetivo de melhorar e colmatar problemas existentes.

Ainda que a origem do *graffiti* e da *street art* seja a rua, assistimos a uma procura e diálogo constante sobre esta prática no universo digital. Se por um lado, a *internet* veio oferecer mais facilidade ao público relativamente à velocidade de comunicação, à capacidade de visualização de trabalhos e permitir que as memórias de intervenções efémeras perdurem através de registos fotográficos, por outro a perceção da materialidade da obra perde-se. Sobre este aspeto o autor refere

> "Ao suprimir a importância do contexto material no que se encontram os *graffiti* originais e transformá-los em imagens digitais disponíveis em rede, este processo intermediático modifica a forma de percepção das obras por seus observadores, que não mais exercitam sua *flanerie* pelas ruas da cidade, e sim pelo universo virtual de imagens e textos verbais que constitui a *web* e à qual o acesso pode ser efetuado sem nenhum deslocamento físico. Esta transferência de atividade da

> *flanerie* do espaço urbano para o espaço virtual reflete a tendência contemporânea de dissolução da importância da materialidade dos monumentos e da criação de substratos imateriais de memória cultural".
>
> Pannachin (2010, p.179)

Estas alterações que se evidenciam na forma de divulgação das obras, modificam a forma de conceber a sua imagem, antes realizada *in loco* e atualmente realizada virtualmente. Estas intervenções de *graffiti* e *street art* são transformadas em imagens, perdendo parte das suas caraterísticas plásticas e materiais.

Para Vhils, a fotografia, e eventualmente, o vídeo são muito utilizados nesta área de atuação para fazer frente à efemeridade, caraterística que envolve algumas das suas tipologias de trabalho. Este artista não observa as suas obras como produtos acabados, valorizando a passagem do tempo e as alterações que este provoca nas suas obras, como as manchas, plantas que, entretanto, crescem ou os pedaços de estuque que caem. Estas alterações são posteriormente registadas uma segunda vez, passados dois ou três anos pelo artista ou pelo público que vai registando "virtualmente" o processo.

O artista divide a utilização da fotografia em três dimensões: primeiramente a fotografia de rostos (retratos), que serve como ponto de partida para as diferentes tipologias de trabalho que desenvolve e que será analisada nos capítulos seguintes, em segundo lugar, como instrumento de registo, ou seja, a captação da imagem da obra final que poderá ser arquivada ou divulgada através da *internet* ou dos meios de comunicação social, e por último, o registo fotográfico ou de vídeo como parte integrante do próprio trabalho.

Neste último caso, estão contemplados os trabalhos de captação de vídeo com recurso a câmaras de *slowmotion*, que o artista utiliza para registar, em nanosegundos o processo de escavação das paredes através da sua técnica com explosivos. Este registo é encarado pelo artista como a própria obra. De acordo com Vhils

> "Foi a obra mais efémera que eu consegui criar de alguma maneira. O vídeo tem o papel de ser o pincel e a tela, porque isso é a obra. Quando é o vídeo que documenta o processo de uma exposição aí não vejo como uma obra, vejo mais como algo documental. Essa divisão às vezes é ténue, mas para mim é clara."
>
> Vhils (2015, p.369, anexo1)

2.2. Presença e Representantes

Quando nos referimos ao sistema de arte contemporânea, onde a área da *street art* começa a não ser exceção, pelo menos no que diz respeito aos artistas mais conhecidos deste campo, é importante reconhecer a função que as galerias têm para a divulgação destes trabalhos num circuito oficial, assim como a sua componente comercial.

Por um lado, observamos uma resistência por parte dos *writers* em integrar os espaços galerísticos, rejeitando este tipo de exibições e considerando-as uma falácia do que defendem ser arte no espaço urbano. Estas opiniões são algumas vezes materializadas em atos de vandalismo, como a invasão que ocorreu em 2006 na Galeria Choque Cultural em São Paulo, onde todo o espaço e as peças exibidas foram danificadas por um grupo de *writers* brasileiros, que protestava contra o *marketing*, a institucionalização e "domesticação" da arte de rua pelas galerias e pelos media (fig.86).



Figura 86 A Galeria Choque Cultural danificada em 2006. Fotografia de Choque.

Esta *crew*, cujo trabalho se carateriza por um certo tradicionalismo, quando nos referimos ao *graffiti*, defende que a sua principal caraterística é o perigo e a ilegalidade que este tipo de escrita nas paredes lhes proporciona. Por outro lado, observamos percursos de diversos artistas, como por exemplo Obey que iniciou a sua prática no *graffiti* e foi diversificando a sua forma de atuação nas ruas, acabando por integrar os seus trabalhos

em espaços expositivos, inspirado em artistas como Keith Haring e Jean-Michel Basquiat[123].

De uma forma geral, quando nos focamos no papel das galerias na promoção dos artistas que representam, podemos reconhecer a sua forma mais agressiva e sistemática, quando comparada ao museu que tem a função de gerir um vasto acervo, enquanto a galeria se foca nos artistas que representa, organizando exposições individuais, nacionais e internacionais, ao mesmo tempo que prepara material de catalogação e estabelece e atualiza os preços das obras de arte. De acordo com Melo (2012, p.42), os galeristas reúnem simultaneamente dois tipos de importância, a económica – porque são eles que começam por comercializar as obras de arte – e sociocultural, no sentido que promovem os trabalhos dos artistas e contribuem para a aceitação da arte contemporânea pela sociedade assente no seu importante papel de difusor artístico e cultural.

No que respeita o artista Vhils, atualmente, é representado por seis galerias, sendo que duas delas representam-no em dois países, como podemos observar na tabela 6.

Galeria	Local
Galeria Vera Cortês	Lisboa, Portugal
Lazarides Gallery	Londres, Reino Unido
Gallery Magda Danysz	Paris, França
Gallery Magda Danysz	Shangai, China
Over the Influence	Hong Kong, China
Over the Influence	Los Angeles, Estados Unidos da América.
Galerie Henrik Springmann	Berlim, Alemanha
Studiocromie	Grottaglie, Itália

Tabela 6 Galerias que representam o artista.

O seu reconhecimento internacional e o aumento considerável do número de encomendas fazem com que o artista seja representado, pontualmente, por outras galerias

[123] Artistas de *street art* que também tiveram as suas origens no *graffiti*, mas que por volta dos anos 1970 e 1980 começaram a integrar o seu trabalho em galerias. Esta dupla atuação, na rua e em espaços fechados, fez com que se tornassem influências para as gerações subsequentes.

internacionais que o auxiliam no processo de aproximação com comunidades locais e na construção de projetos específicos, como por exemplo no seu projeto "Fragmentos" onde contou com a participação da Galeria Clark Art Center, no Rio de Janeiro.

Contudo, é a Agência Vera Cortês que representa Vhils desde muito jovem, altura em que realizava, frequentemente, intervenções ilegais nas ruas da cidade. Por volta de 2003, a agência instalou-se em Lisboa e começou a organizar, regularmente, exposições com trabalhos dos artistas que representa, entre eles João Queiróz, Daniel Blaufuks, Ricardo Jacinto, a dupla britânica John Wood e Paul Harrison, entre outros artistas mais novos como por exemplo Nuno Luz e Alexandre Farto aka Vhils.

Vhils começou a trabalhar com a agência Vera Cortês quando tinha apenas 16 anos. Segundo o artista, a galerista Vera Cortês teve um papel determinante no arranque da sua carreira: "A Vera acreditou em mim quando eu era mesmo um 'jovem artista' que ainda tinha de lidar com as questões legais do que eu fazia", afirmou numa entrevista ao jornal "O Público" de 6 de dezembro de 2013.

O artista afirma ainda que na altura em que iniciou a sua carreira artística, havia outros galeristas interessados em representá-lo. Todavia, estavam constantemente a tentar convencê-lo em colocar o seu trabalho numa tela, antítese das intervenções que realiza. "A Vera percebeu-me muito bem. Desde o início nunca pediu nada disso. Sem ela, eu provavelmente não estaria a fazer o que faço hoje e que, pode não ser muito, mas é o que eu quero fazer."[124]

A agência começou a apostar na internacionalização e a escolher melhor o que apresentava em 2009, com o objetivo de adaptar melhor a oferta ao mercado, e começou a levar o nome do artista a feiras internacionais, como por exemplo a Artissima em Turim, a SP-Arte em São Paulo ou a ARCO em Madrid.

Este auxílio que Alexandre Farto necessitou há alguns anos atrás para inserir as suas produções no mercado da arte, fez com que fundasse a *Underdogs*, galeria de arte urbana que gere com Pauline Foussel. Esta galeria proporciona a outros artistas a sua inserção neste mercado através da exposição e venda dos seus trabalhos. Neste momento, a

[124] Entrevista Jornal Público a 06.12.2013. http://www.publico.pt/cultura/noticia

Underdogs trabalha com 20 artistas, na galeria no que respeita as exposições e mais de 50 quando contabilizados os outros projetos, como por exemplo a realização de murais em edifícios da cidade de Lisboa. Como referiu Foessel (2019, p.68[125]), os valores das obras, que podem ser únicas ou com edições limitadas, começam nos 100 euros podendo atingir os 15 mil euros, cujo valor é distribuído equitativamente pela galeria e pelo artista. Estes valores são pontualmente transpostos quando as vendas são efetuadas para o estrangeiro, cujas verbas podem alcançar os 25 mil euros.

Outro meio encontrado pelos artistas de *street art* para a disseminação do seu trabalho e dos seus processos criativos foram as publicações digitais e impressas de livros e revistas. Atualmente, é visível nas livrarias de vários países a presença de prateleiras com livros dedicados à área da *street art*. Como refere Stahl (2009, p.237), esta mudança deve-se não só ao aumento da procura de livros sobre o tema, mas também ao cuidado e esforço que se está a desenvolver no *design* gráfico destas publicações.

Tal como acontece com outros artistas da área, Vhils aposta em publicações fortemente marcadas pela quantidade e qualidade de ilustrações que contemplam os trabalhos que desenvolve e, por vezes, os processos de trabalho. Para além de livros e revistas, o artista já reúne um número considerável de catálogos das suas exposições individuais e coletivas, assim como breves referências em trabalhos académicos, tais como artigos, dissertações de mestrado e, mais recentemente, em teses de doutoramento. Este aumento considerável de referências ao seu processo artístico em publicações e textos de caráter investigativo, reflete o impacto do seu trabalho e o modo único como a sua obra percorre os vários cantos do mundo e se relaciona com os diferentes espaços, culturas e comunidades.

Mais recentemente, o trabalho do artista Vhils tem alcançado uma nova vertente no que respeita a associação do seu trabalho à publicidade de marcas. A publicidade e a arte urbana, embora pertençam a campos de atuação e a públicos diversificados, têm demonstrado uma união onde os trabalhos se complementam. Este trabalho conjunto, reflete-se na disseminação do trabalho dos artistas e das marcas em questão, através de

[125] Entrevista Revista Sábado de 10.02.2019. https://www.sabado.pt/negocio-da-arte-urbana.

plataformas virtuais, programas televisivos, recursos impressos e na criação de diversas iniciativas, como por exemplo os festivais.

Apercebendo-se das potencialidades que a *street art* e, nomeadamente o artista Vhils, poderiam ter neste campo, a publicidade desenvolveu campanhas com maiores preocupações estéticas onde o trabalho deste artista e os seus processos criativos são captados, através de vídeo ou fotografia, para serem posteriormente divulgados, como o projeto para a Levi´s referido anteriormente, ou mais recentemente em 2018, o trabalho para a marca Hennessy numa edição limitada de um conhaque (fig.87).



Figura 87 Vhils, 2018. Fotografias de Luxury Lifestyle Awards e Garrafeira Nacional.

Para este último projeto, o artista realizou a embalagem, o rótulo para a garrafa e dois vídeos[126] sobre o seu processo de trabalho que foram posteriormente divulgados na plataforma *youtube* pela marca. A escolha estratégica do artista Vhils, foi fundamentada pela empresa na sua plataforma como "On the surface, Vhils is a graffiti writer turned art world phenomenon. But he is much more than that: Vhils is *sui generis*: innovative, visionary, in a class by himself." (Hennessy)

Integrado neste projeto, Vhils realizou ainda uma intervenção parietal em Manhattan através da técnica de subtração de camadas realizada com recurso ao berbequim e ao martelo, marca que carateriza o seu trabalho e se insere na série "Scratching the Surface". Neste trabalho, decidiu retratar o filho de Jam Master Jay, um aclamado músico americano que integrava a banda Run-D.M.C. O DJ T. J. Mizell, acabou por reconhecer

[126] Divulgação no youtube pela marca: https://www.youtube.com/watch?v=bP8IGpO_koc | https://www.youtube.com/watch?v=CFobJbtmyBw

no retrato gravado numa parede (fig.88) a homenagem ao seu pai que fora assassinado em 2002, com apenas 37 anos[127].

Esta nova abordagem da marca Hennessy permitiu que Vhils criasse uma edição limitada para a garrafa de conhaque, partindo de uma pesquisa aos arquivos da marca e dada a conhecer pela primeira vez ao público na Art Basel Miami 2018[128].



Figura 88 Vhils, Intervenção em Manhattan. Fotografia de Hennessy Canada & Second.

[127] O artista resolveu retratar o DJ T.J. Mizell depois de tomar conhecimento do trabalho que este estabelece como Jam Master Jay Foundation for Music. Esta organização fundada pela mãe de Mizell, Terri Corley-Mizell, foi criada com o intuito de continuar o legado da JMJ. Paralelamente, a fundação fornece financiamento e recursos para programas de música gratuitos para escolas com poucos recursos. Além de produção de música, Mizell ajuda na administração da fundação, visita escolas, organiza eventos para angariar fundos e proporciona às crianças o contacto com artistas.

[128] Art Basel é uma feira internacional de arte com fins lucrativos, organizada anualmente em diversas partes do mundo, como por exemplo Miami e Hong Kong, onde são vendidos trabalhos de artistas consagrados e emergentes da arte contemporânea.

3 – PROCESSO ARTÍSTICO E CRIATIVO

Neste capítulo debruçamo-nos sobre as práticas artísticas de caráter individual do artista Vhils realizadas em diferentes contextos de produção. Apesar deste estudo se focar nas práticas da *street art* associadas ao mural, conjunto de trabalhos que o artista denomina por "Scratching the Surface", faremos uma breve abordagem a outras formas de expressão e comunicação que Vhils utiliza quando expõe em espaços expositivos e na rua.

Ao contrário do *tag*, do *sticker* ou do *poster,* práticas associadas a uma produção em série, o mural é caraterizado pela sua componente experimental relativamente ao tamanho e às técnicas utilizadas, juntando-se a componente do espaço onde vai ser realizada a intervenção, assumindo as caraterísticas desse suporte como parte integrante do seu trabalho – o *site-specific*. Neste sentido, esta tipologia de intervenção é caraterizada pelo seu caráter único.

Durante as diversas tipologias de trabalho podemos encontrar uma temática comum – o retrato – suporte imagético que parte da fotografia para captar os rostos das comunidades que estão representadas nas suas obras. Para os realizar sobre as paredes, o artista amplia a fotografia criando um jogo de luz e sombra que será posteriormente esculpida. De acordo com Dogheria (2015, p.45), o artista português Vhils é um caso singular nesta área, cuja poética parece recorrer às palavras de Miguel Ângelo a propósito da escultura. As suas intervenções representam enormes primeiros planos de rostos realizados "por meio do tirar" e não "por meio do colocar". No seu trabalho, o artista usa "os cinzéis e os berbequins, instrumentos que utiliza sobre uma base de pintura branca para "descascar" a parede, camada após camada, fazendo assim emergir as imagens em negativo, como um baixo-relevo."[129].

As intervenções realizadas por Vhils para o espaço urbano e para o espaço expositivo contemplam um conjunto diversificado de técnicas, materiais e ferramentas. No que

[129] No seu tratado sobre escultura, escrito em 1462, Alberti mencionou "Nem todos aprenderam a fazer isto da mesma maneira. Alguns procederam acrescentando ou tirando [...] a estes chamamos escultures e podemos compará-los com aqueles que extraem, mediante subtração da matéria, a fisionomia de um rosto." Alberti, L. B. (2017). *Da Pintura seguido da Escultura.* (tradução de José Serra) pp.88. Silveira: BookBuilders.

contempla os suportes, sempre que possível, as opções do artista recaem sobre os materiais que coabitam nas ruas, como por exemplo, portas de madeira e camadas de cartazes que são posteriormente intervencionados.

No capítulo seguinte, será analisada a relação que as obras de Vhils estabelecem com o meio – *site-specific*, nomeadamente através da análise de um projeto desenvolvido na Indonésia, cuja produção final reflete-se no retrato de um *Orangotango-de-Sumatra ou Orantotango Pongo Abelli,* que se encontra em vias de extinção. A referência a este projeto justifica-se pela inovação da escolha do artista, no que se refere à representação de um animal esculpido numa parede e às preocupações ambientais que justificaram essa escolha.

Com a contemporaneidade, surgiu a necessidade de se fomentar uma discussão sobre o papel da arte e a sua deslocação dos espaços expositivos para os espaços urbanos. Por um lado, esta mudança proporcionou uma aproximação da arte com a comunidade, mas por outro levantou diversas questões como o anonimato do artista e a impercetibilidade e efemeridade da obra. Neste sentido, aplica-se o conceito de *site-specific* a algumas destas intervenções realizadas para um determinado local, tendo em consideração o diálogo inter-relacional que se estabelece entre a obra, o espaço/contexto e o espetador.

Subjacentes a todas as questões culturais ou físicas sobre a cidade e que permeiam esta problemática, adicionamos um caráter estético às intervenções que emergem num contexto artístico contemporâneo e que proporcionam um conjunto de reflexões sobre a fragilidade humana, problemas ecológicos, sociais como por exemplo a violência, ou o consumismo, entre outros.

Por último, será abordada a relação que o artista, a sua equipe e as suas intervenções estabelecem com as comunidades. Durante as últimas décadas, foi possível observar um aumento considerável de práticas artísticas que incidem em processos de participação, colaboração e intervenção social, junto de comunidades específicas. De acordo com Pereira e Sá (2016)

> "A discussão, negociação, partilha de experiências, memórias sociais, culturais, dos lugares e do tempo, tornam-se o motor de todo o processo de criação e

assumem maior protagonismo que o próprio objeto final já que proporcionam novas perspetivas da realidade, construídas, a partir de uma relação intersubjetiva." (p.26)

Este cruzamento entre a arte e a comunidade através de práticas artísticas colaborativas, designadas por *Community-Based Art* assume-se como uma proposta dialogal entre o artista e uma determinada comunidade, cujo projeto poderá incidir na sua responsabilidade social.

3.1. O Retrato: Temáticas abordadas pelo artista

O termo "Retractus" é o particípio passado do verbo latino "Retrahere" que significa copiar[130]. Durante alguns períodos da História de Arte, o retrato era visto como uma representação fiel do retratado. A tradição de retratar teve início na antiguidade, contudo foi adquirindo diversas funções ao longo da história e por um longo período de tempo esteve restrito a uma parcela mais abastada da sociedade. Neste sentido, do Renascimento ao Barroco, o retrato atingiu uma precisão e realismo extremo das figuras retratadas, onde podemos destacar exemplos de artistas como Rafael (1483-1520), Tiziano (1485-1576), Rubens (1577-1640), Van Dyck (1599-1641), Frans Hals (1580 - 1666), Velásquez (1599-1660), Rembrandt (1606-1669) ou Goya (1746-1828) que realizavam trabalhos por encomenda.

A noção de retrato como algo popular é recente e foi estabelecendo-se na sociedade de uma forma gradual. Esta ideia desenvolveu-se a partir do século XV até ao aparecimento da fotografia no século XIX. Vários são os historiadores que tentaram uniformizar o conceito de retrato, sem que tenham chegado a um consenso, no sentido de encontrarem uma definição única e clara. De acordo com Fossi (1998, p.11), o retrato é sempre o registo de uma época, apesar de se constituir como um registo fragmentário.

O género do retrato, assim como a arte em geral, estuda-se relacionando o seu contexto estilístico e técnico com questões históricas, sociológicas e ideológicas, determinantes

[130] http://etimologias.dechile.net/?retrato.

para o seu posicionamento entre a imaginação, a realidade e a memória. Para França (2010, p.10), a iconografia das personagens diz respeito à história em que elas se inserem e o retrato, propriamente dito, a quem o produziu. A relação dos dois fatores resulta no papel social do género artístico em questão.

A importância do retrato prende-se com o facto do ser humano se constituir essencialmente por um conjunto de redes afetivas que o definem, onde o retrato, de certa forma, acaba sempre por surgir enquanto substituto do representado. Todavia, França (1980) refere que um retrato

> "[…] é o retrato de alguém que lhe preexiste e sobre quem ele informa de modo físico, pela parecença que tem tanto quanto pela decoração em que o envolve, simbolicamente. Neste segundo informar, já o retrato assume um valor próprio, interpretativo em termos culturais: à pessoa algo se juntou, que evoca uma segunda leitura, do como ela é socialmente vista. Estamos, porém, ainda ao nível exterior do quadro, para além do qual é preciso interrogá-lo no seu dizer plástico e pictural, no que mais ou menos se chama o seu estilo […]." (pág.9)

Quando se menciona as produções artísticas do século XX e XXI, Franco (2018, p.101) refere que apesar de não ser impossível classificar o género retrato de forma académica, torna-se mais complicado do que em tempos passados, devido a questões relacionadas com identidade e facilidade de aceder à fotografia e ao vídeo documental, fazendo com que o artista desenvolva outras linhas de pensamento e de criação.

A evolução da técnica da fotografia e os avanços tecnológicos, mais precisamente, o aparecimento da imagem digital possibilitou o desenvolvimento dos meios de veiculação da imagem, onde o papel da *internet* acabou por adquirir uma grande importância, uma vez que permitiu que a imagem chegasse rapidamente a um grande número de pessoas. Estes acontecimentos permitiram que se desenvolvesse um novo olhar do público perante a obra de arte, que passou a poder fazer-se através de um ecrã e não apenas através da observação direta da obra original. Por sua vez, a fotografia começou a ter um lugar particular no universo dos processos artísticos e criativos.

No que se refere à *street art*, o retrato assume um papel importante e vários são os artistas que o realizam nas suas intervenções, utilizando como ponto de partida a fotografia. No

caso concreto de Vhils, a fotografia adquirida ou captada pelo próprio artista, pode ser representativa de um grupo ou apenas de um indivíduo que pertence a uma determinada comunidade, espelhando o olhar do artista perante aquela pessoa e realidade. Em alguns dos seus trabalhos, Vhils recorre à transformação ou melhoramento dos rostos, através de programas de edição de imagem.

Referindo-se ao seu processo criativo, o artista refere que existem diferentes transformações que ocorrem nestes retratos, desde a imagem digital até à sua execução numa parede

> "Há vários processos o primeiro é a fotografia, depois trabalhar a imagem em digital, depois é feito o desenho a partir de três ou quatro imagens em que eu vou escolher o posicionamento, os olhos, o brilho dos olhos, o rosto, o sorriso, vou misturando estas referências."
>
> (Vhils, 2015[131])

Os rostos elaborados pelo artista no espaço urbano respeitam três técnicas: a) camadas de cartazes retirados das ruas e que são posteriormente escavados, b) realização de rostos através do ato de esculpir as paredes dos edifícios, c) retratos que se revelam a partir de explosões. Estas últimas, são as técnicas mais inovadoras de Vhils e a sua marca artística que distingue o seu trabalho pelo mundo.

No entanto, na área da *street art*, existem vários artistas que realizam rostos de grandes dimensões em fachadas e paredes, com técnicas diferenciadas:

a) reprodução integral de fotografias a preto e branco e a cores, de autoria própria ou de outra pessoa, através de técnicas de pintura. Estes retratados, podem ser cidadãos anónimos ou personalidades conhecidas das mais diversas áreas. Destacamos, como exemplo, os artistas Odeith (fig.89) e Smug (fig.90);

[131] Transcrição da entrevista, anexo 1, p.366.



Figura 89 Odeith, 2016. Homenagem a Amália Rodrigues. Fotografia de Sérgio Odeith.



Figura 90 Smug, 2017. Mural realizado em França. Fotografia de Widewalls

b) impressão e colagem de fotografias em grande escala sobre paredes, como por exemplo os retratos de JR que caraterizam as comunidades com quem contacta;

c) pintura de retratos através da técnica do *stencil* (fig.91). Neste caso, pintado com lata de *spray,* o rosto é produzido através de camadas de tinta. Uma das potencialidades desta técnica é a rapidez de execução quando comparada a outras técnicas tradicionais de pintura.



Figura 91 Blek Le Rat, 2011. Berlim. Processo de pintura. Fotografia do artista.

No que diz respeito aos retratos realizados pelo artista Vhils, estes expressam uma forte carga emocional presente nas ruas, como por exemplo a solidão, o desespero ou o desânimo. Os locais onde executa as suas obras são, na sua maioria, áreas urbanas onde o desenvolvimento e o consumismo desenfreado estiveram ou estão presentes, ou meios suburbanos onde a riqueza está ausente na vida dos seus habitantes.

Os pedaços de reboco e tinta que retira das paredes simbolizam as camadas de história onde os retratados são as personagens principais. Por um lado, estas imagens podem representar anónimos que são fotografados pela lente do artista ou fotografias que recolhe durante as suas pesquisas. Por outro, existem projetos onde são retratadas personalidades conhecidas de diversas áreas (fig.92) ou pessoas que, de alguma forma, se relacionam com o local onde a intervenção se encontra e com a comunidade. De acordo com o artista

> "O rosto sempre teve um significado muito forte com a nossa identidade, com o que nós somos e com a maneira como nós olhamos para nós próprios quando olhamos para alguém, que pode ser qualquer pessoa. No fundo, esses rostos são compostos pela cidade ou pelos *posters* de publicidade que estão na rua ou por todas estas camadas que a compõem e que, de alguma maneira estás a criar uma justaposição entre a nossa identidade, as camadas que a cidade vai absorvendo e as suas camadas históricas.
>
> Vhils (2015, p.363[132])

[132] Transcrição retirada do anexo 1.



Figura 92 Vhils, 2012. Representação da chanceler alemã Ângela Merkel. Berlim. Fotografia de Vhils.

Esta importância de retratar rostos é justificada pelo artista através da necessidade que sente em representar questões de identidade e, por vezes, de memória, através da realização de intervenções sob as camadas que compõem uma parede. Estes segmentos da cidade, repletos de história, são utilizados pelo artista como suporte para representar o que se passa no espaço público e o impacto que este contexto consegue ter, de uma forma geral, sobre a sociedade e, de uma forma particular, sobre determinadas comunidades.

3.2. Evolução das técnicas e dos materiais de trabalho.

*"*I like to see it as a kind of archaeological work of dissecting the layers of history and time and exposing something which lies beneath all the noise, the clutter, the dirt, searching for an essence which has been lost somewhere along the way.*"*

Alexandre Farto aka Vhils (2010[133])

Todas as intervenções de baixo-relevo realizadas pelo artista em paredes internas e externas de edifícios, fazem parte do seu projeto denominado por "Scratching the

[133] BL!SSS Magazine | July 2010 | #35 | Page 36 - https://issuu.com/blisssmag/docs/07july10.

Surface". A primeira intervenção que integrou esta série de trabalhos realizou-se em 2007, para a exposição coletiva VSP, na Fábrica Braço de Prata. De acordo com as informações disponibilizadas pelo ateliê, Vhils trabalha diretamente sobre as paredes da cidade, utilizando nas suas produções artísticas e criativas uma técnica subtrativa, também empregue na maior parte dos seus trabalhos que realiza para as exposições em galerias e museus.

Depois de desenvolver um longo trabalho com o *stencil* onde acrescentava camadas às paredes, Vhils decidiu reverter o processo de criação através da remoção de camadas existentes nos espaços. Esta técnica foi utilizada pela primeira vez na sua série de trabalhos sobre aglomerados de cartazes (fig.93).



Figura 93 Vhils. Intervenção sobre camadas de cartazes. Fotografia de D.R.

Estas camadas de fluxo (cartazes, anúncios, entre outros) que se encontram, quase que, fundidas com as superfícies murais devido às condições climatéricas e à passagem do tempo, são extraídas em grossas camadas e posteriormente levadas para o ateliê onde são esculpidas e cortadas a laser.

Através deste processo, Vhils torna visíveis fragmentos de acontecimentos passados que se encontram cobertos pelas camadas mais recentes, permitindo ao público observar, para além dos rostos ou outros elementos realizados, as informações impressas no próprio suporte que nos poderão remeter para temas e assuntos distantes do plano estético da intervenção. Esta informação aumenta a complexidade da intervenção, no sentido que

permite ao público examinar os significados destes detalhes, como se de camadas geológicas se tratassem. Estas compõem um discurso fragmentado e cacofónico da sociedade.

Intervindo nestas "muralhas" da cidade que, por si só, captam algumas mudanças que ocorrem nas ruas e as suas especificidades históricas locais, os seus projetos tornaram-se numa reflexão sobre identidade e sobre as diferentes camadas que formam a sociedade.

Esta utilização de materiais vulgares retirados do espaço urbano e sua posterior colagem/*assemblage* sobre diversos meios, remete-nos para as obras de artistas do *Nouveau Réalisme,* mais concretamente para uma abordagem específica denominada *decollage*, tendo como exemplo os artistas plásticos Raymond Hains e Jacques Villeglé. Estes artistas encaravam os detritos urbanos como elementos integradores e essenciais da própria obra, através de um processo que remete para a sua desterritorialização e da atribuição de novos significados e funções, colocando-os numa tela convencional. Referindo-se às camadas que compõem os seus trabalhos, Villeglé referiu durante uma entrevista ao Jornal New York Times (1999)[134] que estas representam "spontaneous, iconoclastic gestures of passers by a whole repertory of rips, scratches, slashes, scrawls, smears, gashes, gougings, abrasions, inscriptions and over-pastings."[135]

No início do seu percurso artístico, Vhils realizou experimentações com materiais inusitados no que respeita a produção artística. De acordo com as fotografias e os vídeos facultados pelo artista Miguel Januário, esta técnica já fazia parte dos processos de trabalho do artista no ano de 2006 (fig.94).

[134] New York times, 24 de setembro, 1999 - https://www.nytimes.com/1999/09/24/arts/art-in-review-jacques-villegle.html.

[135] Tradução própria *"gestos espontâneos e iconoclastas de transeuntes, um repertório completo de rasgos, arranhões, cortes, rabiscos, manchas, cortes, cinzelagem, escoriações, inscrições e sobreposições".*

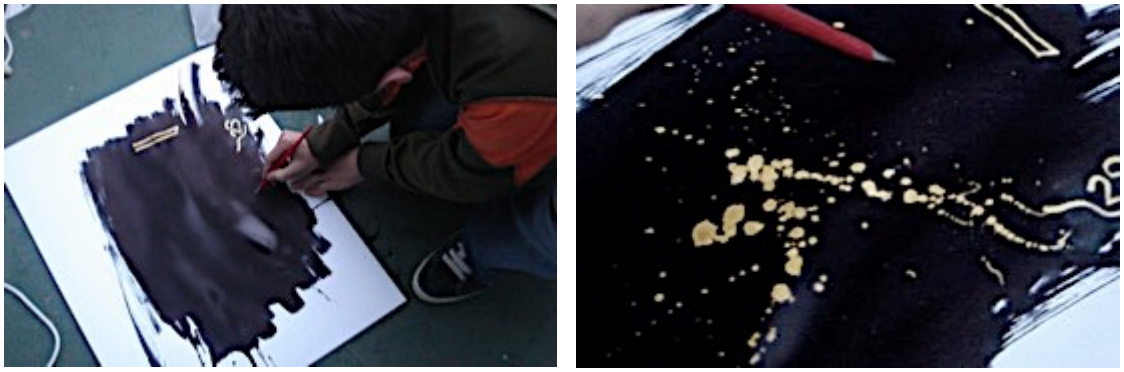


Figura 94 Vhils a explorar a utilização da lixívia, 2006. Fotografia de Miguel Januário.

Esta exploração inicial deu origem a um conjunto de trabalhos que o artista continua a realizar para expor em museus e galerias, cuja técnica recorre à utilização de tinta *quink*, lixívia e tinta serigráfica sobre papel (fig.95).



Figura 95 Vhils, 2016. Técnica que recorre à lixívia. Fotografia de Bruno Lopes.

A pintura integral de murais, constitui um recurso pontual que o artista utiliza para trabalhos muito específicos, como por exemplo as pinturas que realizou nas casas que iam ser demolidas no Bairro 6 de maio na Amadora. No entanto, no início da sua prática artística, nomeadamente para a participação em festivais, o artista começou por explorar esta vertente da *street art* (fig.96).



Figura 96 Vhils, 2006. Realização de um mural para o VPS 2006. Fotografias de Miguel Januário.

Atualmente, a pintura é ainda utilizada como recurso para a atribuição de camadas numa determinada parede que é posteriormente intervencionada através de técnicas de escultura de baixo-relevo. Esta atribuição de uma camada de tinta extra é feita muito pontualmente e justifica-se pelo facto da parede não ter revestimento suficiente para a realização dos seus rostos através da técnica semelhante à do *stencil*. Sobre este aspeto o artista refere

> "Normalmente quando se vai ao tijolo é o tom mais escuro, o intermédio é o estuque cinzento ou amarelado que dá para trabalhar com vários tons e o branco é o que fica, mas podes trabalhar com várias profundidades na própria parede."
>
> (Vhils, 2015, p.367, Entrevista)

Outra disciplina explorada pelo artista é a gravura através de um processo criativo que reside no ato de desenhar e posteriormente no de gravar através de materiais abrasivos, como cinzéis ou soluções ácidas, que operam sobre uma determinada superfície na criação de uma imagem. Na prática deste meio de expressão está ainda subjacente a realização de uma matriz que consiste na utilização de uma determinada superfície que poderá ser de madeira, metal, linóleo ou pedra que é marcada através de diversas técnicas.

No caso concreto do trabalho de Vhils, muitas vezes a produção final não passa pela impressão, mas pela exposição da própria matriz num espaço expositivo. Nestas placas de metal, as composições de rostos, letras e elementos geométricos são marcadas, através de soluções resistentes ao ácido nítrico, ferrugem e cera. Este processo de criação passa por cobrir com betume à base de óleo as partes que queremos preservar, seguido de um

banho de ácido que vai corroer as partes expostas, criando deste modo as imagens pretendidas.

Estas placas com dimensões variáveis são cortadas e montadas de diferentes formas, com o intuito de criar conjuntos que são agrupados para serem expostos em paredes de museus ou galerias (fig.97) ou através da construção de blocos (módulos) que são unidos, numa tentativa de explorar os espaços (interiores ou exterior) (fig.98).

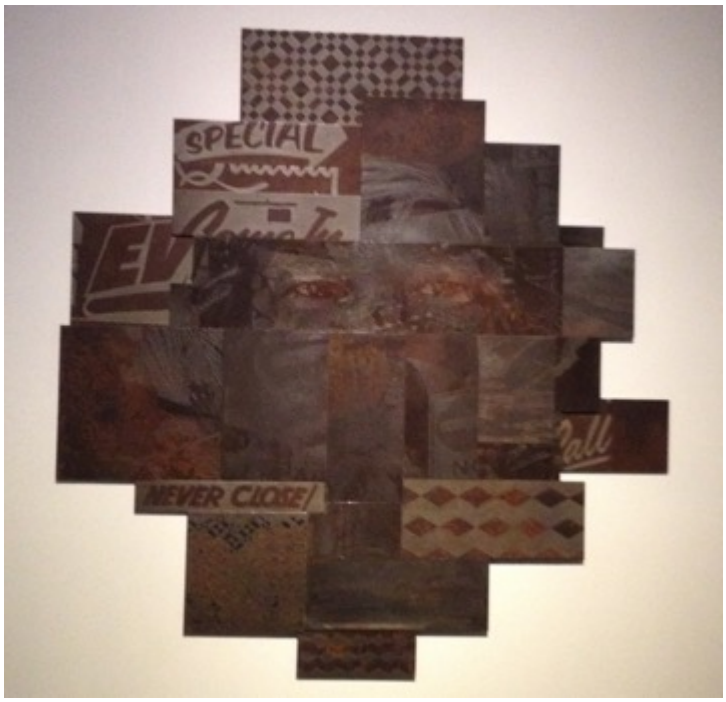


Figura 97 Vhils, 2014. Chapas de metal gravado a ácido, cortado e montado. Fotografia de Joana Matos.



Figura 98 Vhils, 2016**.** Intervenção sobre metal**.** Fotografia de Bruno Lopes

Outra tipologia de trabalhos do artista diz respeito às esculturas executadas em isopor[136] realizada através de um sistema de corte com fio quente. Toda a intervenção é montada e colada à mão (fig.99).

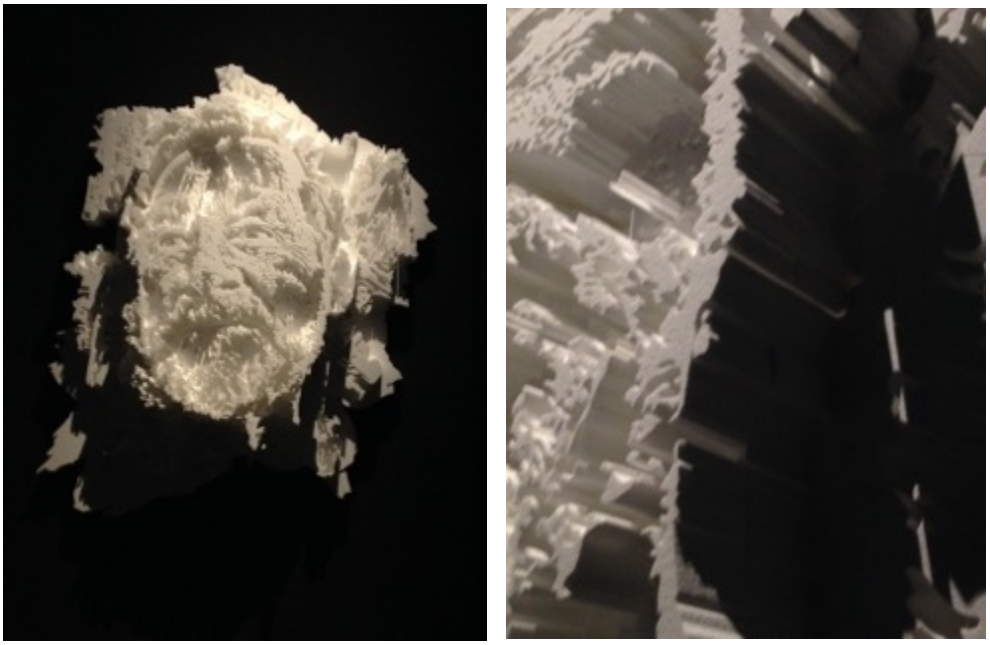


Figura 99 Vhils, 2014. Escultura realizada com isopor. Fotografia de Joana Matos

Num processo, em parte, semelhante ao mencionado anteriormente surgem as esculturas realizadas pelo artista com aglomerados de cortiça[137] como por exemplo a primeira peça realizada em 2013 em Santa Maria da Feira (fig.100). Referindo-se ao significado desta peça, o artista Vhils diz que "o recorte intricado da obra simboliza a relação de proximidade entre o ser humano e o meio onde trabalha, representando uma complexa teia de influência recíproca que dá forma e substancia a ambos, refletindo sobre o papel da indústria na economia e a falta de investimento que o setor secundário tem sofrido, em Portugal, nas últimas décadas."[138] No final do processo, estas peças que podem atingir

[136] Isopor é uma das designações atribuídas ao Poliestireno Expandido. Este teve várias designações por toda a Europa tais como: Styropor, Poliexpan, Esferovite ou Poliestireno.

[137] Esta matéria prima utilizada pelo artista deriva da casca do sobreiro "*Quercus Suber L.*", um tecido vegetal 100% natural. É formada por uma colmeia de células microscópicas preenchidas com um gás semelhante ao ar e revestidas por suberina e lenhina. Durante o seu tratamento e posteriormente transformação industrial, a cortiça pode apresentar-se ao público através do formato de rolhas, aglomerados compostos (pavimentações ou elementos decorativos) e aglomerados puros expandidos (para isolamento ideal para aplicação na construção sustentável).

[138] Descrição que consta na placa que acompanha a peça, no local onde está exposta.

dimensões variáveis são instaladas em estruturas de aço e colocadas sobre as paredes de edifícios (interiores e exteriores).



Figura 100 Vhils, 2013**.** Intervenção em Cortiça. Santa Maria da Feira. Fotografia de Adriano Moreira.

Utilizando como matéria-prima o betão pré-fabricado, o artista realizou um conjunto de trabalhos escultóricos de dimensões e caraterísticas diversificadas. Nesta tipologia, destacamos o projeto que Vhils elaborou em parceria com Pedro Appleton do Promontório dos Arquitetos para a fachada do edifício do Centro de Inovação e Competitividade da GS1®Portugal (fig.101).



Figura 101 Vhils, 2016. Centro de Inovação e Competitividade da GS1 Portugal. Fotografias de Fernando Guerra.

Para a realização desta fachada, foram construídos 49 painéis em betão com 8 metros de altura e 1 tonelada de peso cada um. Para Vhils "a ideia passou por criar uma peça que, tal como a GS1, se codifica e descodifica, uma peça que a cada minuto do dia se altera e é única"[139]. Antes de serem criados estes relevos tridimensionais, o artista teve que superar um processo de experimentação único que passou pela gravação da composição pictórica em esferovite. Posteriormente estas peças foram betonadas para a criação do mural que cobre a totalidade do edifício e com ele dialoga, propondo uma reflexão contemporânea sobre o caos da informação e de certa forma o ruído visual. Este conjunto de painéis formam uma composição em grande escala realizada com o intuito de interagir com a luz do sol, produzindo matizes que diferem, consoante a hora do dia ou a estação do ano.

Realizando um jogo de luz e nuances Vhils explora, pela primeira vez, o conceito de instalação com néon *site specific* exposta na cidade de Hong Kong em 2016 (fig.102). De acordo com Moore (2017, p.13), através desta instalação o artista pretende realçar a importância cultural desta arte nestas localidades. Vhils trabalhou uma técnica convencional dando-lhe uma nova abordagem, variando a espessura dos tubos de modo a criar maior detalhe.



Figura 102 Vhils, 2016. Intervenção com luzes néon. Fotografia de Stanley Cheng.

[139] Jornal Económico de 18 de fevereiro de 2017.

Na sua exposição "Dissection" no Museu da Eletricidade em Lisboa, foi possível observar no início do percurso expositivo uma sala escurecida, que nos orientava para uma passagem, cuja única fonte de iluminação eram múltiplos ecrãs onde passavam emissões televisivas acompanhadas de produtos áudio (ruídos e música urbana). Nesta intervenção de Vhils (fig.103), era visível um conjunto de placas de acrílico cortadas a laser que se sobrepunham aos ecrãs como se mais uma camada de informação fosse acrescentada, criando uma barreira de distanciação perante as imagens que passavam da cidade.



Figura 103 Vhils, 2014. Instalação de vídeo. Museu da Eletricidade. Fotografia de Joana Matos.

Podemos ainda enumerar um conjunto de projetos muito específicos e desenvolvidos pontualmente onde o artista utiliza técnicas e materiais diferenciados, tais como: aplicação de resinas sobre camadas de cartazes; aplicação de camadas de cartazes sobre autocarros que circulam pelas cidades; intervenção num barco de pesca através da técnica da cinzelagem; realização de uma série de capas para as revistas do jornal Expresso; rostos escavados sobre placas de gesso; escultura em bronze; intervenção com calçada portuguesa; instalações *site-specific, como por exemplo "*Perspetiva" (fig.104); composições gráficas desenhadas e impressas em vinil que serviram para cobrir, por exemplo, uma torre eólica e uma carruagem de comboio da CP, entre outros.

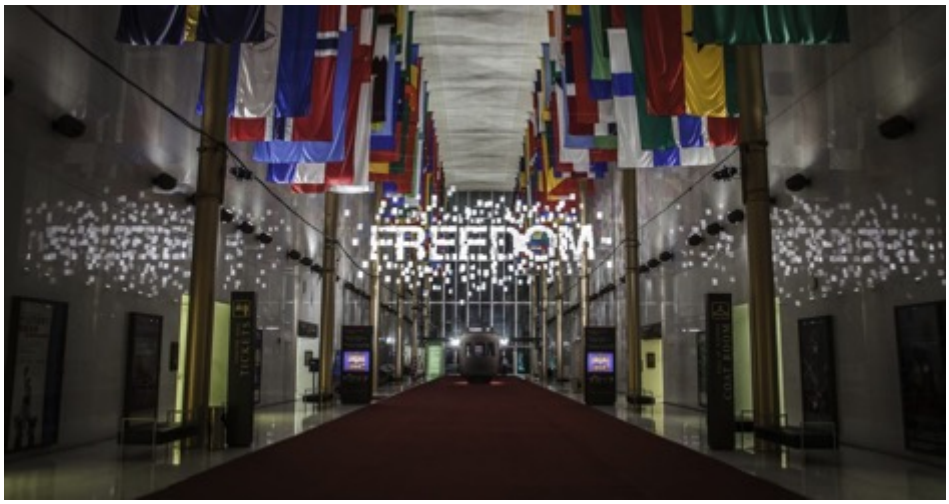


Figura 104 Vhils, 2015. Instalação "Perspetiva" realizada com folhas de papel e fio de nylon. The Kennedy Center em Washington. Fotografia de Vhils.

As intervenções de Vhils são materializadas poeticamente sobre uma variedade de suportes (cortes e rasgões em cartazes, gravações sobre metal com ácidos, cinzelagem sobre parede...), autênticos exercícios de reflexão produzidos através da criação de contraste e fricção entre um elemento natural e um elemento humano. Sobre este aspeto Moore (2017) refere

> "O primeiro, visto como um componente fixo, constitui uma sobreposição sobre a crescente homogeneidade que se encontra a afetar o mundo – sendo os materiais essencialmente iguais, independentemente da sua origem. O elemento humano, por outro lado, é a variável da equação, a característica singular que expressa a riqueza patente na diversidade. Esta justaposição constitui, assim, uma reflexão significativa sobre o choque entre a singularidade e a uniformidade, sobre as tensões entre a realidade local e a realidade global." (p.12)

Todavia, a maior parte das intervenções do artista são materializadas numa vasta e diversificada tipologia de suportes que manifestam o seu interesse pela experimentação e pelo reaproveitamento de materiais onde aplica técnicas tradicionais de escultura (em baixo-relevo), estabelecendo um constante diálogo entre a tradição e a modernidade num ambiente urbano que se encontra em constante transformação.

Associada à técnica de baixo-relevo, surge em 2011 uma aplicação inovadora que passa pela utilização de explosivos na criação de rostos e outros elementos em edifícios da

cidade. Esta ideia surgiu quando a Europa ultrapassava uma crise económica, o que suscitou o interesse do artista em explorar um processo ainda mais destrutivo do que os anteriores e que permitisse enfatizar a noção de que, em tempos de crise tudo o que mantemos como certo torna-se extremamente volátil.

O artista estuda previamente a parede, por vezes com o auxilio de engenheiros, para perceber o estado na estrutura que a suporta, realiza a marcação do desenho no suporte com recurso à projeção, ao *stencil* ou ao traçado direto, coloca os explosivos com mais ou menos pólvora nos locais previamente identificados, cobre novamente a parede com cimento e aplica a explosão que é gravada em nano segundos (fig.105). De acordo com o artista, estas intervenções podem ser vistas como uma *performance*, ou seja, a própria obra

> "No vídeo das explosões é impossível captar a olho nu aquilo, a única maneira que tenho de ver a ação é com uma camara *slowmotion*, que capta nano segundos, que na vida real apenas permite ver fumo e ouvir barulho. Para mim, a peça no final não é o que fica na parede, não é o que estava lá antes, mas sim esse vídeo, esses *frames* todos que acompanham a criação dessa obra, que eu costumo dizer que é a obra mais efémera que nem nós conseguimos ver.
>
> **(Vhils, 2015, p.369[140])**



Figura 105 Vhils, 2011. Explosão nos muros da Fábrica Braço de Prata. Frame (1.07m) do vídeo clip da Banda Orelha Negra. Vídeo de Vhils x Orelha Negra Collaboration.

[140] Transcrição retirada do anexo 1.

Esta explosão que a maior parte das vezes ocorre horizontalmente ao longo da parede, teve mais recentemente outra experimentação numa escultura em placa de ferro com cinco toneladas, cuja técnica foi realizada através de uma explosão vertical. Intitulada "Terra Mar" esta obra foi oferecida pela dupla de artistas Vhils e Pedro Pires para ser colocada junto da porta do Centro Cultural de Cascais. Com o objetivo de fazer uma homenagem aos pescadores locais, os artistas escolheram e trabalharam a partir de uma fotografia que pertence ao Arquivo Histórico Municipal da Vila, onde está representado um pescador a fumar o seu cachimbo.

Referindo-se ao trabalho que Vhils desenvolve para as ruas, Costa (2015, p.78) menciona que toda a logística, desde obter autorizações junto aos proprietários, montar andaimes, utilizar gruas e ferramentas mecânicas e executar trabalhos fisicamente exigentes num curto espaço de tempo são alguns dos problemas com que o artista se depara. Este seu trabalho pode ser observado como imagens bidimensionais que ocupam grandes paredes, no entanto a sua poética e as ferramentas de trabalho e as técnicas utilizadas aproximam as suas produções à escultura. Esta constitui-se num processo de materialização, no sentido que as intervenções carecem de uma escolha assertiva dos materiais mais adequados a cada trabalho. Tal como refere Wittkower (1989),

> "A matéria selecionada condiciona as formas e a técnica escultórica, assim como o tipo de ferramentas, a mão do escultor e os meios mecânicos que se possa ter utilizado. Por sua vez, qualquer processo escultórico tem sequência num processo de acabamento, que implica uma perceção específica da obra de arte." (p.252)

3.3. Relação das obras com o local e com a comunidade

O artista esforça-se por conciliar as demarcações de territórios nas zonas urbanas, onde por vezes, a exclusão social está presente, com obras de caraterísticas diferentes que são realizadas no seu ateliê e surgiram através de encomendas com vocação galerista ou colecionista. João Pinharanda (2014, p.56), refere que "a expansão da ação de Vhils, o aumento de solicitações mundiais do seu trabalho e a abertura de novas possibilidades de encomendas e mercados, alterou e complexificou os seus modos de intervenção"[141].

Através do desenvolvimento de diversos processos de trabalho que congregam diferentes modalidades técnicas, Vhils propõe um conjunto de abordagens que refletem sobre questões sociais, e temáticas que, de alguma forma, são mais facilmente reconhecidas e aceites pelo público. Neste sentido e para completar esta ideia referimos Athins (1997, p.197), que afirma que a arte no espaço público é produzida para a comunidade e deve ser reconhecida e aceite por ela.

Neste contexto as produções artísticas, enquanto modalidades de representação simbólica do real, deixaram de ser vistas apenas como uma forma de evocação ou de memória, como por exemplo o vídeo ou a fotografia. De acordo com Buxó (1999, p.1), estas tornaram-se instrumentos que permitem incorporar e entender a realidade, ao mesmo tempo que estabelecem novas estratégias de expressão e comunicação nos diversos âmbitos da vida social – privados ou públicos, académicos ou artísticos.

No conjunto de projetos desenvolvidos pelo artista Vhils onde as suas preocupações sociais e políticas são retratadas, destacamos o projeto que desenvolveu em 2018 sobre os orangotangos da Ilha de Sumatra, onde as preocupações ambientais do artista também estão presentes, nomeadamente na chamada de atenção para o facto de haver uma espécie animal que está em risco de extinção naquela localidade.

Convidado pela Splash and Burn, associação liderada por artistas que utilizam o processo criativo para estabelecer um diálogo mais amplo sobre o insustentável óleo de palma e os efeitos adversos que causam nas florestas e na diminuição da população de animais

[141] João Pinharanda, curador da Exposição do Vhils intitulada "Dissecção", no Museu da Eletricidade em Belém, Lisboa.

selvagens No sudeste asiático, o artista pretende que esta intervenção, realizada na localidade de Medan em Sumatra, estabeleça um ponto de partida para uma reflexão sobre identidade, a vida no contexto urbano, a passagem do tempo e a relação de interdependência entre as pessoas e o meio ambiente. De acordo com Vhils (2018[142]), esta iniciativa utiliza a arte como plataforma para disseminar questões ambientais divulgando-as junto de um público global. Esta intervenção permitiu divulgar a descoberta de uma nova espécie de orangotango nas florestas do norte de Sumatra e que se encontra ameaçada devido ao seu habitat que está a ser destruído para dar lugar a uma barragem assim como uma intensa e desregulada produção agrícola de óleo de palma na região, "importantes para o desenvolvimento da economia local" mas com "um custo elevado para a conservação de um habitat único rico em espécies endémicas de vegetação e vida selvagem."

A imagem retratada na fachada de um edifício (fig.106), representa o Orangotango de Tapanuli[143], uma espécie de um primata de grande porte descoberto há pouco tempo, mas que está ameaçado devido à construção de uma barragem hidroelétrica que coloca em causa o seu habitat. Como refere na sua página do *facebook*[144], o artista pretende que a sua intervenção se una aos esforços de várias ONG(s), divulgando esta problemática junto do público internacional com o objetivo de colmatar o fosso que existe entre a corrupção que afeta esta indústria e a consciência coletiva dos consumidores globais.

[142] Referido pelo artista a 3 de agosto de 2018, na sua página do *Facebook*. https://www.facebook.com/vhils1/posts/-in-the-splash-and-burn-project-in-indonesia.

[143] Uma divulgação no jornal científico Current Biology refere que o trabalho desenvolvido por investigadores de vários países como Suíça e Inglaterra, veio mostrar a descoberta da existência de uma população de 800 orangotangos. Os "Tapanuli" (*Pongo tapanuliensis*) foram observados pela primeira vez há 20 anos, durante uma expedição às montanhas da Sumatra.

[144] https://www.facebook.com/vhils1/posts/mural-in-medan-sumatra-indonesia-created.



Figura 106 Vhils, 2018. Projeto sobre os Orangotangos de Sumatra. Fotografias de Ernest Zacharevic.

Paralelamente à construção deste mural foi realizado um vídeo[145] sobre esta causa que foi lançado ao mesmo tempo que uma petição dirigida ao Presidente da Indonésia cujo objetivo é angariar um milhão de assinaturas que poderão contribuir para salvar esta espécie. De acordo com Pasternak (2010, p.308) estes tipos de projetos com propósitos sociais e políticos "desafiam as noções do papel do artista na sociedade, defendem permutas significativas com diversos públicos e promovem ideias para mudanças sociais efetivas."

Os artistas que investem em profundas investigações e no levantamento de dados sobre as características do local e as suas gentes, constroem relações e aproximam-se dos habitantes dessa comunidade através de uma partilha mútua de saberes que dará origem a projetos artísticos e criativos no espaço urbano.

Estes processos de trabalho podem tornar-se mediadores no seio de uma determinada comunidade, no sentido que identificam as problemáticas e preocupações vigentes, trabalham-nas com os grupos envolvidos contribuindo para a construção da sua identidade e, por fim, têm como tarefa garantir que a comunicação desta mensagem é corretamente transmitida e percecionada pelo mundo exterior. Por princípio, os projetos que assentam nestas normas de atuação sentem a necessidade de criar arquivos que preservam os documentos que ilustram todo o processo artístico desenvolvido com as

[145] https://www.youtube.com/watch?

comunidades, como por exemplo fotografias, vídeos ou memórias, que no final são "devolvidos" aos participantes.

As práticas artísticas desenvolvidas com a participação das comunidades[146] podem ser inseridas no que designamos arte no espaço público, constituindo-se espaços de partilha onde os temas trabalhados são do interesse de um coletivo. O espaço público e as comunidades são contextos imprevisíveis e não controláveis tornando toda a prática artística num desafio constante para o artista. Referindo-se a este aspeto, Saraiva (2013) profere que a

> "comunidade tem as suas próprias idiossincrasias, histórias, memórias e vontades e o processo artístico do artista passa por um constante diálogo com a comunidade no sentido do entendimento e da negociação". (p.131)

Os artistas que desenvolvem este tipo de projetos com as comunidades devem ser capazes de gerir um complexo processo de trabalho que contempla os diversos pontos de vista e relações estabelecidas entre os seus intervenientes[147], contemplada numa metodologia denominada por *community art*, *community-engaged art* ou *community-based art.* De acordo com Pereira e Sá (2016), esta metodologia de trabalho

> "refere-se a um conjunto de práticas artísticas, desenvolvidas com o objetivo de envolver uma determinada comunidade (balizada por critérios de natureza territorial, demográfica, etária, cultural, etc.) no âmbito de um diálogo mais

---

[146] De acordo com Helguera (2011, p.3) os movimentos sociais da década de 1960 que levaram a um maior engajamento social na arte foram o surgimento de arte performativa e da instalação, que se centram no processo e especificidade do *site*. Nas décadas anteriores, a arte baseada na interação social foi identificada através de diversos termos como "estética relacional" e "comunitária", "colaborativa", "participativa", "dialógica" e "pública", entre outras denominações.

[147] "Os artistas que trabalham com comunidades têm que gerir e absorver diferentes camadas no processo de trabalho: a perspetiva individual sobre a comunidade, a perspetiva da comunidade sobre ela própria, a relação criada entre o artista e a comunidade, e as várias camadas de conhecimento inerentes à comunidade, como a sua história, memória e relações com o que é externo a ela. A enfâse destas práticas está no processo, que é exatamente o estágio do projeto de conhecimento e diálogo que deve posteriormente determinar a intervenção artística a ser feita." (Saraiva, 2013, p.131)

> alargado com vista a proporcionar uma mudança positiva na forma como esta se relaciona internamente ou com contextos mais amplos (regionais nacionais, globais)". (p.26)

Esta linha metodológica aparece em alguns dos trabalhos de Vhils com vista a utilizar a arte para enfatizar problemas e ameaças pelas quais as comunidades com que contacta atravessam[148], identificados através de um mapeamento de diversas componentes que circunscrevem os contextos reais da intervenção. Destacamos como exemplo, o projeto que será analisado no próximo capítulo e que foi desenvolvido durante uma residência realizada pelo artista em 2014 na aldeia indígena de Araçaí, onde vive a comunidade Guarani em condições árduas e forçadas a sair das suas terras pelo governo federal.

Estes tipos de propostas procuram estimular a criação artística e coletiva dentro das comunidades culminando num projeto estético e político, no que concerne a sua dimensão social. Este é um método colaborativo que se desenvolve entre um artista profissional e uma comunidade previamente identificada, no qual tanto o processo de criação como e o produto artístico são importantes. De acordo com o Conselho de Artes de Ontário (1998), a grande amplitude que a definição *community art* abrange, traduz-se numa difícil distinção entre as artes comunitárias e os projetos que têm efetivamente a participação da comunidade

> "Given the breadth of its definition, community arts is sometimes difficult to distinguish from those projects that have components of community activity. What separates genuine projects from others is the nature of the collaborative process and the active, co-creative involvement of the artist and the community." (p.7)

Contrariamente à experiência estética que as obras de Vhils têm num museu ou galeria, nestas práticas desenvolvidas com as comunidades o significado da obra não se manifesta apenas no produto final, mas no processo de interação social e nos impactos que estas possam surtir no futuro da comunidade. Como referem Congdon, Blandy & Bolin (2001),

[148] De acordo com Vhils: "O meu trabalho tem a preocupação de usar a arte como meio para pôr o foco em situações em que as pessoas, as comunidades, estejam ameaçadas e não haja um foco nessa situação. Esse é um dos motivos do meu trabalho." (Revista Forbes 2 de abril de 2018)

estas práticas têm o potencial de capacitar as pessoas a intervir "como catalisadores de diálogo sobre identidade individual e de grupo, preocupações locais e nacionais e, finalmente, numa procura pela democracia." (p.3). Esta mudança, de observador passivo a participante ativo nos processos artísticos é significativa uma vez que a comunidade começa a ter voz ativa e a interagir com o artista através da atribuição de um contexto e de conteúdo para a intervenção.

A partir do momento em que a arte exige a presença de um público ela é participativa, diferenciando-se o nível dessa participação. De acordo com Helguera (2011, p.14) é possível estabelecer diferentes tipologias: a) Participação nominal - O visitante contempla o trabalho de maneira reflexiva; b) Participação direcionada - O visitante completa uma tarefa simples de contribuir para a criação do trabalho; c) Participação criativa - O visitante fornece conteúdo para uma componente do trabalho dentro de uma estrutura estabelecida pelo artista; d) Participação colaborativa - O visitante compartilha responsabilidade pelo desenvolvimento da estrutura e do conteúdo do trabalho em colaboração em diálogo direto com o artista.

Na maior parte dos casos a participação nominal e dirigida, ocorrem num único encontro que se estabelece entre o artista e o participante, enquanto que no trabalho colaborativo e criativo este contacto desenvolve-se por períodos de tempo mais longos. Este grau de participação torna-se num elemento importante que o artista deverá ter em atenção na construção do seu projeto e de forma a fundamentar a construção de uma experiência comunitária.

Referindo-se à colaboração Helguera (2011, p.51) acrescenta que esta pressupõe a partilha de responsabilidades entre as partes, na criação de algo novo onde, a maior parte das vezes, o nível de colaboração é definido pelo artista que se assume como dirigente da parte concetual do projeto. O contributo que é esperado por parte da comunidade deve ser discutido e definido desde o início do projeto de forma a que o investimento seja proporcional à responsabilidade que lhe foi atribuída. A exigência de uma maior colaboração, exige igualmente a participação da comunidade em todo o processo decisório. Nas palavras do autor

> "However, if the community makes all the decisions, the artist is operating merely as a service agent. This relationship reduces art practice to yet another form of social welfare, similar to that of the above-mentioned children's mural- a feel-good action that doesn't truly create a meaningful framework for reflection or critical exchange. Thus, to enter a collaborative process with a community requires a reflection on the terms under which the artist and the group will interact."
>
> Helguera (2011, p.55)

Nesta fase inicial, o artista tem a difícil tarefa de estabelecer uma forte interação com a comunidade ao mesmo tempo que desenvolve um bom trabalho em termos conceptuais e que se destacam pela sua originalidade e distinção. Enfatizando uma estética ética e social, Suzi Gablik (2004) menciona que o artista socialmente engajado é um exemplo de artista que resistiu aos valores do mercado e usou suas habilidades ao serviço de uma comunidade, argumentando "Qualquer artista na sociedade contemporânea que se propõe a criar valores deve-se engajar ativamente com o mundo exterior" (p.63). As metodologias de trabalho que possibilitam a produção de arte socialmente engajada poderão adquirir valor e significado a partir de dimensões pessoais, sociais e culturais, que derivam da comunidade e proporcionam oportunidades de refletir através de métodos que permitem a construção de um consenso. Os artistas pretendem, através de acordos abertos e viáveis, compreender as comunidades e, apesar das suas diferenças culturais e de classe, provocar discursos que a ajudam a conhecer-se plenamente, ao mesmo tempo que estimulam a sua participação (Goldbard, 2010, p.11).

As relações entre a prática artística e as comunidades[149], têm sido proficuamente exploradas nos últimos anos, através de mecanismos de transformação que revitalizam os espaços urbanos ao mesmo tempo que se focam em processos que envolvem as comunidades, através da mobilização de problemáticas locais.

[149] A palavra comunidade tem origem no termo latim *communĭtas*, que se refere à qualidade daquilo que é comum. O termo é caraterizado por: conjunto de indivíduos que vivem juntos numa determinada região, partilhando o mesmo governo assim como a própria cultura e história; local onde essas pessoas habitam; conjunto de indivíduos com interesses em comum. https://www.lexico.pt/comunidade/.

4 – INTERVENÇÕES DO ARTISTA

No cruzamento entre os processos artísticos e a intervenção *site specific* é possível estabelecer um conjunto de aproximações à problemática que envolve as conceções acerca da comunidade e respetivos graus de participação nestas práticas criativas (colaboração, cocriação, fruição). Através da análise de propostas artísticas participativas e/ou colaborativas na área da *street art* pretende-se, por um lado, compreender qual a participação e posicionamento das comunidades perante os processos criativos e o artista, e, por outro, determinar qual o vínculo entre ambos, uma vez que produzem relações recíprocas de individuação.

No presente capítulo pretendemos explanar e refletir sobre um conjunto de projetos selecionados tendo por base a aplicação de um dos instrumentos de levantamento de dados (apêndice 3) que nos remete para os projetos que o artista desenvolveu durante uma década [2006-2016] de trabalho artístico e criativo. Esta recolha permitiu-nos concluir que, durante dez anos, o artista desenvolveu um conjunto 209 de projetos, que inclui igualmente exposições individuais, exposições coletivas entre outras tipologias de trabalhos.

Neste sentido, foi necessário encontrar critérios que nos permitissem seriar um conjunto de intervenções representativas dos processos artísticos e criativos que o artista desenvolve com as comunidades. Como mencionado anteriormente no capítulo – Metodologias de Investigação e Instrumentos de recolha de Dados – os critérios estabelecidos foram: i) contemplar projetos desenvolvidos em Portugal e no estrangeiro; ii) e, projetos desenvolvidos pelo artista com as comunidades locais, algumas vezes com a participação da própria comunidade na execução da intervenção. Esta seriação permitiu-nos obter um conjunto de projetos que foram desenvolvidos com comunidades específicas, em Portugal e no estrangeiro, através de processos artísticos participativos e/ou colaborativos que se desenvolveram no espaço urbano com os habitantes locais e que, em alguns casos, culminam em exposições em espaços legitimados.

Foram selecionados um conjunto de cinco projetos individuais e três projetos coletivos, nomeadamente: a) “Visceral”, Xangai - China, 2012; b) Festival Walk&Talk, Rabo de Peixe - Açores, 2013; c) “Fragmentos” Rio de Janeiro - Brasil, 2013; d) “José Afonso”,

Escola Secundária Dr. José Afonso, Seixal - Portugal, 2014; e) “O Bairro i o Mundo”, Quinta do Mocho, Sacavém - Portugal, 2014; f) Festival de Aldeias Artísticas, Juncal do Campo - Portugal, 2015; g) “Incisão”, Recife - Brasil, 2015; h) “Debris”, Hong Kong - China, 2016.

Alguns destes projetos refletem o trabalho que Vhils desenvolveu com as comunidades locais que, por vezes, encaram questões vitais para o seu bem-estar, como por exemplo programas de reabilitação urbana, despejos forçados e reassentamentos involuntários. As intervenções daqui resultantes, procuram expressar preocupações e refletir sobre as consequências devastadoras de um único modelo de reabilitação orientado para o mercado e desvalorizando o morador. Este tipo de prática artística pode atuar como catalisadora para desencadear mudanças no seio destas comunidades.

4.1. Análise das suas obras/projetos.

Considerando as várias dimensões que integram o projeto artístico, designadamente ao nível do processo criativo, das condições de divulgação e receção por parte do público, bem como as múltiplas leituras realizadas a *posteriori*, importa desde logo estabelecer uma metodologia de análise que permita um entendimento global das diferentes obras selecionadas. Neste sentido, os projetos selecionados serão observados através de uma estrutura de análise que nos remete para três níveis:

a) contextualização, onde será elaborada uma identificação da data, local, âmbito do projeto e as modalidades de participação dos seus intervenientes, possibilitando uma primeira abordagem ao trabalho desenvolvido;

b) processo artístico e criativo, análise das temáticas abordadas e da estrutura interna de cada uma das intervenções que constituem o projeto e que poderá contemplar diferentes linguagens artísticas ao nível plástico, fotográfico e/ou audiovisual, considerando aspetos de caráter interno e externo. No que se refere, à natureza interna será dada relevância aos temas abordados, através de uma análise compositiva e interpretativa onde serão focados aspetos como contexto, narrativa e técnica possibilitando compreender as dimensões

estética e discursiva de cada um dos elementos que compõem o projeto em questão. Por outro lado, existem os aspetos de natureza externa que se referem aos desvios, relativamente às ideias iniciais, ocorridos durante os processos criativos. Estes fatores externos permitem-nos entender a tomada de decisão do artista face às opções estéticas e discursivas relativamente às temáticas trabalhadas e ao envolvimento (participação e/ou colaboração) das comunidades nessas escolhas.

c) disseminação dos projetos, recaem sobre as modalidades de comunicação intrínsecas às estratégias narrativa, discursiva e estética, mencionadas anteriormente considerando as ligações entre a forma, o conteúdo, os processos e as formas de disseminação. Assim, através da análise das intervenções artísticas e de alguns testemunhos diretos (participantes e do artista) é possível compreender: i) as modalidades de comunicação com vista a afirmar uma determinada mensagem, no seio e fora da comunidade ii) e as diferentes tipologias de participação da comunidade no processo criativo e a sua perceção face aos produtos finais.

No âmbito das ligações entre as práticas artísticas e a comunidade há a referir, antes de mais, as modalidades em que se expressam mundividências e/ou problemáticas vivenciadas de modo partilhado. Torna-se por isso imprescindível compreender o contexto onde a intervenção ocorre que permitirá perceber as contingências de natureza física (materiais e técnicas utilizadas) e/ou de natureza estética. Ou seja, como é que este está representado na obra, contribuindo para uma linguagem própria e inconfundível ao mesmo tempo que fortalece o seu significado estético.

Esta arte comunitária, como é usualmente conhecida, é frequentemente utilizada para estimular o diálogo e encorajar o auto empoderamento de comunidades, através de processos artísticos colaborativos com os artistas, partilhando as suas perspetivas a um público mais amplo.

4.1.1. "Visceral", Xangai – China, 2012.

Este projeto intitulado "Visceral"[150], surgiu a partir de um convite realizado ao artista pela galerista Magda Danysz, com quem já tinha trabalhado outras vezes, permitindo desenvolver um projeto com duas componentes: a) trabalhos para serem expostos na galeria e, b) intervenções em diversos edifícios da cidade. Referindo-se ao trabalho desenvolvido pelo artista Vhils, a galerista refere

> "Na China, ainda mais do que em qualquer outro lado, os caminhos da memória são sinuosos, plenos de dificuldades. De uma forma humilde e honesta, Vhils não pretende invadir a privacidade das pessoas que encontra, mas sim prestar tributo a uma civilização com milhares de anos. De um modo impressionante, o artista adapta-se ao ambiente de uma forma rápida. Produzindo obras no exterior e no interior, inteiramente coerentes com a sua experiência do terreno, Vhils oferece uma sublimação da matéria-prima encontrada nas ruas de Xangai."
>
> (Danysz, 2012, p.21)

Os projetos com estas dimensões exigem ao artista um longo período de preparação onde são realizados contactos com as instituições de grande relevância no local e pesquisas sobre o espaço físico, englobando um conjunto de elementos ligados à cultura, história e memória do local. Esta pesquisa inicial, foi posteriormente concluída através de uma residência artística em Xangai, onde o artista e a sua equipe permaneceram durante algum tempo, possibilitando o contacto direto com a comunidade numa tentativa de integração pessoal que permitiu percecionar os seus comportamentos, vivências e preocupações.

O artista Vhils iniciou a preparação desta exposição em outubro de 2011, deslocando-se para Xangai apenas em janeiro, onde permaneceu durante três longos meses. Esta sua primeira exposição individual no continente asiático foi apresentada ao público entre o dia 31 de março e 6 de maio de 2012, na galeria Magda Danysz. Nesta mostra, podemos observar um conjunto de obras realizadas sobre diferentes suportes e com recurso a

[150] De acordo com o dicionário online Priberam da Língua Portuguesa o termo visceral (*víscera* + *-al*) é um adjetivo de dois géneros:
1. [Anatomia] Relativo a víscera (ex.: *gordura visceral*) = Visceroso
2. [Figurado] Que está muito enraizado, entranhado no íntimo = Arreigado, Profundo.

diferentes técnicas (fig.107), como por exemplo camadas de cartazes desgastados encontrados pela cidade, painéis de madeira, ou até mesmo paredes de tijolos que foram posteriormente intervencionados com recurso a materiais abrasivos como o martelo, o cinzel ou ácido, que Vhils utiliza para "escavar" a matéria.



Figura 107 Vhils, 2012. Diversidade de técnicas e materiais utilizados pelo artista. Fotografias de Vhils.

Nestes trabalhos, o artista representou rostos de pessoas que foi conhecendo ao longo dos meses que passou naquele local, como referiu numa entrevista "faz parte do próprio conceito do trabalho questionar a ideia de ícone e dar um espaço na cidade ao indivíduo comum." [151]

Também foi parte integrante deste projeto, um conjunto de intervenções realizadas em paredes exteriores de edifícios e cuja durabilidade se prolongou até à demolição dos mesmos. Explorando as camadas do espaço urbano, as suas histórias e os seus habitantes o artista esculpiu sete rostos numa zona que estava prestes a ser demolida, com o objetivo de chamar a atenção para a questão da expropriação de habitações e para o desenvolvimento desenfreado do mercado da construção na China, refletindo sobre

> "o novo paradigma civilizacional do urbanismo global, à medida que as cidades ao redor do mundo se tornam ambientes uniformes que muitas vezes parecem ter mais em comum do que com o contexto circundante, consignando as características culturais que antes definiam a singularidade das nações para o fundo".
>
> (Moore, 2012, p.27)

[151] Retirado do Jornal i de 13/04/2012 - https://ionline.sapo.pt/vhils-artista-portugues.

Contrariamente ao que foi relatado por uma parte da imprensa de Xangai, que considerou a exposição uma crítica ao governo, Vhils tinha a intenção de refletir sobre o estado da evolução da globalização e compreender qual é, especificamente, a situação da China. No decorrer deste processo, o artista teve a sua conta de email desativada durante um período de dez dias levando-o a desconfiar do governo chinês. De acordo com o autor

> "Visceral oferece uma reflexão sobre o processo acelerado de mudança que o novo paradigma do urbanismo global colocou em movimento e examina as consequências e as inevitáveis vítimas que ele deixa em seu rastro. Visceral é uma exposição da essência um pouco perdida da humanidade que parece estar sob os escombros criados pelo progresso material implacável. Visceral é uma consideração sobre a memória cultural e emocional deixada para trás na corrida pelo progresso e desenvolvimento intrinsecamente ligado à urbanidade."
>
> (Miguel Moore, 2012, p.29)

Neste projeto, todos os retratos pretendem salientar o contraste entre o novo e o antigo ao tornar visível a camada inferior do material. No caso concreto dos trabalhos sobre camadas de cartazes, o artista realizou uma recolha de cartazes sobre a revolução cultural chinesa, que foram posteriormente trabalhados no ateliê improvisado, sendo posteriormente efetuadas as incisões dos rostos.

Os procedimentos relativos aos pedidos de autorização das intervenções nas empenas dos edifícios, revelaram-se mais complexos do que era esperado inicialmente. Devido ao facto de não se conseguir obter estes consentimentos previamente, a identificação dos espaços urbanos a intervencionar e o contacto com seus moradores tornaram a gestão do tempo mais complicada e morosa. De acordo com Pauline Foessel (2016, p.375)[152], a dificuldade de obter autorizações aumenta numa cidade como Xangai. Neste sentido, o trabalho consistiu em entrevistar, fotografar e pedir autorizações aos habitantes para intervir nas paredes das suas casas. Este obstáculo, contrariamente ao que aconteceu na cidade de Hong Kong" onde a cultura é diferente e as pessoas falam muito bem o inglês", deve-se também a uma barreira linguística.

[152] Anexo 3 - Transcrição de entrevista.

Perante esta dificuldade, houve a necessidade de se estabelecer uma maior aproximação e relação com a comunidade, com o objetivo de permitir aos habitantes participarem nestes processos criativos através da permissão para realizar entrevistas e fotografar. Estas recolhas de informação e recursos imagéticos forneceram meios para o artista proceder à elaboração dos trabalhos para serem expostos na galeria, assim como para as intervenções parietais nos edifícios devolutos ou em vias de serem destruídos.

De acordo com as tipologias mencionadas anteriormente e tendo como referência Helguera (2011, p.14) estabelecemos que, ao nível de participação da comunidade neste projeto, os participantes se enquadram em dois níveis diferentes: a participação direcionada e a criativa. Esta afirmação fundamenta-se através de duas razões: primeiramente devido ao facto de o participante desenvolver uma tarefa simples de contribuir para a criação do trabalho que, no caso concreto deste projeto, nos remete para as entrevistas facultadas e as fotografias tiradas pelo artista. No entanto, tratando-se de conteúdos fundamentais para o desenvolvimento do trabalho dentro de uma estrutura estabelecida pelo artista, referimos também a participação criativa por parte da comunidade, devido às influências diretas que os seus contributos estabelecem com o resultado final.

No que contempla o trabalho com a sua equipe, Vhils refere que existe um conjunto de elementos que são selecionados para cada projeto de forma a realizar uma série de tarefas que passam por: gerir as comunicações, estabelecer os contactos, supervisionar os trabalhos, tratar das questões burocráticas, filmar os processos de trabalho, e três elementos que participam e auxiliam o artista na recolha e preparação dos materiais de rua que vão ser intervencionados e na própria execução das intervenções. No que se refere à parte da conceção e criatividade do projeto, este fica apenas ao encargo do artista que para conseguir dar resposta a um maior número de solicitações, divide as tarefas de execução das obras com os colegas que já trabalham com ele desde os tempos em que realizava *graffiti*.

Relativamente às intervenções realizadas no espaço urbano, podemos mencionar que o processo artístico se dividiu em seis etapas:

1. **Captação da Fotografia** - Esta fase de captação dos rostos dos habitantes *in locu* foi realizada após as sessões de esclarecimento sobre o projeto e em alguns casos entrevistas, e depois de ser dada autorização para se proceder a este registo (fig.108);



Figura 108 *Frame* do vídeo "Visceral" – Fotografia dos habitantes, 2012. Produção de João Pedro Moreira.

2. **Edição da Imagem** – Após a recolha fotográfica, o artista escolhe um conjunto de fotografias para serem editadas num *software*, onde é efetuado um trabalho ao nível da composição da imagem e criação de *layers* (fig.109). De acordo com o artista

> "Quando eu faço o desenho, faço a parte preta, a parte intermédia e a parte branca da imagem, que é normalmente projetada. É a projeção que te permite conseguir ter o enquadramento, consegues pensar e visualizar como é que ele fica melhor."
>
> (Vhils, 2015, p.366[153])



Figura 109 *Frame* do vídeo "Visceral" – Edição de fotografia, 2012. Produção de João Pedro Moreira.

[153] Anexo – Transcrição da Entrevista

3. Tratamento da parede – No caso concreto destes edifícios, antes de se proceder aos processos de escavação, foi necessário atribuir uma camada de tinta branca (fig.110) para garantir que se conseguiam obter as *layers* mencionadas anteriormente. De acordo com Vhils "faz-se sempre uma perfuração para se perceber a estabilidade do edifício, para ver as várias camadas que tens na própria parede, depois a partir daí é trabalhar com o que a parede dá." (2015, p.366[154]). A partir deste momento, foi necessário utilizar uma plataforma elevatória que auxiliou o artista e a sua equipe durante o restante processo de trabalho.



Figura 110 *Frame* do vídeo "Visceral" – Atribuição de uma camada de tinta branca à parede, 2012. Produção de João Pedro Moreira.

4. Projeção e desenho - Utilizando como recurso um projetor, a composição digital realizada anteriormente, é projetada e desenhada pelo artista na parede (fig.111).



Figura 111 *Frame* do vídeo "Visceral" – Projeção do desenho, 2012. Produção de João Pedro Moreira.

[154] Anexo – Transcrição da Entrevista

5. Incisão - Recorrendo a meios técnicos abrasivos e destrutivos, neste caso o martelo pneumático, o artista enceta ciclos de criação, nomeadamente rostos dos habitantes locais (fig.112). Durante este processo o artista utilizou o desenho feito à mão para efetuar alguns acertos na composição.

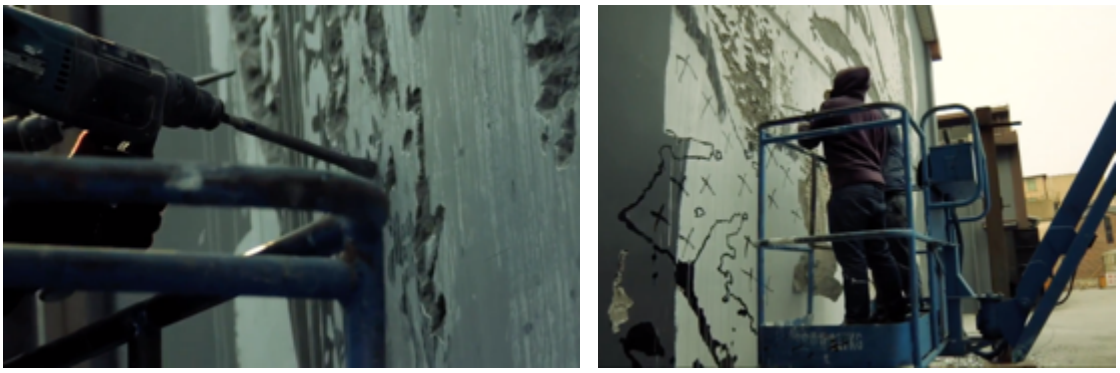


Figura 112 *Frames* do vídeo "Visceral" – Incisão na parede, 2012. Produção de João Pedro Moreira.

No caso concreto deste projeto, a comunidade teve oportunidade de observar os trabalhos finais do artista e os seus contributos para o projeto, através da: a) exposição na Galeria Magda Danysz (fig.113); b) edição de um livro; e c) visualização de um vídeo que sintetiza todo o processo de trabalho desenvolvido em espaço de ateliê e nas ruas da cidade.



Figura 113 Exposição Visceral, 2012. Xangai. Fotografias de Magda Danysz.

Este vídeo intitulado "Visceral" (fig.114) e realizado pela Solid Dogma em 2012, tem a duração de 9.17 minutos e foi gravado e editado por João Pedro Moreira. Este, constitui um olhar atento sobre o contexto, os habitantes e os processos de trabalho do artista, quanto às técnicas e à essência das narrativas, através de uma proposta de disseminação,

primeiramente à comunidade que esteve diretamente ligada ao projeto e em segundo, ao público em geral. Este produto audiovisual esteve em exibição durante a exposição em Xangai e foi disponibilizado nas redes sociais[155].



Figura 114 *Frame* do vídeo "Visceral", 2012. Produção de João Pedro Moreira.

"Visceral" é mais um trabalho que integra a série "Scratching the Surface" realizado pela pelo artista Vhils em diversas partes do mundo, e do qual fazem parte intervenções em grande escala, em ambientes internos e externos e que têm, em comum, a representação de rostos esculpidos sobre a matéria-prima que a própria cidade oferece, desvendando as suas camadas de memórias. As intervenções que integram o projeto Visceral - exposição e intervenções no espaço urbano (fig.115) - partilham a mesma realidade, no sentido que são executadas sobre materiais retirados do ambiente urbano ou realizadas em paredes de edifícios, onde Vhils partilha com o espetador um olhar sobre noções de identidade coletiva e individual, modernidade, urbanização e consumismo. De acordo com Moore

> "As suas criações refletem não apenas a violência inerente às mudanças provocadas pela expansão do ambiente urbano - uma noção que ele explora recorrendo a práticas que enfatizam o ato de criar por meio da destruição - mas também as suas consequências, à medida que a simplicidade dá lugar à complexidade, destruindo o que ele vê como um composto essencial de camadas pessoais, culturais e históricas que numa forma simbólica, está na raiz de todas as coisas humanas."
>
> (2012, p.29)

[155] Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=Z5HAfibr8KE



Figura 115 Vhils, 2012. As sete intervenções realizadas no âmbito deste projeto. Fotografias de João Moreira.

Todo este projeto marcou o início de uma relação duradoura entre o artista e a China, promovendo a continuidade da realização de trabalhos até aos dias de hoje, nomeadamente através de intervenções pontuais ou de exposições, como por exemplo a sua última exposição individual intitulada "Realm" em março de 2019 na Galeria Magda Danysz, que reúne um mostra de obras que representam uma reflexão sobre as vidas e as pessoas que habitam e dão forma às cidades de Pequim e Xangai.

4.1.2. Festival Walk & Talk - Rabo de Peixe, Açores, 2013.

A 3ª Edição do Festival Walk & Talk[156] decorreu em São Miguel, entre os dias 12 e 27 de julho de 2013, contando com a presença de diversos artistas com percursos desenvolvidos em contexto nacional e internacional nos circuitos da arte contemporânea e novos talentos que apresentam os seus trabalhos através de múltiplas linguagens artísticas, destinadas a todos os visitantes que se deslocam à ilha e às comunidades residentes.

Escolhendo como local aquela que é considerada a maior vila piscatória do país, Rabo de Peixe, o artista Alexandre Farto aka Vhils realizou três intervenções onde retrata pessoas da comunidade local, selecionadas a partir de conversas informais, entrevistas e sessões fotográficas, cujos critérios incidiram sobre a sua representatividade no seio da comunidade e as suas impressionantes histórias de vida.

Primeiramente, o artista esculpiu numa parede dos antigos mercados de peixe desta localidade da Ilha de São Miguel, o retrato do Sr. Bonança um dos membros mais antigos da comunidade de pescadores, numa tentativa de refletir sobre as suas condições de vida e as dificuldades que esta profissão representa e como homenagem à resiliência dessas comunidades, por vezes socialmente estigmatizadas

Nesta intervenção, com uma dimensão de cerca de 6m x 4m, o artista representa um ex-pescador que sobreviveu a um grande naufrágio numa noite de pesca e que por esta razão é visto como um exemplo, pelos outros membros da comunidade. Como referiu Diana Sousa, uma das organizadoras do evento, ao jornal Público (2013)[157] inicialmente o Sr.

[156] Este festival é organizado pela Anda & Fala – Interpretação Cultural, uma associação cultural sem fins lucrativos. De acordo com Jesse um dos organizadores do evento, "Tanto em termos de identidade como em termos organizativos, o Walk&Talk apresenta-se como um projeto híbrido. Oscila entre diferentes universos artísticos e possui uma rede de parceiros e um sistema de financiamento transversal. Por um lado, o projeto apresenta uma estrutura informal e independente com uma missão que valoriza a criação artística e a produção de conhecimento. (2016, p.2).

[157] Jornal Público [29.07.2013] - https://www.publico.pt/2013/07/29/galeria-de-arte.

Bonança não queria ser retratado, sendo depois convencido pela sua esposa Maria dos Anjos que também acabou por ser representada pelo artista numa outra parede.

Após a escolha das fotografias e edição fotográfica, procedeu-se à transposição do desenho para a parede recorrendo a um projetor e com o auxílio de uma plataforma elevatória. De seguida, iniciou-se o processo de escavação com um martelo pneumático (fig.116).



Figura 116 Vhils, 2013. Projeção, desenho e processo de escavação. Fotografias de Vhils.

Neste trabalho, o rosto idealizado do Sr. Bonança olha para a frente de si mesmo, e representa agora um indivíduo que está aposentado, mas que viveu toda a sua vida em Rabo De Peixe, o que o torna parte desse lugar, enquanto espaço físico e espaço de memória. Para Vhils o seu rosto é

> "ricamente enrugado pelo mar, transmite uma vida de simplicidade e resistência, de felicidade e desastre, salpicada de contos de naufrágios, aventura e sobrevivência em meio às forças da natureza."
>
> (Farto, 2016, p.50)

Esta tipologia de projeto, que tem o prossuposto de extrair informações e representar alguém de uma determinada comunidade, exige que os artistas se familiarizem com a comunidade e partilhem reciprocamente, as suas histórias, memórias e preocupações.

As três intervenções realizadas em grande escala foram desenhadas e esculpidas com a colaboração de três membros da equipe de produção do artista, que o acompanharam para o auxiliar e cumprir atempadamente os projetos. As paredes utilizadas como suporte, facilitaram todo o processo devido ao contraste de cores atribuído ao interior e à sua superfície, tornando-se ideal para esculpir a camada pintada a preto, revelar uma camada cinzenta e tirar partido da cor branca da própria parede. A estas camadas foi acrescentada uma terceira cor - o castanho - para a criação de sombras próprias (fig.117).



Figura 117 Vhils, 2013. a) Sr. Bonança. b) Maria dos Anjos (esposa do Sr. Bonança). Intervenções realizadas no Festival Walk&Talk, 2013. Fotografia de Vhils.

Utilizando o mesmo processo das intervenções anteriores, foi ainda representado numa parede de um edifício devoluto na zona ribeirinha, Henrique Cabral[158] mais conhecido na comunidade por "tio Henrique". A falta de contrastes cromáticos presente nos trabalhos do artista cuja técnica passa por esculpir retratos através da criação de baixos-relevos, causaram alguma admiração aos habitantes locais, que tinham como referência intervenções de outros artistas que também participaram neste evento. Esta estranheza

[158] Henrique Cabral, o "tio Henrique" de Rabo de Peixe, na altura com 85 anos tem no hall da entrada da sua casa uma fotografia ao lado do caixão da mulher Maria da Esperança, no dia do funeral. Preso às recordações do passado, Henrique contou ao artista que tem a casa como a mulher a deixou há oito anos atrás, à exceção de algumas fotografias que tirou posteriormente com os seus filhos e netos.

inicial acabou, mais tarde, por ser substituída pela aceitação e admiração pelas obras e processos de trabalho do artista.

Nesta intervenção, são notórios a representação dos óculos e de muitas rugas na face de Henrique, fazendo alusão a uma metáfora que se refere à forma de como aquela terra cravou a vida dos membros da comunidade (fig.118).



Figura 118 Vhils, 2013. Henrique Cabral, intervenção realizada no Festival Walk&Talk. Fotografia de Vhils.

No que se refere ao tipo de participação da comunidade neste projeto, assumimos que esta se enquadra em dois níveis distintos. Primeiramente a participação direcionada através de um contributo simples nas intervenções, neste caso concreto, as conversas informais, entrevistas e sessão fotográfica de onde foram retiradas informações que foram posteriormente analisadas pelo artista. Em segundo lugar, desenvolve-se uma participação em termos criativos, uma vez que estes conteúdos/contributos fornecidos pela comunidade, se enquadram dentro de uma estrutura estabelecida pelo artista e com influência direta sobre o resultado final.

Os processos de trabalho, as partilhas de memórias e experiências e os produtos finais desenvolvidos ao longo do festival foram disseminadas ao grande público através de

múltiplos suportes[159] que permitem, por um lado, divulgar os resultados do projeto e por outro, perceber quais os níveis de satisfação e recetibilidade deste tipo de iniciativas por parte da comunidade e do público em geral.

Quando nos referimos à forma como a população local encara este evento, podemos identificar um conjunto de pontos de vista que passam pelo: embelezamento da vila; valorização dos espaços públicos; criação de um sentimento de identidade e pertença para com o local; e um aumento considerável de circulação de pessoas na localidade.

Desde 2011, início do Festival Walk&Talk, que os Açores recebem artistas de várias partes do mundo, transformando as suas paredes numa galeria a céu aberto, com o objetivo de homenagear a população e superar alguns preconceitos que caem sobre o empobrecimento da comunidade. O artista Vhils, um dos embaixadores deste evento, ficou responsável por realizar nesta terceira edição, três projetos para a vila Rabo de Peixe, zona estigmatizada pela pobreza. Expondo os rostos do Sr. Bonança, Sra. Maria dos Anjos e do Sr. Henrique, através de intervenções que se incorporaram no ambiente da vila, Vhils teve como objetivo elevar a autoestima e o sentido de pertença da população.

Este evento consegue responder às expectativas e a públicos diversificados, tentando manter a sua forte identidade com o local e a proximidade com a população apesar da pressão sentida, por vezes, por parte dos parceiros e patrocinadores. De acordo com James (2016, p.2), o evento Walk&Talk tornou-se, na sequência do seu mediatismo "evento âncora", "marca territorial" ou como "projeto estruturante" nos Açores.

Os artistas mais conhecidos que participam no evento, considerados os seus "embaixadores", possibilitam uma maior propagação de informação na imprensa nacional e internacional, despoletando uma crescente visibilidade e interesse pelo festival e, consequentemente, dão a conhecer o local, a população, os seus costumes e as suas tradições, potenciando o desenvolvimento do turismo pelas ilhas.

[159] Redes Sociais (*Facebook, Instagram, Pinterest*, entre outros.); Jornais; Revistas Digitais e Impressas, como por exemplo as que estão disponíveis nos aviões que circulam entre as ilhas e o continente; Página Oficial do Evento; *Blogs*; entre outros.

4.1.3. "Fragmentos" Rio de Janeiro – Brasil, 2013

Este projeto individual do artista Vhils designado por "Fragmentos"[160], desenvolveu-se no Rio de Janeiro, entre outubro de 2012 e maio de 2013. "Fragmentos" consiste numa série de intervenções em espaços de edifícios prontos a serem demolidos cujo ponto de partida são histórias de vida - individuais e coletivas - recolhidas pelo artista e pela sua equipe junto das comunidades locais. Trata-se de uma reflexão acerca da memória de vivências quotidianas, tendo como cenário um espaço em vias de desaparecer, sob a forma de retalhos imagéticos, traspostos para as paredes do espaço urbano. Este trabalho expressa igualmente uma metáfora acerca da precariedade e fragmentação sociais suscitadas pela ação demolidora do progresso material, baseado num sistema capitalista globalizado.

Durante este período de tempo foram realizados múltiplos trabalhos em três locais diferentes: a) intervenções no Morro da Providência[161]; b) intervenções na Ladeira dos Tabajaras[162]; c) exposição na Galeria Clark Art Center.

Primeiramente, o artista deslocou-se ao Morro da Providência durante os meses de setembro e outubro de 2012 onde executou seis intervenções com rostos de moradores que estavam a passar por um processo de expropriação, que incluía a demolição das casas

---

[160] De acordo com o Dicionário Priberam ***fragmento*** (*substantivo masculino) significa:*

1. Pedaço de coisa quebrada.
2. Resto de coisa gasta, derretida ou queimada em parte, etc.
3. Trecho, excerto.
4. Resto.
5. [Cirurgia] Pequena porção de osso separada por fractura, porém maior que a esquírola.

[161] A sua história remete-nos para que o Morro da Providência tenha sido a primeira favela carioca, criada há mais de 120 anos. Existem dois fatores históricos importantes que contribuíram para as primeiras ocupações na região: o grande número de soldados vitoriosos da Guerra de Canudos, que desembarcaram no Rio de Janeiro em 5 de novembro de 1897 sem moradia; e a grande concentração de negros que ocuparam a cidade após a abolição da escravatura. Neste sentido o Morro da Providência tornou-se o local ideal para abrigar as famílias de classe baixa, em terrenos que estavam livres e desvalorizados. Próximo do centro da cidade, este Morro tem uma vista privilegiada sobre a Baía Guanabara e a Zona Portuária. Informações retiradas: http://g1.globo.com/riohistoria.

[162] A sua origem remonta-nos para 1855 quando foi apelidada de Ladeira do Barroso. Mais tarde veio a chamar-se Ladeira dos Tabajaras em homenagem aos índios que habitavam aquele local. A Ladeira dos Tabajaras é umas das três favelas a par do Pavão-Pavãozinho e Cabritos que ocupam uma área de 7,84 km² em Copacabana. Informações retiradas: https://minutocultural.com.br/copacabana.

onde sempre habitaram. Por um lado, Vhils tem como intuito chamar a atenção para a importância da ligação e dos laços que as pessoas estabelecem com os lugares onde nascem e sempre viveram e, por outro, colocar foco naquela situação político-social através dos meios de comunicação social, de forma a que as autoridades locais encontrem formas de solucionar estas contrariedades.

Este problema de expropriação e demolição das habitações com origem em 2010[163], voltou a ser foco de atenção da Prefeitura com a aproximação do Mundial de Futebol e dos Jogos Olímpicos. Entre outros locais, o Morro da Providência, a favela mais antiga do Rio de Janeiro, ficou sujeito a um projeto de reabilitação que incluiu um teleférico, um plano inclinado e algumas novas estradas. Como é referido no filme realizado por João Moreira (2013), durante o processo de expropriação foram demolidas 832 casas, ou seja, um terço da população foi obrigada a sair das suas habitações, provocando o desmembramento daquela comunidade.

Perante esta realidade, o artista e a sua equipe guiados por Maurício Hora (morador local, fotógrafo e ativista social), propôs-se conhecer e identificar as pessoas que estavam nesta situação, realizar entrevistas com o intuito de ouvir e registar as suas histórias, memórias e preocupações, fazer sessões fotográficas e escavar os seus rostos nos edifícios ou nas paredes que deles restavam. Referindo-se a esta fase de aproximação à comunidade, o artista refere

> "Houve uma aproximação a uma associação local (...) estava a decorrer o processo de expropriação, de alguma maneira, um litígio entre os moradores e a Prefeitura. Houve um interesse deles em fazer um género de um projeto residência, na ideia deles era meramente artístico com um *workshop* que envolvesse a comunidade."
>
> (Vhils, 2015, p.361[164])

[163] Desde o aparecimento do Programa Morar Carioca em 2010, a comunidade convive com a possibilidade das suas residências serem demolidas. Identificando alguns edifícios do Morro como áreas consideradas de risco, a Prefeitura tinha como objetivo a sua demolição para a construção de um teleférico e de um posto turístico.

[164] Anexo – Transcrição da Entrevista

Durante esta fase inicial, Vhils percebeu que os processos de realojamento propostos pela Prefeitura, não tinham abrangido todos os elementos da comunidade e que algumas famílias tinham ficado sem habitação própria, continuando a viver na favela em casa de amigos ou familiares. De acordo com Vhils (2015, p.362), estas pessoas tinham sido expropriadas, mas permaneciam na favela porque não conseguiram ser integradas nos processos de realojamento. Quanto aos moradores que foram realojados noutras áreas da cidade, mostraram alguma resistência em sair do lugar onde moravam há muitos anos e tinham nascido várias gerações da sua família[165].

Apercebendo-se que esta situação de transição e pressão que a comunidade estava a sofrer não estava a ter foco por parte da comunicação social, tornando-se num problema invisível fora daquela área afetada, o artista decidiu desenvolver um trabalho que incidiu sobre alguns elementos desta comunidade.

Este processo de trabalho iniciou-se com as entrevistas filmadas a cada um dos intervenientes que relataram toda a sua experiência, o que tinham passado e qual a sua relação com o espaço, seguindo-se uma sessão fotográfica. Destacamos como exemplo, o morador Edson da Silva Oliveira mais conhecido por Sr. Edinho (fig.119).

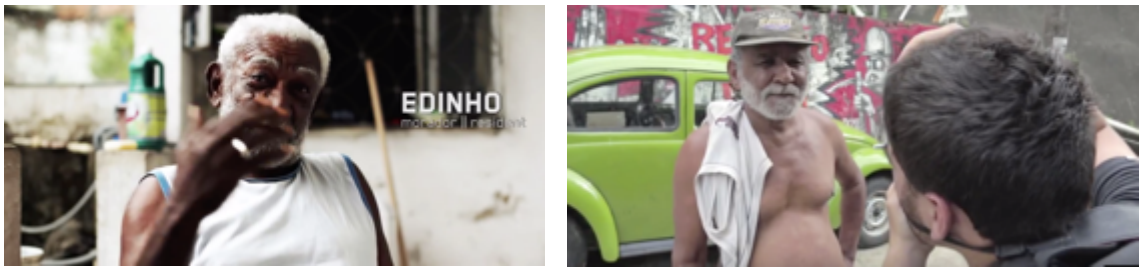


Figura 119 *Frames*, retirado do filme de João Pedro Moreira, 2012.

Após este processo o artista analisa as fotografias captadas e, digitalmente, realiza o desenho que será projetado na parede previamente escolhida. Após a transferência do desenho para a parede, inicia-se o processo de escavação da imagem com o auxílio de diversos martelos e cinzéis até à finalização do retrato que, nas intervenções deste projeto, adquiriram três camadas de cor (fig.120).

[165] Esta resistência da comunidade transcende as questões do materialismo, focando-se também na quebra dos seus costumes que se justificam pela vivência e simbolismo do lugar.

Apercebendo-se do potencial que esta tipologia de trabalho pode adquirir para a chamada de atenção sobre os problemas reais que as populações atravessam, o artista realça o papel que a comunicação social poderá ter nesta disseminação de informação

> "ao criarmos uma imagem que realmente sobrepunha as duas coisas e isso depois com o poder de aquisição que gera nos *media*, gerou também a atenção para o problema dessa situação, para os jornais. Quando lá iam fazer a reportagem sobre o meu trabalho falavam também na pessoa que lá tinha vivido. Percebi o tipo de poder que esta arte/intervenção tem, para pôr o foco em situações."
>
> (Vhils, 2015, p.362[166])



Figura 120 Vhils, 2012. Sr. Edson da Silva Oliveira. Morro da Providência, Brasil. Fotografia de João Moreira.

Tal como o Sr. Edinho, outros cinco habitantes retratados pelo artista, foram expropriados das suas habitações, numa altura em que o Morro da Providência estava mais calmo devido a um processo de pacificação que abrangeu as favelas do Rio de Janeiro. Para o artista as razões que levaram a Prefeitura a deslocar e, consequentemente, a fragmentar esta comunidade prende-se a fatores económicos que visam destruir as habitações no Morro para dar lugar a empreendimentos de luxo, naquela zona do Rio de Janeiro valorizada pelo setor imobiliário.

[166] Anexo – Transcrição da Entrevista

Passando pelos mesmos processos mencionados anteriormente, foram também retratados nas paredes do Morro da Providência o Sr. Piolho (fig.121); o Sr. Ananias (fig.122) que fez, durante um grande período de tempo, o papel do carteiro que se recusava subir até ao Morro para entregar a correspondência pessoalmente porta a porta por questões de segurança; Fabrícia e Camilly Florenço Nunes (fig.123) mãe e filha, que tinham na altura 20 anos e oito meses, respetivamente, e viam a sua vontade ser contrariada pelo programa de reassentamento forçado; o Sr. Elias Aparecido Dias mais conhecido na comunidade por Cuca (fig.124), e por último o Sr. Humberto Luís dos Santos (fig.125).



Figura 121 Vhils, 2012. Sr. Piolho. Morro da Providência, Brasil. *Frame* e fotografia de João Moreira.



Figura 122 Vhils, 2012. Sr. Ananias. Morro da Providência, Brasil. Fotografia de João Moreira.



Figura 123 Vhils, 2012. Fabrícia e Camilly Florenço Nunes. Morro da Providência, Brasil. Fotografia de João Moreira.



Figura 124 Vhils, 2012. Sr. Elias Aparecido Dias. Morro da Providência, Brasil. Fotografias de Vhils e João Pedro Moreira.



Figura 125 Vhils, 2012. Sr. Humberto Luís dos Santos. Morro da Providência, Brasil. Fotografia de João Moreira.

Este projeto contou ainda com um vídeo, cuja direção ficou a cargo de João Pedro Moreira e com a realização de 78 Rotações e de Vhils *Studio*. Neste vídeo intitulado "Vhils / Providência /Brazil" [167] com a duração de 5.10 minutos, o artista propõe-se a dar voz às pessoas que integram aquele meio, possibilitando que expressem as suas opiniões e pontos de vista sobre a situação pela qual estão a passar. Estas considerações realizadas pelos moradores durante as entrevistas, foram também documentadas através de outros suportes, tais como as redes sociais. Tomando como exemplo a página de *facebook* do artista, apresentamos uma reflexão do morador Elias Aparecido Dias

[167] Partilhado na plataforma youtube - https://www.youtube.com/watch? Morro providencia

> "O meu destino é os trabalhos mesmo. (…) Se existisse só rico o país não ia para a frente. O pobre quer crescer, ele vai levantar para lutar. Quem tem dinheiro não vai querer trabalhar, vai ficar aí só na boa vida. Eu acho que o Governo tinha que olhar mais para os pobres, que é o pobre que trabalha pelo Brasil."
>
> (*Facebook*, 2019[168])

Com este projeto o artista criou uma representação simbólica das vidas destas pessoas, de modo a preservar a memória individual e coletiva da comunidade através de uma aposta que passou pela criação de um foco de atenção, cujo objetivo não era de criticar, mas uma chamada de atenção para que a Prefeitura resolvesse estas situações de forma igualitária e que passasse por um diálogo equilibrado com os moradores.

O segundo momento do projeto "Fragmentos" surgiu um ano mais tarde, no âmbito das comemorações do Ano de Portugal no Brasil[169], cuja realização e exposição de trabalhos se estenderam entre os meses de abril e maio de 2013, nas zonas de Copacabana e Botafogo. Mais uma vez, o artista refletiu sobre os processos de transformação que afetaram a vida daquela população, estabelecendo uma relação entre as realidades socioeconómicas contrastantes.

Vhils, parte do princípio que ao trabalhar a cidade como matéria-prima, a relação entre o indivíduo e o seu meio é moldada reciprocamente, gerando uma reflexão crítica sobre o meio urbano, as relações socioeconómicas e as suas consequências. Este processo de trabalho deu origem a um vídeo[170] que demonstra o quotidiano da população na Ladeira dos Tabajaras, através dos olhos deste artista.

---

[168] Página do Facebook do Artista - https://www.facebook.com/vhils1/photos/a.Providencia.

[169] Em 2012 o Ano de Portugal no Brasil, contou com a apresentação de duas exposições de arte contemporanea de artistas portugueses no Rio de Janeiro. O escultor Rui Chafes apresentou a mostra "Carne Misteriosa" no Museu de Arte Moderna (MAM) enquanto Alexandre Farto aka Vhils realizaou a sua primeira exposição individual intitulada "Fragmentos" no Brasil. A par disto Vhils realizou ainda um conjunto de intervenções de street art em alguns edificios. O principal objetivo deste evento é divulgar Portugal da atualidade, o seu vasto património histórico, a sua produção cultural e a sua avançada tecnologia."

[170] Vídeo intitulado Vhils | Fragmentos realizado João Retorta e com a música da autoria de Cone Crew - Chama os Mulekes (Instrumental) - https://www.youtube.com/watch?v=avG0ReTp5wY.

Nesta fase, foram realizados um conjunto de cinco rostos esculpidos em três zonas do Rio de Janeiro: a) Ladeira dos Tabajaras, Copacabana (Fig.126 e Fig.127); b) num prédio próximo da estação de metro Siqueira Campos, Copacabana (fig.128); c) e, na Rua Teresa Guimarães nº 35 em Botafogo (fig.129)

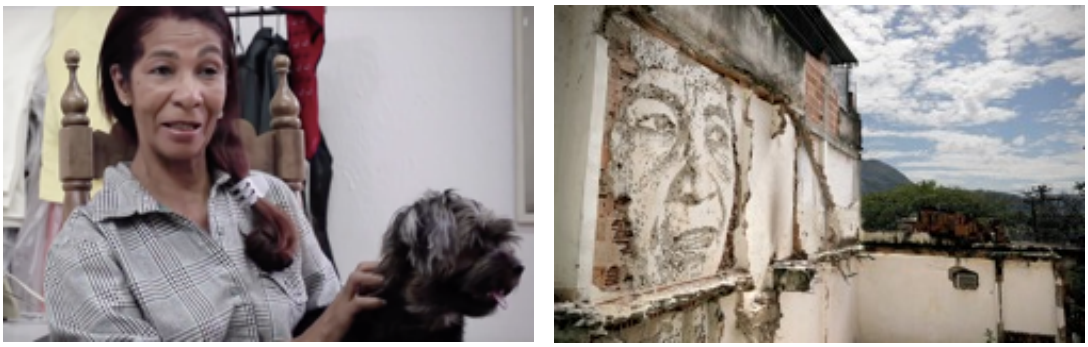


Figura 126 Vhils, 2013. Dilma Pinto de Oliveira, Ladeira dos Tabajaras, Brasil. Fotografias de Vhils e João Moreira.



Figura 127 Vhils, 2013. Outros residentes, Brasil. Fotografias de Vhils.



Figura 128 Vhils, 2013. D. Ana, Rio de Janeiro. Fotografia de João Vaz Retorta.



Figura 129 Vhils, 2013. Sra. Maria Loreto Rosa. Botafogo Brasil. Fotografia de João Vaz Retorta.

Estas intervenções parietais foram realizadas através dos mesmos processos de trabalho desenvolvidos pelo artista um ano antes no Morro da Providência: a) aproximação à comunidade; b) identificação dos moradores; c) entrevista; d) sessão fotográfica; e) edição digital das fotografias; f) passagem do desenho; g) processo de escavação.

Este projeto culminou com uma exposição do artista em solo brasileiro na Galeria Clark Art Center, onde foram expostos quinze trabalhos inéditos (fig.130), realizados sobre diversos suportes recolhidos pela cidade, designadamente portas e janelas de madeira, camadas de cartazes, uma parede com um rosto de uma moradora, a Irmã Fátima[171], que foi transposta do exterior para o interior do museu e ainda instalações que proporcionaram ao público a oportunidade de visualizar os vídeos com todas as fases do processo de trabalho.



Figura 130 Exposição Fragmentos, 2013. Rio de Janeiro. Fotografias JETSS.

Apesar de ter realizado intervenções no Brasil, por três vezes, esta é a sua primeira exposição individual no país, cuja inauguração se realizou no dia 25 de abril de 2013 e contou com as presenças do comissário-geral do Ano de Portugal no Brasil, Miguel Horta

[171] Maria de Fátima Amorim, mais conhecida por Irmã Fátima, é líder comunitária e Vice-presidente da Associação de Moradores da Ladeira dos Tabajaras e membro da Igreja Evangélica da Assembleia de Deus.

e Costa, do embaixador de Portugal no Brasil, Francisco Ribeiro Telles, de artistas das mais diversas áreas como António Bernardo, Neville d'Almeida, Toz, entre outros.

Neste projeto, o impacto junto da comunidade pode ser analisado de duas formas: por um lado, através da relação de trabalho e interpessoal que se estabeleceu entre o artista e os moradores envolvidos no respetivo contexto de intervenção, e por outro, pela realização de uma exposição que culminou com a apresentação de alguns trabalhos com a presença de grande parte dos intervenientes no processo (fig.131). Esta apresentação conjunta de um trabalho no qual muitos participaram, permitiu dar visibilidade, voz, confiança, autoestima a toda uma comunidade chamando, mais uma vez, a atenção dos diferentes Mídias para os problemas que assolam estas comunidades.



Figura 131 Visita dos moradores dos Morros à exposição, 2013. Fotografias de Joaquim Henriques.

Este convite endereçado aos moradores para visitarem a exposição, assim como a oferta de uma fotografia impressa do edifício onde o seu rosto está escavado, constituíram duas formas de agradecimento por parte do artista. Para alguns, esta convocação consistiu na sua primeira entrada numa galeria e contacto direto com as obras de arte.

Ao utilizar nos seus trabalhos retratos de pessoas que habitam ou habitaram o local ou que com ele estabelecem uma forte relação de outra natureza, o artista dá um novo rosto à cidade, como afirma muitas vezes nas entrevistas que realiza: "*dar rosto à cidade para dar sentido aos cidadãos e lembrar-lhes que não são só mais uma pessoa no meio da multidão*" (The Telegraph, 2008).

4.1.4. "José Afonso", Escola Secundária Dr. José Afonso, Seixal – Portugal, 2014.

Para assinalar o cinquentenário da Escola Secundária Dr. José Afonso no Seixal, o artista foi convidado para desenvolver uma intervenção parietal no espaço escolar, naquela que tinha sido a sua escola durante a sua frequência no ensino secundário no Curso de Artes, entre 2001 e 2005.

Este convite inicial, endereçado pela sua ex-professora Maria de Jesus Dâmaso para a realização de um trabalho de cariz individual, transformou-se num trabalho colaborativo com os alunos do curso de Artes, durante os dias 26 e 27 de março de 2014. De acordo com o artista (2019[172]), regressou à sua antiga escola no Seixal para criar uma peça em homenagem a José Afonso, uma "figura importante da história de Portugal, um dos grandes símbolos da liberdade neste país."

O rosto de José Afonso[173] foi a temática escolhida pelo estabelecimento de ensino devido a três fatores: i) por se tratar do seu patrono; ii) assinalar o cinquentenário da escola; iii) e, integrar as comemorações dos 40 anos do 25 de abril de 1974.

O processo de trabalho iniciou-se através de uma reunião que o artista teve com a turma com o objetivo de explicar todo projeto e perceber qual o nível de recetividade daqueles jovens perante a proposta de executarem uma intervenção num dos muros da escola. Tal como refere uma antiga aluna

> "O primeiro contacto foi feito através da professora Maria Jesus Dâmaso, foi a professora que nos "abriu os olhos" para o artista visto este ter sido seu aluno há

[172] Página do Facebook do artista - https://www.facebook.com/vhils1/

[173] José Manuel Cerqueira Afonso dos Santos nasceu a 2 de Agosto de 1929, em Aveiro. A faceta interventiva das composições de José Afonso perpassa toda a sua obra, desde a época das baladas de Coimbra até aos últimos dias da sua carreira. Antes e depois do 25 de Abril, o cantor nunca deixou de abraçar causas e motivos que lhe pareciam justos nem de lutar contra o conformismo e o espírito acrítico. As suas canções são fruto dessa luta diária, dessa reflexão constante. No período anterior à revolução, as músicas de José Afonso caracterizam-se por ser uma chamada de atenção para as duras condições de vida da população e uma tomada de posição contra a ditadura do Estado Novo. Através da sua arte, o cantor denunciava a falta de liberdade de expressão, a repressão, a hipocrisia de um regime alicerçado em fachadas e mitos decadentes, a guerra colonial. Retirado de http://www.citi.pt/cultura/musica/musicos/jose_afonso/intervencao.html

uns anos. (...) quando o artista e a equipa chegaram os alunos que quiseram participar tiveram uma mini reunião para o conhecer."

(Siobhan O'Shea, 2019, p.418[174])

Depois do artista ter escolhido o local, ter procedido à seleção de uma fotografia de José Afonso e de ter efetuado a edição da imagem para a sua divisão por *layers*, a sessão seguinte decorreu durante a noite e consistiu na passagem do desenho para a parede, utilizando como recursos o projetor, tintas e marcadores (fig.132).



Figura 132 Fase de Projeção e Desenho, 2014. Fotografia de Petit Prince Vision.

A etapa seguinte deste trabalho colaborativo, consistiu na escavação da parede com recurso às ferramentas usualmente utilizadas pelo artista, no caso concreto deste projeto os martelos pneumáticos (fig.133). Este processo culminou na representação de um rosto de olhar frontal com uma certa fixidez interrogativa, composta por um conjunto de três camadas de matéria (branca, cinzenta e ocre) que desvendam o interior da parede e do qual surge o rosto de José Afonso, popularmente conhecido com Zeca Afonso (fig.134).

[174] Anexo: Inquérito por Questionário.



Figura 133 Fase de Escavação, 2014. Fotografia de Vhils.



Figura 134 Vhils, 2014**.** Produto Final. Fotografia de Vhils.

No que se refere ao nível de participação e às capacidades demonstradas pelos alunos da turma em termos técnicos, o artista revelou-se espantado referindo à agência Lusa[175] que quando chegou à instituição os alunos já conheciam o seu trabalho e mostraram-se "muito à vontade" e "quase fizeram a peça sozinhos". Durante a execução das partes mais complexas da composição, a turma contou com o auxílio do artista e de dois elementos da sua equipe.

Todo este processo se revelou importante para estes estudantes que iniciaram a sua formação artística, composta por processos específicos de socialização e de aprendizagens estéticas e artísticas, que ocorrem em diversos espaços formais e informais

[175] Notícia do Jornal Público de 4 de abril de 2014: https://www.publico.pt/2014/04vhils-esculpiu-rosto-de-zeca-afonso.

como a escola, ambientes familiares, a rua, museus, entre outros. Durante a sua formação e mais tarde na sua inserção no mundo do trabalho, é estabelecida uma rede de referências e conhecimentos que são construídos nas relações que estabelecem. Neste sentido, a professora Maria Jesus Dâmaso (2019) salienta a importância deste projeto "Principalmente porque é raro podermos ter um contato direto na realização de uma obra desta envergadura." (p.417[176]).

Estas tipologias de projeto que cruzam o percurso individual do artista, as suas expectativas e os quadros de referências pessoais e coletivas, conseguem a maior parte das vezes uma aceitação e reconhecimento por parte do público. De acordo com Sequeira

> "as iniciativas de *street art*, enquanto contextos para a sua prática, podem também ser uma forma de estabelecer diálogos entre artistas, promotores e populações locais, e, igualmente, contribuir para um certo sentido do lugar, ao trabalhar temas relacionados com a sua história e as suas especificidades culturais.
>
> (2015, p.263)

Estas dinâmicas de trabalho permitem estabelecer relações de sociabilidade entre os artistas e as comunidades ao mesmo tempo que propiciam uma maior aceitação dos trabalhos por parte do público, que poderá confrontar o artista de forma crítica ao nível das ideias e das tomadas de decisão.

Passados cinco anos da realização desta intervenção foi possível perceber, através de duas fontes, a aceitabilidade desta intervenção por parte da comunidade. Em primeiro lugar, o testemunho de Siobhan, uma ex-aluna da escola, que se posiciona relativamente à sua participação no projeto e à sua opinião sobre o trabalho do artista

> "Foi uma experiência muito divertida e diferente, na altura estava no meu 10° ano, a descobrir ainda o que é a arte e tudo o que a envolve ou que a mesma envolve por si só. Sem dúvida que o seu trabalho é muito importante para o mundo das artes."
>
> (Siobhan O'Shea, 2019, p.418[177])

[176] Anexo – Inquérito por questionário.
[177] Anexo: Inquérito por Questionário.

Por outro lado, encontramos nas redes sociais, mais especificamente na página do *facebook* de Vhils, um conjunto de fotografias que recordam o processo de trabalho que se desenvolveu cinco anos antes na Escola Secundária José Afonso. Os comentários, por parte dos cibernautas, anexos a esta partilha permitem-nos perceber também o nível de aceitação das intervenções por parte de um público mais alargado (fig.135).



Figura 135 *Post* realizado pelo artista a 25 de abril de 2019 na sua página do f*acebook***.**

4.1.5. "O Bairro i o Mundo", Quinta do Mocho, Sacavém-Portugal, 2015.

A dupla participação do artista Vhils no evento "O Bairro i o Mundo" em Sacavém, concelho de Loures, decorreu em junho de 2015. Através de uma parceria entre a Câmara de Loures e a associação artística Ibisco, foram convidados alguns artistas como Odeith, Mar, Ram, Smile, TOSCO e Vhils para intervencionar as empenas dos edifícios daquele bairro.

No âmbito deste evento foram desenvolvidas por Vhils duas intervenções a partir de técnicas e metodologias diversificadas. Primeiramente, o artista realizou numa parede o retrato do DJ Nervoso[178], cuja escolha não foi consensual por parte da comunidade.

Esta falta de consenso por parte dos moradores, deriva do facto do artista estar a retratar um elemento que pertence à própria comunidade, colocando foco em alguém que não é representativo do coletivo. No caso concreto deste DJ, a sua nacionalidade (São Tomé) originou discordância por não representar as outras origens africanas presentes na Quinta do Mocho (Angola e Moçambique), assim como a música uma vez que existem outros Dj(s) igualmente conhecidos e residentes daquele local. De acordo com Raposo

> "A exclusão dos moradores das decisões sobre a GAP deu origem a uma pequena revolta, quando o artista Vhils, apoiado por técnicos da autarquia, estava-se a preparar para desenhar o rosto do Dj Nervoso (...) até então, ninguém do bairro tinha tido o rosto reproduzido na parede."
>
> (2018, p.138)

Destituídos do direito à palavra e poder de decisão, a participação dos habitantes locais nestes projetos era bastante limitada no que contempla a construção da imagética e do simbolismo de cada intervenção realizada, ficando dependentes da sensibilidade e abertura do artista para os integrar num processo artístico colaborativo. De acordo com Raposo (2018, p.139,) os moradores não tinham poder de escolha das temáticas que iriam ser representadas nos murais, uma vez que esta decisão recaia sobre os artistas que, muitas vezes, não conheciam o bairro.

Perante esta situação e de forma a agradar aos elementos da comunidade que se juntaram contra a realização da intervenção, Vhils teve a capacidade de gerir toda a situação, estabelecendo um diálogo aberto com a comunidade. O momento de tensão que o bairro atravessava devido a problemas de outra ordem, proporcionaram este pequeno conflito que foi solucionado pelo artista através de uma segunda proposta de trabalho que partiu de um processo colaborativo com a comunidade.

[178] O DJ Nervoso, morador do bairro é serralheiro de profissão e um dos DJ´s mais famosos da Quinta do Mocho. Nesta comunidade existem ainda mais dois, Marlon Silva mais conhecido por Marfox e Firmeza que raramente se encontra em Portugal.

Este tipo de divergência é uma realidade com que os artistas que intervêm no espaço público se deparam e que poderá constituir um momento de rutura, devido ao descontentamento dos moradores face a um conjunto de acontecimentos que assolam o bairro e que propiciam estas situações. Neste sentido, salientamos a importância e qualidade da relação e do vínculo que é estabelecido entre o artista e a comunidade para a execução destes trabalhos pautados por uma forte sensibilidade ética, cujo afastamento dos moradores poderá ser o aglutinador que coloca em risco todo o projeto.

Após solucionar este problema, o artista juntamente com a associação local, procederam à identificação dos dois edifícios e respetivas empenas para serem intervencionadas, chegando à conclusão que a sua má construção e fragilidade das paredes não permitia que o artista executasse as técnicas mais abrasivas patentes nas suas séries de trabalhos.

Em primeiro lugar, juntamente com alguns elementos da sua equipe Vhils procedeu à realização da intervenção que representa o DJ Nervoso. Neste trabalho a única etapa que difere dos trabalhos anteriormente mencionados, diz respeito à técnica. O processo iniciou-se com a sessão fotográfica do músico, seguindo-se a edição da fotografia e posterior passagem do desenho para a parede. De seguida, deu-se início ao processo de pintura que, tal como o processo de escavação, permite-nos identificar um conjunto de camadas de cor: o preto utilizado para as demarcações do desenho inicial e contornos e que delimitam a proeminência dos elementos que constituem a face humana; o amarelo, a cor do edifício e que foi utilizada para a superfície da face; e por último, as camadas de branco e cinzento que determinam as sombras próprias presentes na fotografia inicial (fig.136).



Figura 136 Vhils, 2015**.** DJ Nervoso. Quinta do Mocho, Sacavém. Fotografias de Joana Matos.

Ainda durante o mês de junho, o artista procedeu à realização da segunda intervenção que consistiu na realização de um mural, através de um processo de colaboração com a comunidade, desde a sua ideação e composição até à sua produção e criação.

Esta peça coletiva, parte de uma técnica presente em inúmeros trabalhos do artista, mas com algumas adaptações que foram necessárias dada a particularidade do projeto e dos seus participantes. Neste sentido, o mural foi criado a partir de fotografias, cartazes e jornais facultados pela comunidade com o intuito de representar a história da Quinta do Mocho, um lugar e comunidade nascidos nos anos 80, em edifícios abandonados ocupados por famílias africanas e que, aproximadamente uma década depois, foram deslocadas para o local onde hoje residem, a chamada urbanização de Terraços da Ponte.

Esta intervenção é inspirada na história do lugar, assim como na vida dos seus moradores, as suas experiências, os seus sonhos e os seus talentos, representados através de imagens que foram facultadas, coladas e algumas esculpidas na parede, pela comunidade (fig.137).



Figura 137 Pormenores. Técnicas aplicadas sobre as Camadas de Cartazes, 2015. Fotografias de Urbanite.

Nesta intervenção, integram-se vários elementos realizados através de um conjunto de técnicas que passam pelo desenho, pintura, colagem e, em algumas zonas escultura de baixo-relevo (sobre os cartazes), em torno de um olho central que foi inicialmente desenhado na parede (fig.138).



Figura 138 Vhils, 2015. a) Passagem do desenho para a Parede. Fotografia de O Bairro i o Mundo. b) Fotografia de grupo após a conclusão do desenho. Fotografia de Vhils.

Este projeto, que surgiu inicialmente para dar resposta a um problema, foi bem aceite pelos moradores que, passados quatro anos, identificam a necessidade de recuperar o mural devido ao seu estado de degradação (fig.139). Apesar de ter sido realizada pouco tempo depois da primeira intervenção, atualmente o seu estado de deterioração é muito superior devido às técnicas de colagem utilizadas que tornam a intervenção menos resistente à passagem do tempo.



Figura 139 Vhils, 2015. Intervenção passados 4 anos. Fotografias de Vhils.

Fazendo referência aos propósitos delineados pelo projeto "O Bairro i o Mundo", o artista refere

> "Esta é a peça que criámos na Quinta do Mocho, Loures, para o "O Bairro i o Mundo", um projeto "que pretende alterar a imagem dos territórios marcados pelo estigma como são os bairros sociais. A peça é uma obra coletiva, uma colaboração integral com a comunidade desde a conceção e composição à produção e realização. Um grande obrigado a todos os participantes e habitantes da Quinta do Mocho."
>
> (Vhils, 2015, Facebook[179])

Este sentimento de pertença que os moradores sentem pelas intervenções, é também visível na forma como recebem os visitantes durante as visitas guiadas, mostram orgulhosamente o seu bairro e dão a conhecer pratos tipicamente africanos no restaurante local. Durante cerca de duas horas, quatro jovens residentes no bairro - Deydey, Kali, Kedy e Giovani – realizam visitas guiadas destinadas a diversos públicos (fig.140).



Figura 140 Visitas Guiadas, 2016. Quinta do Mocho, Sacavém. Fotografias de O Bairro i o Mundo.

Foi interessante falar com estes guias e perceber que também eles mostravam um sentimento de pertença através do seu discurso, estabelecendo constantemente uma comparação dos acontecimentos do bairro antes e depois da implementação do projeto que transformou a Quinta do Mocho numa Galeria de Arte Pública, o que nos permite entender melhor a sua aceitação.

[179] Página do facebook do artista - https://www.facebook.com/Vhils Quinta do Mocho.

A partir deste momento, a perceção que os moradores tinham sobre si próprios e sobre o bairro foi-se alterando de forma gradual e positiva. Podemos destacar como indícios: a) abertura do lugar ao "desconhecido"; b) aumento de serviços básicos no interior do bairro, como por exemplo a rede de transportes; c) e uma alteração de posicionamento dos moradores quando confrontados com situações externas, nomeadamente a necessidade que tinham em mentir ou omitir informações sobre o local onde residem.

Por último, quando nos referimos ao nível de participação da comunidade nos dois projetos mencionados anteriormente é visível uma discrepância no que concerne a sua tipologia. No primeiro caso, a participação da comunidade é nominal, ou seja, refere-se apenas a uma contemplação de forma reflexiva do trabalho, mas que neste caso concreto, despoletou com diálogo "aceso" entre os moradores devido às suas discordâncias, dando posteriormente origem a um segundo mural com caraterísticas completamente diferentes. Nesta segunda intervenção, a participação da comunidade aumentou exponencialmente na componente criativa e colaborativa, onde os habitantes do local primeiramente facultaram conteúdos (cartazes, fotografias, e outros elementos) e compartilharam a responsabilidade pelo desenvolvimento de todo o trabalho de forma colaborativa e em diálogo direto com o artista.

4.1.6. "Há Festa no Campo" - Aldeias Artísticas, Juncal do Campo - Portugal, 2015.

Promovido pelas associações Ecogerminar (área do desenvolvimento local e sustentável) e Terceira Pessoa (área da produção artística), este projeto pretendeu fortalecer o crescimento local através da arte e da cultura durante dois momentos distintos nas aldeias do Barbaído, Chão-da-Vã, Freixial do Campo e Juncal do Campo. Este evento contou com apoios da Fundação Calouste Gulbenkian através do Programa PARTIS – Práticas Artísticas para a Inclusão Social[180], da Fundação EDP e das associações locais.

[180] A Fundação Calouste Gulbenkian em 2014, através do seu Programa de Desenvolvimento Humano, criou uma linha específica de intervenção centrada no papel que as práticas artísticas podem desempenhar nos processos de inclusão social: o Programa PARTIS – Práticas Artísticas para Inclusão Social (...) preocupados com diferentes grupos específicos de pessoas em situação

Ao mesmo tempo que pretende valorizar o património imaterial e cultural das aldeias propôs-se encontrar propostas de dinamização cultural e social em conjunto com as populações destes meios rurais, territórios muitas vezes esquecidos. Este modelo de intervenção comunitária e multidisciplinar, pretende fortalecer: i) a participação da população através de assembleias comunitárias; ii) a promoção de *empowerment* (capacitação no que concerne a tomada de decisão); iii) as apresentações das iniciativas que resultaram de diferentes meios artísticos.

Este projeto de arte, comunidade e sustentabilidade explora um novo modelo de desenvolvimento local através da fusão artística urbana com a rural. Os criadores de diversas áreas artistas foram convidados a apresentar um trabalho com as populações locais através de residências artísticas nas aldeias, numa tentativa de conhecer as pessoas, a sua identidade e o lugar, através de um contacto direto com as tradições e o património, criando relações de partilha e aprendizagem mútuas.

O festival acolheu na aldeia artistas que promoveram trabalhos na área da música, fotografia, *vídeomapping*, cinema, *performance* e arte urbana, com a participação de diversos artistas de rua, nomeadamente: Manoel Jack; Gonçalo Fialho aka UIVO; Marco Almeida aka 2CARRYON; Tomás Pires aka ÔJE; Mauro Carmelino; Vanessa Teodoro; Ricardo Pereira aka SKRAN; Ivo Santos aka SMILE; Nuno Mega aka DIRTYCOP; Eduardo Conceição aka Tinta Crua; PROJECTO MATILHA e Alexandre Farto aka VHILS.

No que diz respeito ao trabalho realizado por Vhils, entre os dias 19 e 21 de junho em Juncal do Campo, teve como pretensão abordar questões relativas à baixa natalidade e ao envelhecimento da população nestes meios rurais cuja perda demográfica é significativa[181], trazendo um conjunto de repercussões, nomeadamente a ausência de

---

de vulnerabilidade – pessoas mais velhas, jovens reclusos, crianças de etnia cigana,… – utilizam as práticas artísticas para capacitar, trabalhar a autoestima e sociabilizar, melhorando assim a capacidade de integração daquelas pessoas -https://gulbenkian.pt/programa-gulbenkian-coesao-e-integracao-social/partis/.

[181] De acordo com Barreiros e Barroso (2016) "o facto de se verificar uma constante perda de população jovem pode relacionar-se com o encerramento de várias empresas, que se encontravam nestas aldeias do concelho de Castelo Branco e que permitiam a fixação de população jovem ativa. Outra razão que tem impulsionado a saída dos jovens para a capital do distrito diz respeito à falta de lotes disponíveis para construção na freguesia." Revista "Cooperação e Educação para

propostas políticas e de investimento para o desenvolvimento da aldeia, acentuando as assimetrias entre os centros rurais e urbanos.

Esta intervenção realizada por Vhils na parede de uma moradia, retrata uma criança chamada Maria Eduarda que vive na aldeia. Com este seu trabalho o artista pretende acentuar

> "a importância que as crianças representam na promoção da felicidade e renovação das gerações das comunidades aldeãs. Nas últimas décadas, as crianças nas aldeias têm sido encaradas como o seu bem mais precioso; contribuem para a preservação do seu património imaterial, das suas memórias, tradições e saberes. Toda a comunidade as valoriza enquanto suas. Numa sociedade ocidental em crescente desperdício e aumento das desigualdades, as aldeias tornaram-se num espaço único e exemplar de educação para o desenvolvimento."
>
> (Vhils, 2015[182])

Esta aldeia situada a 13km de Castelo Branco tem níveis de natalidade muito baixos e conta com 355 habitantes residentes[183]. De acordo com Vhils (2015[184]), esta localidade não teve registo de nascimentos durante um período de oito anos. O facto de, nos últimos quatro anos, terem nascido quatro crianças constituiu um sinal de esperança para os que acreditam que as aldeias podem ser vistas como espaço de oportunidade e de educação para os valores universais de solidariedade, entre gerações.

---

o Desenvolvimento: fronteiras certas e incertas", nº5, junho de 2017. Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto, CIDAC – Centro de Intervenção para o Desenvolvimento Amílcar Cabral e Fundação Gonçalo da Silveira.

[182] Retirado da sua página do facebook - https://www.facebook.com/vhils1/videos

[183] De acordo com os censos de 2011 - https://censos.ine.pt/xportal/=censos2011.

[184] Retirado da sua página do facebook - https://www.facebook.com/vhils1/videos

Durante aproximadamente três dias, o artista e a sua equipa permaneceram na aldeia com o objetivo de conhecer o lugar, a sua comunidade, as suas preocupações e problemáticas. O processo de trabalho, propriamente dito, iniciou-se com uma sessão fotográfica à Maria Eduarda, uma das sete crianças que viviam na aldeia naquele ano. Após a seleção e edição das fotografias, seguiu-se a passagem da imagem para a parede da habitação e procedeu-se à respetiva escavação com recurso ao martelo pneumático. Após o processo de extração da camada superficial de parede nos locais previamente demarcados, houve a necessidade de se proceder à pintura de uma terceira camada, de cor carmim, que corresponde às sombras próprias representadas na fotografia inicial (fig.141).



Figura 141 Vhils, 2015. Processo de trabalho e intervenção final. Fotografias de JuncalHouse.

O processo artístico foi registado através de vídeo e permite-nos compreender a ação criadora a partir da prática, uma vez que revela as dinâmicas, as técnicas e as ferramentas utilizadas pelos seus intervenientes. A sua posterior divulgação, através das redes sociais, permite-nos entender as perceções que o público atribui a estas intervenções (fig.142). Enaltecendo o empenho e o trabalho desenvolvido pelo artista, Marco Rodrigues pai da criança retratada e um dos organizadores do evento, refere

> "O que me impressionou não foi o trabalho que todos nós já reconhecemos e que dificilmente deixará alguém indiferente, foi a humildade e simplicidade de um artista que abraçou uma causa e que se disponibilizou com a equipa das Aldeias Artísticas/ Há Festa no Campo a vir a uma aldeia dar o seu grande contributo para o desenvolvimento local… Estou grato por ter conhecido uma pessoa assim e ter tido a oportunidade de partilhar uma breve conversa sobre as aldeias, fascinado enquanto pai da Maria Eduarda pela força simbólica da sua imagem e dos valores associados, a inocência e a simplicidade da vida, grato enquanto

morador do Juncal do Campo e um dos muitos defensores das oportunidades das aldeias enquanto espaços de transformação social.

(2015, Facebook[185])



Figura 142 Página do Facebook de Vhils. Testemunho do pai de Maria Eduarda.

Esta primeira iniciativa foi impulsionadora de um conjunto de outros eventos que contribuíram para um maior sentimento de valorização das comunidades locais, que integraram nas suas rotinas novas pessoas predispostas a visitar e conhecer o lugar e as suas gentes. Atraídos pelos roteiros de arte pública que integram percursos pelas diversas aldeias, começaram-se a realizar com frequência visitas guiadas, aumentando a dinâmica do local (fig.143).



Figura 143 Circuitos de Arte Pública pelas aldeias. a) Fotografia de Marina Aguiar. b) Fotografia de Tiago Moura.

[185] Retirado da página da facebook do artista - https://www.facebook.com/vhils/videos.

Em suma, podemos afirmar que os momentos mencionados anteriormente, proporcionaram às comunidades, aos artistas e aos visitantes sentimentos de pertença com o lugar, as tradições e as memórias, através de momentos propícios à partilha de vivências e aprendizagens. Por outro lado, esta tipologia de projeto é vista como potenciadora de mudanças na vida das pessoas que habitam as localidades, desenvolvendo a capacidade de expressar as suas opiniões e discutir os seus pontos de vista sobre problemas da aldeia e de participar mais ativamente nas atividades desenvolvidas, auxiliando os artistas durante as residências e participando nos encontros organizados.

4.1.7. "Incisão", Recife – Brasil, 2015.

O projeto "Incisão" integra um conjunto de trabalhos desenvolvidos pelo artista Vhils em três momentos diferentes, mas mantendo como foco de atenção a pequena comunidade indígena realojada na aldeia de Araçaí em 2000[186]. Esta mostra de trabalhos pretende abordar e explorar os constrastes entre um modo de vida secular desenvolvido por este povo (num quase estado de isolamento) e a influência ocidental (entendida como sinal de modernidade), refletindo assim sobre o choque entre o modelo dominante de desenvolvimento contemporâneo e os modos de vida tradicionais. O título "Incisão" deriva das técnicas utilizadas pelo artista, nomeadamente o corte e o talhe das superfícies de madeira, fazendo também alusão às vicissitudes pelos quais esta comunidade tem passado nos últimos tempos.

Algumas das intervenções que deram origem à exposição foram desenvolvidas com a comunidade em março de 2014 na Aldeia Araçaí - Piraquara, uma região metropolitana de Curitiba, onde o artista teve a oportunidade de realizar uma residência artística. Nesta oficina de trabalho foram desenvolvidas pelos artesãos Guarani, um total de quatro

[186] Esta comunidade com cerca de noventa pessoas de etnia Guarani está agora realojada na Aldeia de Araçaí localizada a 50 quilómetros de Curitiba, desde o ano 2000. O abandono forçado desta tribo das suas terras ancestrais deveu-se a um programa governamental. A área desta aldeia fica localizada numa reserva de proteção ambiental, o que impede os índios de plantar alimentos e caçar. Os bens para alimentar as famílias vêm da comercialização de artesanato, feito de penas de aves, palhas e madeira.

intervenções sobre portas de madeira e uma parede que teve a colaboração do artista e da sua equipe.

Os trabalhos desenvolvidos sobre as portas de madeira, recolhidas pelo artista nas ruas daquela localidade, foram escavados com recurso a diferentes materiais como goivas, cinzéis ou pirógrafo (fig.144). Aqui foram representados rostos e símbolos que se relacionam com este povo indígena, tais como o sol, setas ou aves.



Figura 144 Processo de trabalho. Intervenções realizadas com os indígenas da Aldeia do Araçaí, Curitiba. 2014. Fotografias de Vhils.

Durante esta residência artística foi ainda realizada uma intervenção na parede da farmácia da Aldeia, onde retrataram D. Emília, a habitante mais velha daquela comunidade[187], com noventa anos de idade (fig.145).

[187] Importa salientar que no seio de uma comunidade Guarani estão presentes o conceito de velho e de ancião cujos papéis são diversificados. Ancião é o elemento mais maduro da comunidade, independentemente da sua idade, sobre o qual recaem inúmeras responsabilidades e decisões políticas e organizacionais, no que concerne a proteção e implementação dos direitos e deveres da comunidade. No que respeita a pessoa mais velha, a seu papel relaciona-se com a transmissão das tradições e costumes e aconselhamento do grupo, possuindo um estatuto muito respeitado na aldeia.



Figura 146 Vhils, 2014. D. Emília. Intervenção Aldeia do Araçaí, Curitiba. 20 Fotografias de Vhils.

Depois de ter sido efetuada uma entrevista e sessão fotográfica à D. Emília, procedeu-se à edição e passagem do desenho para uma parede de madeira, contrariamente à superfície de tijolo e cimento que Vhils utiliza frequentemente como suporte para os seus trabalhos. Neste sentido, os instrumentos usados e mais adequados para o processo de incisão/escavação sobre a madeira foram as goivas, num processo de colaboração entre alguns elementos da comunidade e o artista (fig.146).



Figura 145 Vhils, 2014. a) Desenho b) processo de escavação. Fotografias de Vhils.

Os trabalhos atrás mencionados desenvolveram-se através de processos participativos que integraram vários artesãos da comunidade indígena. Estes colaboraram com o artista na criação e concretização das peças, designadamente através de: i) sugestões de elementos que deviam ser cravados nas portas; ii) partilha de conhecimentos sobre as técnicas e instrumentos que utilizam usualmente na realização das suas peças de artesanato; iii) execução de técnicas. Neste sentido, definimos a sua participação como criativa e

Marque, F., Sousa, L., Vizzotto, M, & Bonfim, T. (2015). A Vivência dos mais Velhos em uma Comunidade Indígena Guarani Mbyá. Psicologia & Sociedade, 27(2), 415-427. Disponível em: https://dx.doi.org/10.1590/1807-03102015v27n2p415.

colaborativa uma vez que todo o processo consistiu numa compartilha de responsabilidades entre as duas partes.

Após a realização deste processo artístico e de socialização com esta comunidade guarani, o artista decidiu expor os trabalhos numa galeria através da montagem de uma instalação com todas as portas realizadas, no sentido de dar visibilidade a esta comunidade enquanto símbolo da necessidade de consciencializar a sociedade para as dificuldades destas comunidades indígenas, sujeitas a processos de deslocação, perda de terras e desenraizamento cultural. Como o artista (2015[188]) afirma durante o vídeo realizado um ano mais tarde é necessário utilizar a arte para chamar a atenção e colocar foco em situações com o objetivo de dar voz, às pessoas que de outra forma não são ouvidas.

Esta exposição intitulada "Incisão" esteve patente entre os dias 19 de março e 11 de maio de 2014, na CAIXA Cultural em Curitiba (fig.147).



Figura 147 Vhils, 2014. Exposição Incisão, Curitiba. Fotografias de Vhils.

Em novembro desse mesmo ano, Vhils regressou ao Brasil, mais precisamente ao Recife, onde deixou a sua marca cravada numa das paredes da cidade. Como forma de dar continuidade ao trabalho iniciado anteriormente, o artista retratou uma professora da aldeia de Araçaí que desenvolve um trabalho educativo com as crianças indígenas (fig.148). Esta intervenção que está esculpida no Edifício de São Jorge na Travessa do Arsenal de Guerra, um dos locais com mais passagem e visibilidade, pretende trazer para o centro urbano de Recife os problemas dos indígenas, neste caso particular a comunidade Guarani.

[188] Vídeo Disponível em https://www.facebook.com/watch/?v=791796874505913.



Figura 148 Vhils, 2015. Recife. Fotografias de Vhils.

Este rosto demorou dois dias e meio a ser elaborado passando pelos processos que caraterizam o trabalho de artista quando estamos perante uma intervenção numa parede, nomeadamente: a) entrevista e sessão fotográfica; b) seleção das fotografias; c) realização do desenho; d) passagem do desenho para a parede; e) e, processo de escavação e atribuição de camadas de cor.

No decorrer deste projeto, foi realizado um vídeo que pretende relatar o processo de trabalho desenvolvido pelo artista com a comunidade indígena em 2014 e as intervenções realizadas em 2015 no Recife, englobando a montagem da exposição, cuja ficha técnica é: a) produção – Solid Dogma, 78 Rotações, Fuá Produções; b) direção e edição - André Santos; c) guião de entrevista - Miguel Moore; d) som – Gonçalo Luz; e) música - Sigheto, "Soul Searching" & "So So Lovely", Sekuioa "Rituals"[189]. Durante cinco minutos, o Vhils narra o processo através de um conjunto de reflexões que concebe sobre "Incisões", onde assume que com este trabalho pretendia homenagear e dar voz a esta comunidade Guarani da Aldeia de Araçaí, numa altura em que existe a tentativa de manter os seus costumes num mundo cada vez homogeneizado, onde falta espaço para estilos alternativos de vida.

[189] Vídeo disponível em https://www.vhils.com/video/vhils-incision/.

Por último, realizou-se a exposição “Incisão” patente na Caixa Cultural do Recife entre o dia 22 novembro 2014 e o dia 25 de janeiro 2015 (fig.149). Nesta mostra, pode ser observado uma instalação com cerca de cinquenta e quatro portas cravadas com elementos indígenas e rostos de pessoas da comunidade com quem o artista conviveu durante a residência artística. Recorrendo a técnicas de desbaste, corte e subtração, quatro destas intervenções foram desenvolvidas através de um processo de colaboração com a comunidade. Com esta exposição, o artista pretende demostrar que uma cidade é formada por múltiplas camadas que poderão ter leituras diferentes, mas que no final constituem a construção da identidade de um lugar, expressando a relação recíproca entre meio, o ser humano e o caos urbano.



Figura 149 Vhils, 2015. Exposição “Incisão” Recife. Fotografias de André Santos.

Mantendo o título das primeiras exposições “Incisões”, esta terceira iniciativa esteve patente na Caixa Cultural de Brasília, entre os dias 13 de janeiro e 3 de março de 2019. Apesar de se debruçar sobre um povo indígena específico, esta exposição individual, realizada quatro anos mais tarde relativamente às primeiras incursões do artista naquela zona, constitui também uma chamada de atenção sobre as expropriações e massacres que os povos indígenas da Amazónia continuam a ser alvo, por parte da classe burguesa de ruralistas, dos patrões de agronegócios o que implica consequências nefastas para os povos que ainda habitam o lugar.

Esta partilha, permite ao espectador refletir sobre problemáticas que, de certa forma, se interligam com o desenvolvimento globalizado das sociedades urbanas contemporâneas, onde se incluem também as suas repercussões e impactos no planeta, nas vidas das populações e na preservação de uma identidade e sentido de pertença, ou seja, um processo de autorreconhecimento entre o lugar e o habitante.

O artista Alexandre Farto aka Vhils assina a conceção e curadoria desta exposição composta por um conjunto de portas antigas de madeira retiradas das ruas, gravadas em baixo-relevo através de técnicas de corte, subtração e descasque da superfície, treze delas cravadas pelo próprio artista e, outras quatro, realizadas coletivamente com o povo indígena da Aldeia Araçaí. Estas intervenções representam vários motivos indígenas, incluindo dezoito retratos dos habitantes. Os trabalhos que resultaram de uma colaboração com a comunidade procuraram realçar o conhecimento das culturas indígenas e suscitar a reflexão sobre questões de identidade, adaptação e sobrevivência face às exigências da sociedade atual. Desta mostra fazia também parte um grande painel composto por fotografias de 45×30cm formando uma tela em *backlight* e por último, a projeção de vídeos que relatam os processos artísticos pelos quais o artista passou em 2014 e 2015[190], em Curitiba e Recife respetivamente (fig.150).



Figura 150 Vhils, 2019. Exposição "Incisão" Brasília. Fotografias de Alexander Silva.

[190] Vídeo Disponível em https://www.facebook.com/watch/?v=791796874505913

Apesar desta última exposição não constar no documento de levantamento de dados dos projetos do artista (Apêndice 3), aparece mencionado neste capítulo por se tratar de uma extensão das exposições anteriores também denominadas por "Incisões" e que se construiu, à exceção do vídeo, a partir de intervenções realizadas e expostas anteriormente.

Os trabalhos desenvolvidos no âmbito deste projeto, pretenderam imortalizar o conjunto das 90 pessoas esquecidas no tempo. Estas pessoas, representativas de uma das comunidades indígenas do Brasil, viram os seus retratos esculpidos sobre uma multiplicidade de suportes, exibidos na rua e num espaço legitimado, atribuindo-lhes voz e alguma dignidade que lhes foram negadas. De acordo com o artista (2014[191]), todas as comunidades indígenas do mundo estão a combater "para manter os seus costumes vivos", "há cada vez mais uma incompatibilidade do sistema vigente de aceitar modos de vida diferentes."

4.1.8. "Debris", Hong Kong – China, 2016.

Esta exposição individual do artista Vhils, intitulada "Debris" esteve patente no espaço Central Ferry Pier 4 em Hong Kong (fig.151), entre 21 de março e 4 de abril de 2016, em colaboração com Fundação de Arte Contemporânea de Hong Kong (HOCA)[192] e com curadoria de Lauren Every-Wortman[193].

[191] Vídeo Disponível em https://www.facebook.com/watch/?v=791796874505913

[192] A *Fundação Hong Kong Contemporary Art (HOCA)* é uma organização sem fins lucrativos que surgiu em 2014 com o objetivo de promover e desenvolver a consciencialização da arte contemporânea em Hong Kong. A Fundação HOCA espera aumentar o cenário artístico, fornecendo uma nova plataforma para eventos e exposições de arte contemporânea. A Fundação concentra a sua atenção nas gerações mais jovens de artistas internacionais, assim como nos pioneiros da arte contemporânea. - http://hoca.org/about/.

[193] Lauren Every-Wortman é a curadora da Fundação de Arte Contemporânea de Hong Kong (HOCA). A sua experiência em trabalhar com artistas urbanos incentivou-a a continuar a desenvolver projetos de arte pública. Com a HOCA, Lauren organizou exposições com alguns dos artistas urbanos mais importantes da atualidade. - http://www.artworldforum.com/?wortman.

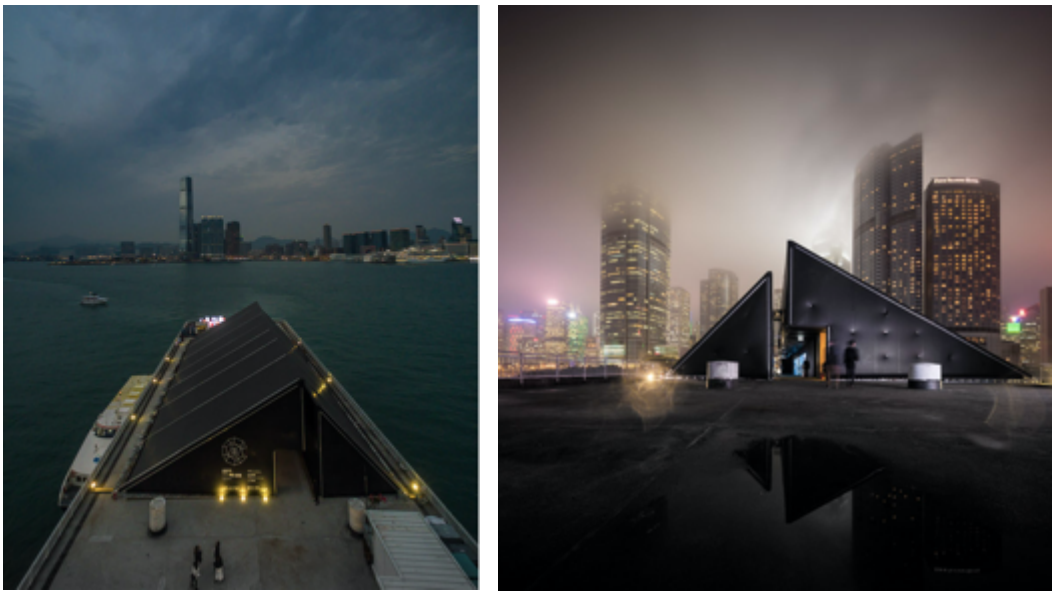


Figura 151 Local da exposição em Hong Kong, 2016. Fotografias de HOCA Foundation.

Esta exposição contou com aproximadamente cinquenta peças elaboradas com diferentes materiais e técnicas que resultaram de uma residência artística em Hong Kong, que permitiu ao artista entender e incorporar na sua prática a energia daquela cidade, ao captar imagens que serviram como ponto de partida para as suas intervenções. Toda esta preparação e execução das intervenções, algumas delas *site-specific,* contaram com um período de desenvolvimento de dois anos de trabalho intensivo.

A integração das obras no espaço galerístico foi estruturada de acordo com a técnica ou a tipologia utilizada, como por exemplo as esculturas de alto-relevo ou as serigrafias, correspondendo cada sala a diferentes modalidades de atuação do artista (fig.152). A visita inicia-se por um corredor onde é transmitido um vídeo sobre a vida da cidade em câmara lenta, marcada pelo tempo frenético de Hong Kong, possibilitando ao visitante apreciar cada um dos momentos captados de forma mais demorada. Sobre este aspeto o artista refere

> "Queria fazer qualquer coisa que funcionasse como contraponto ao frenesim de Hong Kong, que é uma cidade fotogénica, mas raramente olhada com distanciamento. Queria acalmar o passo, tornando o invisível, visível, com a câmara lenta."
>
> (Vhils, 2016[194])

[194] Jornal Público de 1 de abril de 2016, retirado de https://www.publico.pt/2016/04/01/hong-kong.



Figura 152 Vhils, 2016. Outros trabalhos desenvolvidos. Fotografias de Bruno Lopes.

Após este longo corredor, surge uma sala repleta de ecrãs onde estão colados vinis recortados com rostos e outros elementos gráficos, ao mesmo tempo que se pode visualizar vídeos sobre a cidade e os seus habitantes. Na restante exposição é possível observar trabalhos de gravura sobre metal, gravação sobre portas de madeira, escavação de camadas de cartazes, serigrafias, trabalhos com lixívia, escultura em baixo-relevo da qual resulta a palavra *invisible* ("invisível"), e um conjunto de quatro esculturas de alto-relevo realizadas em esferovite e betão, em que três representam rostos de habitantes locais e a última a planta da cidade de Hong Kong.

Foi ainda elaborado um vídeo que relata o processo de escavação de uma parede com recurso a pólvora numa gravação em nano segundos, que nos permite observar os fragmentos que se soltam da parede desvendando a palavra *debris* ("detritos"), título da exposição(fig.153). Esta filmagem foi utilizada no vídeo de promoção do evento.



Figura 153 Explosão. Vídeo art. 2016. *Frames* do vídeo de Vhils.

Esta exposição representa o compromisso da HOCA em promover junto do público, o acesso à arte contemporânea na cidade, através de uma visão estratégica e curadoria que se inspira na arte popular.

A este conjunto de obras realizadas com vista à integração em espaço expositivo, juntou-se um conjunto de intervenções *site-specific* no espaço urbano, que possibilitam aos visitantes a exploração visual da cidade. Simultaneamente, as representações realizadas por Vhils a partir do mobiliário urbano permitem refletir acerca do lugar do indivíduo no meio urbano de uma grande metrópole como Hong Kong, já que estas estruturas por norma, constituem-se como os elementos mais próximos da escala individual do corpo.

Nesta exposição o artista, aprofundando a sua prática, marcada pelo sentido experimental, realizou uma instalação com *néons* e metal que permitiu ampliar os limites da sua expressão visual. Este trabalho, composto por um conjunto de rostos, letras e outros tipos de sinalética, possibilitou que as instalações de vídeo do interior do espaço expositivo se prolongassem para o exterior, tendo como pano de fundo os edifícios da península de Kowloon (fig.154). Sobre a utilização de *néons* nesta instalação o artista refere

> "Todos os materiais, bem como todas as reflexões desencadeadas, partiram daqui, neste espaço e tempo. Era inevitável utilizar os *néons* em algumas peças, porque fazem parte do imaginário daqui."
>
> (Vhils, 2016[195])



Figura 154 Vhils, 2016. Instalação. Fotografia de Artsy.

[195] Jornal Público de 1 de abril de 2016, retirado de https://www.publico.pt/2016/04/01/hong-kong.

Os modelos padronizados de *néons* que se encontram atualmente à venda em Hong Kong revelaram-se uma dificuldade para o artista, que teve a necessidade de procurar um antigo profissional, que trabalhou a vida toda com aquele material, para o ajudar a realizar as tubagens dos *néons* (fig.155).



Figura 155 Processo de execução da instalação com *néons*. 2016. Fotografias de Artsy.

Nesta exposição, a HOCA Foundation selecionou ainda outros locais icónicos de Hong Kong onde foi possível ao artista exibir as suas intervenções, nomeadamente num elétrico que circula diariamente pela cidade, numa estação de transportes e em diversas paredes de ruas emblemáticas. A técnica utilizada pelo artista, neste conjunto de trabalhos, parte da exploração de camadas de cartazes aplicados sobre suportes diversificados.

Esta técnica de intervencionar camadas de cartazes que são recolhidas nas cidades, foi a primeira exploração na área da escultura realizada pelo artista e está presente em grande parte dos projetos que concretiza. Depois de remover as camadas de cartazes do seu contexto original, o artista oblitera a imagem atribuindo uma camada de tinta branca na parte superior de forma a criar contraste e a anular o seu conteúdo. Finalmente, depois de proceder ao desenho do rosto ou de outros elementos com marcador preto, o artista inicia

o processo de subtração com recurso a materiais abrasivos, dando origem a uma imagem composta por diversas camadas e revelando fragmentos de outras informações que se encontravam ocultas. Referindo-se ao interesse que o artista tem por esta técnica

> "Enthusiastic with this success, Vhils began experimenting with carving them directly in the place they would accumulate in the streets, while also taking on thicker agglomerations from the streets to work with at home. This division also market a bisection in this artwork: some pieces were worked directly in the street or pasted back in the street once finished, while others began seeing their way into his gallery work – subverting their valueless nature by providing a new context which promoted their status to that of aesthetic objects."
>
> Moore (2014, p. 63)

Em "Debris", apesar de se conseguir observar dois exemplares realizados para o interior e expostos no espaço Central Ferry Pier 4, a técnica mencionada teve um maior impacto no espaço urbano onde foram elaborados um total de quinze intervenções.

Através de uma parceria com uma rede de transportes de Hong Kong - Tramways - o artista transformou um elétrico num objeto de arte que se deslocou pela cidade, durante o mesmo período de tempo da exposição (fig.156).



Figura 156 Vhils, 2016. Elétrico. a) processo de trabalho, fotografia de artsy. b) Elétrico intervencionado, fotografias de Dinheiro Vivo.

Este meio de transporte foi coberto com camadas de cartazes que foram posteriormente intervencionados com composições que incluíram retratos, elementos gráficos e geométricos, que procuraram homenagear as histórias pessoais dos habitantes da cidade

e possibilitar uma reflexão sobre a forma como esses indivíduos são moldados ao ambiente urbano em que vivem.

Utilizando a técnica mencionada anteriormente, Vhils realizou ainda cinco painéis numa estação de transportes públicos (fig.157) e nove intervenções espalhadas pela cidade de Hong Kong (fig.158), tendo como ponto em comum a representação de rostos de habitantes locais.



Figura 158 Vhils, 2016. Intervenções exteriores sobre camadas de cartazes. Fotografias de José Pando Lucas.

Tal como no projeto "Visceral" realizado em Xangai, toda a produção artística resultou de um trabalho participativo dos moradores locais com o artista e a sua equipe de produção. Neste sentido, destacamos como níveis de participação: i) a direcionada que envolve uma tarefa simples por parte do participante, neste caso concreto a sessão fotográfica e as entrevistas facultadas ao artista, ii) a criativa uma vez que este conteúdo fornecido é fundamental para o desenvolvimento do trabalho dentro de uma estrutura estabelecida pelo artista e que influência diretamente o resultado final.

No âmbito deste projeto foram também realizados dois vídeos:

a) O primeiro vídeo intitulado "*Debris*"[196] tem a duração de 2.13 minutos e conta com a seguinte ficha técnica: Produção – Solid Dogma; Filmagens - João Retorta, João Pedro Moreira, André Santos, Bruno Viktor, Alexandre Farto & Alexander Silva; Música: Carlos Paredes, Canto de Rua; Edição: André Santos. Através deste vídeo, que serviu também para promover a exposição, é facultado ao público de forma sintetizada, a poética criativa e a visão que Vhils tem sobre o mundo através das obras que cria por meio da destruição.

b) O segundo vídeo intitulado "Vhils: *Debris* em Hong Kong"[197] tem a duração de 4.43 minutos, sob a batida da guitarra dos Dead Combo e resultou de uma parceria com José Pando Lucas. Ao contrário do trabalho anterior, este tem uma dimensão mais complexa e profunda, podendo ser visto de forma independente das restantes intervenções presentes na exposição. De acordo com Lucas (2016), o objetivo dos dois foi criar uma narrativa especificamente sobre a cidade de Hong Kong e as pessoas que nela habitam, numa sociedade que se desenvolve e movimenta a um ritmo tão elevado que não permite sentir e reconhecer o que está ao seu redor.

Este projeto de Vhils proporciona uma reflexão visual sobre uma das maiores metrópoles mundiais, ao procurar explorar traços identitários dos seus habitantes. Para tal, socorre-se de um conjunto de técnicas que melhor possam transmitir as representações associadas ao conceito central da exposição: "detritos".

[196] O vídeo pode ser consultado em: https://www.youtube.com/watch?v=ENcqvR7KtxI.
[197] O vídeo pode ser consultado em: https://vimeo.com/182983497

Na verdade, as obras que integram este projeto, resultaram de um contacto direto com as vivências dos habitantes representados decorrentes da residência artística. Deste modo, na sua globalidade o conjunto fragmentário de obras expostas possibilita uma visão global acerca dos vários sedimentos de que é composto o tecido da cidade e das suas múltiplas realidades (materiais e humanas).

PARTE IV

| Considerações Finais

1. CONCLUSÕES

A investigação subjacente à produção deste texto permite-nos constatar que a *street art*, nos seus múltiplos contextos de produção, é uma prática artística caraterizada por diferentes dinâmicas de natureza estética informal produzidas por diferentes sujeitos ou grupos que se regem através de motivações particulares de ordem diversificada, que integram o tecido urbano da cidade contemporânea. Nesta forma de linguagem que toma o espaço público urbano como meio privilegiado de manifestação, podemos encontrar intervenções ilegais, mas também produções artísticas legais que resultam de encomendas realizadas diretamente aos artistas por parte de instituições públicas e privadas ou da sua participação em festivais, expressões artísticas que oscilam entre a transgressão e a institucionalização.

O fenómeno artístico e social, denominado por *Street Art*, passou a integrar a paisagem urbana e tornou-se um movimento organizado que utiliza os espaços públicos como suporte procurando interpelar o público através da ironia e escala das suas intervenções. Paralelamente, coexiste o *graffiti* que mantém o anonimato relativamente ao seu autor, o seu caráter original e transgressivo, a maior parte das vezes realizado à noite e que mais dificilmente é aceite pelo comum transeunte que sente dificuldade em interpretar a mensagem transmitida.

A partir do momento em que a *street art* interage com o espaço público através das suas formas, cores, materiais e escalas está impreterivelmente a relacionar-se com a cidade e com os transeuntes, transformados em espetadores. Referindo-se ao facto da *street art* intervir no espaço público, Stahl (2009, p.74) reforça a ideia de que esta deve ser vista como uma construção de um consenso que se elabora constantemente. Apesar da mentalidade das pessoas ter começado a alterar-se no que respeita a aceitação desta prática artística, muitas ainda avaliam a arte de rua de forma precipitada como um ato de vandalismo, sem perceber que uma das motivações destes artistas são as intervenções de ordem estética nos edifícios que muitas vezes se encontram degradados, acreditando que a sua arte acrescenta algo de novo à cidade.

Destacamos ainda, o duplo papel que as autarquias adquirem nesta área. Se por um lado, criam leis[198] contra as intervenções ilegais que acontecem no espaço público e promovem projetos de higienização que visam a eliminação de todos os vestígios de *graffiti* e *street art*, por outro fomentam e apoiam diversas iniciativas nesta área com o objetivo de: apoiar e valorizar os trabalhos dos artistas, dando-lhes uma maior visibilidade e credibilidade; integrar nestes circuitos artísticos os turistas através de *tours*, caminhadas temáticas, exposições e festivais; facilitar a aproximação dos artistas com as comunidades; encontrar espaços e edifícios apropriados para as intervenções; e por último, melhorar o aspeto do bairro onde se encontram os seus edifícios[199]. São nestes últimos dois aspetos que residem as nossas preocupações. Até que ponto estas iniciativas apoiadas por instituições governamentais, que promovem pinturas e outras tipologias de intervenções em empenas de edifícios, por exemplo em bairros sociais, não camuflam problemas estruturais de forma a encobrir o desinvestimento na área da reabilitação urbana?

Se por um lado, este tipo de iniciativas[200] promovidas por instituições públicas e privadas, fomentam a participação e o interesse de jovens artistas, movidos pela facilidade de divulgar o seu trabalho de uma forma rápida, uma vez que estes eventos são fotografados, filmados e transformados em conteúdos televisivos pelos media, por outro, no caso dos artistas que já obtiveram o reconhecimento do seu trabalho, como por exemplo Vhils, as razões serão de outra índole como por exemplo, o aprofundamento de um percurso artístico e a consolidação de uma carreira internacional.

Os novos suportes, meios técnicos, métodos de produção e os espaços expositivos vieram ampliar o campo das possibilidades de criação artística, complexificando as suas

[198] Nomeadamente a Lei n.º 61/2013, de 23 de agosto.

[199] Destacamos o exemplo da GAU [Galeria de Arte Urbana], que surgiu após 2008 quando o presidente da Câmara Municipal de Lisboa, António Costa implementou o Plano Integrado de Intervenção no Bairro Alto, com o objetivo melhorar a aparência do bairro, criando outro espaço na Calçada da Glória para que os artistas pudessem intervir. Mais tarde, esta iniciativa ficou ao encargo da GAU que tinha como função remover todas as formas de inscrições não autorizadas, ao mesmo tempo que proporcionava aos artistas novos espaços.

[200] Estas iniciativas são apresentadas aos artistas através de um convite e têm como financiamento o material (latas, tintas e pincéis), o serviço de montagem e desmontagem dos andaimes ou plataformas elevatórias, a alimentação e, em alguns casos, estadia. Destacamos como exemplo, o projeto realizado na Quinta do Mocho.

fronteiras, problematizando e questionando o lugar e o estatuto do artista, repensar o que se pode entender por obra de arte, assim como refletir sobre o contributo que o público dispõe para a continuidade das intervenções de *street art*. Apesar de representar uma realidade dispersa e heterogénea, estas "imagens" inseridas no espaço urbano pertencem a um universo que está em rápida mutação e crescimento e permitem um melhor entendimento das dinâmicas sociais e culturais de cidades.

Neste sentido, adotando uma perspetiva que premeia as práticas dos artistas que intervêm no espaço urbano e a relação que estes estabelecem com a cidade e os restantes atores, estabelecemos como objeto de estudo o artista português Alexandre Farto aka Vhils, cujo percurso artístico se pauta tanto por processos de transgressão como por processos de legitimação.

O artista aprendeu a observar a cidade enquanto percorria as ruas, avaliando o potencial que estas têm para deixar a sua marca. Percebeu ainda que o espaço urbanizado, além do seu território físico, abrange um vasto domínio cultural com edifícios ideológicos enraizados nos meios de comunicação, na publicidade e no consumismo. O paradigma do crescimento económico e a expansão da cidade leva muitas vezes à perda de identidade enquanto contrastes de superfícies, materiais e sentimentos. Este facto tornou-se numa das mais importantes inspirações para o trabalho do artista.

A obra de Alexandre Farto aka Vhils alimenta-se de vários legados: por um lado, da gramática depurada, presente no conservadorismo clássico dos seus retratos, tal como podemos observar em diversas intervenções espalhadas pelo mundo. Por outro lado, este nasce da reflexão que o artista realiza à volta do papel do cidadão comum que deambula pela cidade e sobre os problemas que enfrenta no quotidiano, ao mesmo tempo que recorre a processos abrasadores, como por exemplo o berbequim ou os explosivos, para representar esses mesmos cidadãos, algumas vezes identificados, mas muitas vezes incógnitos.

O artista foge deliberadamente às técnicas de escultura tradicionalmente usadas nas produções realizadas ao longo da história da arte para reduzir parte do trabalho àquilo que Walter Benjamin (1940, p.129) relatou ser "as *coisas brutas e materiais sem as quais as espirituais jamais existiriam".* Deste modo, o artista combina o berbequim, o martelo e

os explosivos que coloca na parede – isto é, objetos que evocam a destruição, as paredes devolutas ou até mesmo o estado de degradação - com a intenção de tornar mais complexa a distinção entre a arte e a utilização original dos objetos.

Uma vez que a matéria-prima e os suportes de trabalho emergem de um rastreio urbano[201], Vhils estabelece dois grandes temas subjacentes às suas produções artísticas, a saber: os problemas da vida dissonante nas grandes metrópoles e os retratos/rostos de quem por lá deambula.

As intervenções do artista afirmam poderosamente os sintomas da patologia da vida urbana por forma a levar o espetador a refletir sobre a pressão da vida política e social, do consumismo e do ritmo acelerado de quem passa pela cidade. Os rostos escavados nas paredes ou sobre camadas de cartazes, alguns em edifícios devolutos, representam o comum cidadão que assiste inerte aos problemas que devastam a vida da cidade ou da sociedade, de uma forma global. A obra de Vhils tem algo urgente para dizer, num vocabulário sobre as contingências do tecido social, sobre as relações de poder e ainda sobre os dispositivos que privam os indivíduos das suas funções/deveres sociais que são cada vez mais precários.

Destacamos também o lado empreendedor do artista plástico Vhils, demonstrado através dos múltiplos projetos anteriormente analisados que visam por um lado a disseminação do seu trabalho enquanto artista que expõe na rua e em espaços expositivos, por outro propõe-se auxiliar jovens artistas durante o processo de inserção no mercado de arte nomeadamente através da organização do Festival Iminente, da Plataforma Underdogs e de projetos desenvolvidos pela Solid Dogma. Estas suas conquistas, são vistas também como uma mais-valia para o desenvolvimento não só da *street art*, mas da arte contemporânea em Portugal.

No caso do Festival Iminente, dedicado ao desenvolvimento de expressões artísticas periféricas, contribuiu também para o renascimento do edifício histórico de Lisboa – Panorâmico de Monsanto – que desde a realização do festival começou a ser visitado por

[201] O artista encontra, escolhe e recolhe a maior parte dos materiais com que trabalha nas ruas da cidade.

turistas que se interessam por intervenções de *street art*, passou a ser utilizado como ponto de passagem das caminhadas e utilizado por empresas para a organização de aulas de Ioga, entre outros eventos. Este espaço, anteriormente ao abandono e em ruínas, foi aberto ao público após o festival como miradouro e onde além das intervenções de *street art*, se podem observar os painéis cerâmicos dos artistas portugueses Manuela Madureira e Luís Dourdil.

A *street art* deixou de causar incómodo a grande parte das pessoas, desviou-se da associação direta e imediata com o ato de vandalismo e as suas mensagens tornaram-se cada vez mais explícitas e fáceis de serem interpretadas. Estes trabalhos de rua começaram a ser vistos pelos seus habitantes como autênticas obras e os seus executantes reconhecidos como artistas.

Assumimos que o retrato, quando aplicado às intervenções de *street art,* é uma das temáticas mais aceites pelo público devido à facilidade que tem em expressar de forma mais objetiva a realidade. Sobre esta questão, podemos ainda referir que o retrato é também visto pela comunidade como uma forma de homenagear os que constroem, pertencem ou representam a história e as memórias do lugar.

Ao longo da análise dos processos criativos dos vários artistas mencionados neste estudo, encontrámos uma diversidade de meios de expressão que têm no retrato fotográfico, o seu indutor para a sua produção artística nas ruas, por vezes, através de uma reprodução integral da fotografia autoral numa parede ou através de um registo próprio.

Seguindo esta ordem de ideias, pudemos constatar que as intervenções de *street art* que recorrem ou partem da fotografia têm mais facilidade de serem aceites pelo público observador e não especialista desta área. Acreditamos que este possa ter sido um dos fatores que fez com que as obras do artista Vhils tivessem sido facilmente aceites pelo público. Sobre este aspeto João Pinharanda (2016, p.377)[202] refere que, na área da *street art* existe um conjunto de artistas que recorrem ao conservadorismo clássico do retrato numa tentativa de verem o seu trabalho reconhecido através de uma aproximação com esse universo urbano. Para este historiador e curador, o artista Vhils e as suas intervenções

[202] Anexo 1 – Transcrição das entrevistas

inserem-se na cultura popular, como por exemplo o trabalho conservador de Andy Warhol que utilizava retratos que eram automaticamente reconhecidos pelo público.

Contudo, continuam a existir situações em que estas formas de intervenção não são aceites pelos moradores que rejeitam convites, alguns realizados pela Galeria de Arte Urbana da Câmara Municipal de Lisboa, para a realização de intervenções nas empenas dos seus prédios, invocando por um lado, razões depreciadoras devido ao facto das pinturas murais de grandes empenas se relacionarem com projetos executados em bairros sociais ou degradados, e por outro, questionando aspetos que se prendem à qualidade dos materiais, aos processos de manutenção e possível restauração ou recuperação destas intervenções de caráter efémero.

De uma forma geral, podemos afirmar que na última década temos assistido a um aumento gradual do interesse dos artistas pelas práticas criativas que acontecem fora dos espaços expositivos, utilizando o espaço urbano como meio de atuação. Estas tipologias de práticas artísticas premeiam a multidisciplinariedade, a variedade de técnicas e suportes, o recurso a diferentes escalas e o relacionamento com diferentes comunidades.

Apesar de considerar os espaços urbanos e os galerísticos válidos, o artista reconhece que é nas ruas das cidades que existe o privilégio de contactar e estabelecer relações com públicos diversificados. Podemos encontrar os seus trabalhos, que têm a rua como campo de inspiração para a sua prática artística, em galerias, museus, feiras de arte, entre outros espaços.

O percurso artístico de Alexandre Farto aka Vhils foi construído tendo como referência dois domínios em alguns aspetos antagónicos - o *graffiti* e a *street art* - mas ambos importantes para o seu amadurecimento enquanto ser humano e artista. O artista vai mais longe, e estabelece paralelismos entre o mundo "*underground*" do *graffiti* e a arte contemporânea, evidenciando que ambos são formas de comunicação com códigos específicos que interagem com o público e se desenvolvem em contextos específicos e fechados [a rua e os espaços expositivos].

Analisando os primeiros dez anos de prática artística e criativa do artista [2006-2016], constatamos que Vhils desenvolveu um conjunto de 209 projetos realizados para a rua

e/ou para espaços expositivos em contexto nacional e internacional, incluindo exposições individuais, exposições coletivas e outras tipologias de trabalho.

Ao longo destes projetos, conseguimos identificar um aspeto que se mantém sólido, independentemente da tipologia do trabalho, o rosto. Se em alguns dos seus trabalhos o artista representa personalidades públicas ou elementos da comunidade com quem contacta, noutros casos os rostos utilizados fazem-nos assistir à sucessiva negação do retrato e das suas particularidades de identidade individual, uma vez que estes surgem a partir de uma montagem realizada pelo artista que conjuga e manipula elementos faciais de diversas fotografias do seu espólio urbano, através de sobreposição e fragmentação de elementos. Salientando a importância do elemento humano, através do uso recorrente do retrato, a obra do artista procura

> "restituir o valor e dignidade a pessoas anónimas e comuns, ajudando a trazer a sua invisibilidade para primeiro plano, contrastando a simplicidade das suas vidas e dos seus esforços diários com as figuras exageradas presentes no discurso público dominante. No âmago desta análise, encontra-se o poder e o impacto da publicidade e o seu controlo do espaço público – o modo como o sucesso de signos e mensagens contraditórias presentes na cidade contribui para a alienação social e perda e identidade."
>
> (Moore, 2017, p.12)

Quando nos focamos nos projetos desenvolvidos pelo artista com a participação direta e/ou colaborativa da comunidade em espaços urbanos, encontramos oito projetos que foram objeto de uma análise mais profunda. De acordo com Saraiva (2013, p.131), as práticas artísticas com as comunidades assumem uma dupla identidade entre o mundo da arte e o mundo político e social, uma vez que estes projetos implicam outros contextos para além do artístico, gerando discussões significativas para a comunidade em causa. Acreditamos, que este tipo de práticas artísticas, no qual se incluem as que foram desenvolvidas por Vhils, têm como potencial alterar e melhorar as perspetivas sobre a realidade e as problemáticas em questão, mas também a forma como essa comunidade olha para si própria.

Deste modo, através de uma das temáticas clássicas da arte ocidental o artista desenvolve uma abordagem a problemáticas sociais, culturais que à escala de uma cultura globalizada procura evidenciar simultaneamente as particularidades de uma comunidade local e a transversalidade das questões analisadas. Entre a representação do retrato individualizado e a despersonalização do rosto interpõem-se acontecimentos localizados decorrentes de fenómenos globais como a crescente urbanização das sociedades, a pressão imobiliária, a apropriação de modos de vida ocidentais e a diluição de culturas locais. A declaração mais ou menos expressa destes problemas, como forma de provocar a reflexão destaca-se na obra de Vhils que associa, finalmente, um saber técnico baseado numa prática experimental e um discurso estético que resgata um símbolo da arte ocidental (a figura humana) como suporte de intervenção plástica e discursiva, e interface de natureza concetual, sociológica, cultural e ideológica.

2. LIMITAÇÕES AO ESTUDO

Identificámos no decorrer desta investigação algumas limitações que passamos de seguida a mencionar. Primeiramente, poderemos apontar que ao longo deste percurso investigativo foi visível alguma falta de sincronia entre a importância cultural, artística e social deste tipo de manifestação e o estudo e/ou diálogo que se estabelece do ponto de vista académico, sobretudo no que diz respeito a investigações realizadas em Portugal na área científica de Belas-Artes, ao nível de doutoramento.

Embora os últimos anos tenham permitido traçar uma linha de investigação na área do *graffiti* e da *street art*, este trabalho pretende contribuir para um processo que colmate essa lacuna, principalmente no que diz respeito a estudos de caso que permitem uma sistematização de conhecimentos e que favoreçam a compreensão deste fenómeno urbano, a partir de exemplos concretos de práticas artísticas.

No decorrer da revisão da literatura, foram entradas algumas contradições entre os diferentes autores relativamente aos termos *Post-graffiti*, *Street Art* ou Arte Urbana, considerados por alguns como sinónimos, mas por outros, conceitos com caraterísticas diferenciadas que permanecem entre o ilegal e o legal.

Outra limitação relaciona-se com o fator tempo, que se revelou curto para a obtenção de todos os dados que nos propusemos a recolher, devido a alguns obstáculos que fomos encontrando ao longo da investigação, nomeadamente a dificuldade em contactar alguns dos artistas desta área, devido a diversas razões tais como falta de predisposição em participar no estudo ou pouca disponibilidade devido ao grande número de trabalhos. Por outro lado, a componente de observação dos contextos, como por exemplo a implementação de projetos ou a visita a alguns festivais, também ficaram comprometidos por este fator. Acreditamos que a falta de tempo, que esteve na origem do prolongamento deste percurso investigativo, se justifique também através de motivos profissionais que não permitiram uma dedicação exclusiva a este trabalho.

Consideramos que todo este percurso marcado por altos e baixos, foi em grande medida exploratório, devido ao facto desta área ser relativamente recente, quando comparada a outras manifestações artísticas e por estar em constante mutação. Posto isto, acreditamos que se trata de uma área onde ainda podem ser estabelecidas novas linhas de investigação que partem deste estudo e que suscitam novas questões.

3. NOVOS CAMINHOS

Desde o início desta investigação que tínhamos definido a sua área de atuação: *a street art*. Nesse sentido, a revisão de literatura foi fundamental para que se formam-se bases sólidas e necessárias para o correto enquadramento da investigação, que parte do estudo do *graffiti* e da *street art* para se focar em Vhils cuja trajetória artística passa pelos fenómenos artísticos e sociais mencionados anteriormente, projetos estes que se fazem acompanhar das mudanças que se têm registado na sociedade.

As tomadas de decisão realizadas, pareceram-nos ser as mais viáveis e proficientes, estabelecendo um possível caminho limitado no tempo, entre outros tantos que poderiam ter sido feitos, mas que permitiu abordar um fenómeno social e cultural contemporâneo através de um processo onde surgiram algumas incógnitas e interrogações. As linhas de investigação que se anunciam são promissoras, na medida em que podem estabelecer novos caminhos discursivos que permitam entender outras componentes que não foram muito exploradas neste estudo.

Em primeiro lugar, parece-nos fundamental dar continuidade ao estudo sobre o percurso artístico de Alexandre Farto aka Vhils que se revela promissor, no sentido que, apesar de ser ainda um jovem artista, é considerado uma referência na área da *street art*. Além das intervenções que concretiza para o espaço urbano através de técnicas inovadoras, este artista plástico efetua outras experimentações artísticas que merecem um estudo mais aprofundado.

Consideramos igualmente pertinente, que outras investigações se debrucem sobre os percursos de vida e as práticas de outros artistas que utilizam a rua, como espaço preferencial para se manifestar, porque acreditamos que pondo enfâse nestas dinâmicas, mais facilmente se compreenderá este fenómeno artístico e social.

Achamos que o sistema e a sociedade atual são propícios para a implementação de novos estudos sobre o mercado da arte e as comunidades que constituem dois domínios que são abrangidos pela área da *street art*. Por um lado, verificamos que são cada vez mais frequentes, as iniciativas que surgem por parte das autarquias e de empresas privadas no que concerne a organização de festivais de *street art,* visitas guiadas e encontros fotográficos, numa tentativa de suscitar o interesse de novos públicos, atrair turistas às grandes cidades, e disseminar o trabalho dos artistas alimentando "o negócio de arte" das leiloeiras, galerias e colecionadores. Por outro lado, evidenciamos a importância que alguns destes projetos participativos e/ou colaborativos podem assumir na vida das comunidades, a maior parte das vezes a população mais frágil da nossa sociedade. Evidenciamos ainda, a dimensão interventiva que esteve na origem deste discurso artístico e que ao integrar nas suas linhas temáticas uma referência a comunidades e grupos mais frágeis da sociedade, terá de se confrontar com questões de natureza deontológica que integram um espetro mais vasto da relação entre ética, estética e ação artística.

Por último, outra linha de investigação que complementa as questões anteriores diz respeito à forma como o *mainstream* se apropriou de um discurso artístico "marginal", *outsider*, quais os mecanismos (económicos, sociológicos e culturais) dessa apropriação e o seu verdadeiro impacto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Afonso, L. (2010). A pintura mural portuguesa entre 1400 e 1550. *In* J. A. Carvalho, *Primitivos Portugueses (1450-1500). O século de Nuno Gonçalves.* (pp. 82-93). Lisboa: MNAA/Athena.

Alberti, L. B. (2017). *Da Pintura seguido da Escultura.* (tradução de José Serra). Silveira: BookBuilders.

Alves, J. F. (2008). (Org.). *Experiência em Arte Pública: Memória e Atualidade.* Porto Alegre: Artfólio e Editora da Cidade.

Athins, R. (1997). *Art Speak: A Guide to Contemporary Ideas, Movements, and Buzzwords, 1945 to the Present.* New York: Abeville Press.

Baltrusaitis, J. (1996). *Anamorphoses. Les Perspectives Dépravées* (2 vol), Paris: Flammarion.

Barnicoat, J. (1973). *Los carteles. Su historia y linguaje.* Barcelona: Gustavo Gili.

Baetlet, E. (2016). *Street Art*. London: Lonely Planet.

Baudrillard, J. (1979). *A insurreição pelos signos de Kool Killer*. CINE OLHO, Revista de Cinema. 5/6, 315-334.

Becker, H. S. (2009). *Outsiders – Estudos da Sociologia do Desvio.* Rio de Janeiro: ZAHAR.

Becker, H. S. (2010). *Mundos da Arte.* Lisboa: Livros Horizonte.

Benjamin, W. (1955). A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. In *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política* (pp.75-83). Lisboa: Relógio de D´Água.

Bogdan, R., Biklen, S. (1994). *Investigação qualitativa em educação - uma introdução à teoria e aos métodos.* Lisboa: Porto Editora, Lda.

Bogdan, R., Taylor, S. (1975). *Introduction to qualitative research methods: a phenomenological approach to the social sciences*. New York: J.Wiley.

Bordalo, A. (ed.) (2017). *Bordalo II 2011-2017.* Lisboa: Publirep.

Bourdieu, P. (1989). *O Poder Simbólico.* Lisboa: DIFEL.

Bourdieu, P. Wacquant, L. (1992). *An invitation to reflexive sociology.* Chicago-Cambridge: University of Chicago Press-Polity Press.

Bourdieu, P. (2004). *Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico.* São Paulo: Editora UNESP.

Buxó, M. J. (1999). *De la investigación audiovisual. Fotografía, cine, vídeo, televisión*. Barcelona: Proyecto A Ediciones.

Caeiro, M. (2008). *Da prática crítica da arte urbana: habitar o espaço público*. ARQUIA – Arquitetura e Arte, 57, 22-27.

Caeiro, M. (2014). *A Arte na Cidade.* Círculo dos Leitores.

Câmara Municipal de Lisboa - Departamento de Património Cultural. (2012). *Galeria de Arte Urbana.* Lisboa: Autor.

Camargo, I., Vieira, C. (2015). A fotografia como registo do Efêmero na Arte Urbana. *In* P. Boni. (Org.), *A Fotografia na Academia* (pp.131-150). Londrina: Midiograf.

Carmo, A. (2011). *Revolutionary Landscapes: The PCTP/MRPP Mural Paintings in the Lisbon Metropolitan Area*. Finisterra, XLVI, 92, pp.25–41.

Campos, R. (2008). *Movimentos da imagem no Graffiti. Das ruas da cidade para os circuitos digitais.* Disponível no website da Associação Portuguesa de Sociologia: http://www.aps.pt/vicongresso/pdfs/98.pdf.

Campos, R. (2010). *Porque Pintamos a Cidade. Uma Abordagem Etnográfica do Graffiti Urbano*. Lisboa: Fim de Século.

Campos, R. (2012). A cultura visual e o olhar antropológico. *In Visualidades*. 10 (1), 17-37.

Coletivo de Artistas. (1977) *A pintura mural desceu à rua. Para um grande mural revolucionário* [Brochura]. Lisboa.

Congdon, K., Blandy, D. & Bolin, P. (2001). *Histories of community-based art education.* Reston: National Art Education Association.

Costa, D. F. (2015). *Atelier – Retratos da Fundação*. Fundação Francisco Manuel dos Santos: Lisboa.

Crispolti, E. (2004). *Como Estudar a Arte Contemporânea – Teoria da Arte.* Lisboa: Editorial Estampa.

Cunha, P. (2013). *Lei que regula o Graffiti em vigor*. Disponível em: http://www.publico.pt/sociedade/noticia/lei-que-regula.

Cunhal, Á. (1996). *A arte, o artista e a sociedade.* Lisboa: Editorial Caminho.

Damisch, H. (1963). Five Notes for a Phenomenology of the Photographic Image. In *Classic Essays on Photography* (p. 287). New Haven: Leete´s Island Book.

Danysz, M. (2012). Alexandre Farto/Vhils: Visceral. *In* Vhils. Visceral. [catálogo] (22-23). Shanghai: MD Editions.

Danysz, M. (2015). *Antología del Arte Urbano. Del Graffiti Al Arte Contextual.* Barcelona: Promopress Editions.

Diego, J. (2000). *Graffiti. La Palavra y la imagen.* Barcelona: Los Libros de La Frontera.

Dogheria, D. (2015). *Da procura das raízes da Street Art aos anos 70* (vol.1). Vila Nova da Rainha: Levoir.

Dogheria, D. (2015). *Street Art: técnica e protagonistas* (vol. 2). Vila Nova da Rainha: Levoir.

Dogheria, D. (2015). *Stencils e stickers* (vol. 3). Vila Nova da Rainha: Levoir.

Dogheria, D. (2015). *Murais* (vol. 4). Vila Nova da Rainha: Levoir.

Dogheria, D. (2015). *Posters: arte urbana para além do muro* (vol. 5). Vila Nova da Rainha: Levoir.

Étienne, R. (1966). *A Vida Quotidiana em Pompeia.* Lisboa: Edição Livros do Brasil.

Farto, A. (2016). *Ephemera – Alexandre Farto aka Vhils.* Hong Kong: Contemporary Art Editions.

Ferreira, M. L., Kopanakis, A. R. (2015). A Cidade e a Arte: Um Espaço de Manifestação. In Revista Tempo da Ciência, 44(22), 79-88.

Ferro, L. (2016). *Da Rua para o Mundo. Etnografia Urbana Comparada do Graffiti e do Parkour.* Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

Figueiredo, C. (2017). *Patrimonializar As Pinturas Murais da Cidade de Lisboa na Época do Estado Novo.* (Tese de Doutoramento). Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, Portugal.

Fossi, G. (1998). *Le Portrait.* Paris: Gründ.

Foster, H., Hughes, G. 2000 (editors). *Richard Serra.* Massachusetts: The MIT Press.

França, J. A. (1980). Perspectiva artística da história do século XIX português. In *Análise social* vol. XVI (61-62). Lisboa.

França, J. (2010). *O Retrato na Arte Portuguesa.* Lisboa: Livros Horizonte.

Franco, S. (2009). *Iconografias da Metrópole: Grafiteiros e Pixadores Representando o Contemporâneo* (Dissertação de Mestrado). Faculdade de Arquitetura, São Paulo, Brasil.

Franco, A. (2018) Sombras e alguma Luz. Panorama do Retrato Português. In *Do Tirar Polo Natural. Inquérito ao Retrato Português* [catálogo] (pp.51-101). Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga.

Freitas, H. S. (2011). A cidade como tela mediática – Setúbal, um estudo de caso. *In Congresso Nacional "Literacia, Media e Cidadania"* (pp. 25-26). Universidade do Minho. Braga: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade.

Funari, P. (2003). *A Vida Quotidiana da Roma Antiga.* São Paulo: Editora AnnaBlume.

Funari, P. & Cavicchioli, M. R. (2006). *A Parietal Romana e Diversidade.* (pp.111-124). Disponível em: http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/atas.

Gablik, S. (2004). *Has modernism failed?*. New York: Thames & Hudson.

Gastman, R., Rowland, D. & Sattler, I. (2006). *Freight Train Graffiti.* United Kingdom: Thames&Hudson.

Gitahy, C. (2009). *O que é graffiti?.* São Paulo: Editora Brasiliense.

Goldbard, A. (2010). *New Creative Community. The Art of Culture Development*. Oakland: New Village Press.

Helguera, P. (2011). *Education for socially engaged art: A materials and techniques handbook.* New York: Jorge PintoBooks.

Hernandéz, F. (2007). *Catadores da cultura visual.* Porto Alegre: Mediação.

Innerarity, D. (2006). *O Novo Espaço Público – Que significado pode ter hoje uma cultura pública comum?*. Lisboa: Teorema.

Irvine, M. (2012). The work on the street and visual culture. In *The Handbook of Visual Culture* (pp.235-278). London: Berg Publishers.

James, J. (2016). *Exotismo Híbrido*. Atlântida Revista de Cultura, LXI, 1-10.

Kossoy, B. (2007). *Os Tempos da Fotografia: O Efêmero e o Perpétuo*. São Paulo: Ateliê Editorial.

Kuther, T. (2015). OS GEMEOS and the Institutionalization of Street Art: Cyclical Narratives. Street Art & Urban Creativity Scientific Journal. Methodologies for Research. 1(1).

Lemos, L. (2008). *O poder do discurso na cultura digital: o caso Twitter*. Disponível em: <http://eca.usp.br/caligrama/n_10/06_lemos.pdf>.

Lewisohn C. (2008). *Street Art: The Graffiti Revolution*. London: Tate Publishing.

Lippard, L. R. (1997). *The Lure of the Local: Sences of Place in a Multicentered Society*. Nova Iorque: New Press.

Macdonald, N. (2002). *The Graffiti Subculture: Youth, Masculinity, and Identity in London and New York*. New York: Palgrave Macmillan.

Mailer, N., Naar J. (1973). *The Faith of Graffiti.* New York: Praeger Publishers.

Maio, F. (2011). *Encenação da Arte.* Leiria: Textiverso.

Marín, V. R. (2005) (Coord.). *Investigación en educación artística*. Granada: Universidad de Granada.

Marzadro, F. (2013). E*spaço público arte urbana e inclusão social.* Revista NAU Social, 4(6), 169-183.

Matta, P. S. (2013). *O Enquadramento jurídico do Graffiti* – Diálogo sob a forma de entrevista com o Dr. Paulo Saragoça da Matta [CD-ROM]. *In* Do Graffiti Passado e Presente de uma Expressão de Risco. Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 7-12 Out. 2013.

Mccornick, C. (2015). Onde Os Anjos Ousam Ir. In E. Seno (Eds), *Trespass. História de Arte Urbana não Encomendada.* (pp.14-305). Germany: Taschen.

Melo, A. (2012). *Sistema da Arte Contemporânea.* Lisboa: Europress.

Miles, M. (1997). *Art Space and the City: Public Art and Urban Futures.* London: Routledge.

Montaner, J. M. (2004). O Espaço Público Moderno. In P. Brandão & A. Remesar (Eds), *Design Urbano Inclusivo: Uma Experiência de Projecto em Marvila, Fragmentos e Nexos* (pp.189-192). Lisboa: CPD.

Moore, M. (2007). (ed.). *Visual Street Performance 2007*. Lisboa: VPS.

Moore, M. (2010). *Underdogs.* Lisboa: Vera Cortês Agência de Arte.

Moore, M. (2010). *Vhils/Alexandre Farto Select Works 2005-2010*. Amsterdam: Lebowski Publishers.

Moore, M. (2011). *Vhils.* Berlin: Gestalten Verlag.

Moore, M. (2012). *CRONO Lisboa-Portugal | 2010-2011*. Disponível em: https://issuu.com/unidade/docs/crono_lisboa_2010-2011

Moore, M. (2012). Alexandre Farto/Vhils: Visceral. In *Vhils. Visceral* (pp. 29-31) [catálogo]. Shanghai: MD Editions.

Moore, M. (2013). *Fragmentos.* Disponível em: http://imgs.sapo.pt/anodeportugalnobrasil/files/fragmentos.pdf.

Moore, M. (2014). *Entropy*. Paris: Editions Gallimard.

Moore, M. (2017). *Vhils*. Lisboa: Underdogs.

Moreira, J.P. (2013, junho 26). *Vhils///Providência///Brazil* [ficheiro em vídeo]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=PVATJR-eriQ.

Mota, A. (2009). *Marcas e Arte Urbana. Apropriação de Street Art em Estratégias de Marketing* (Projeto d Mestrado). ISCTE Business School, Lisboa, Portugal.

Mouritsen, H. (1990). *A note on Pompeian epigraphy and social structure. Classica et mediaevalia* 41, 131-149.

Neves, P. (2015). *Significado de Arte Urbana, Lisboa 2008-2014*. Dossier Arte Pública. Convocarte - Revista de Ciências da Arte, (1), 96-106.

O´Doherty, B. (2002). *No interior do cubo branco: a ideologia do Espaço da Arte.* São Paulo: Martins Fontes.

Ontario Arts Council (1998*). Community Arts Handbook*, Ontario Arts Council:Toronto.

Pasternak, A. (2010). Just Do It. In E. Seno (Eds), *Trespass. História de Arte Urbana não Encomendada.* (pp.306-309). Germany: Taschen.

Pennachin, D., L. (2010). *Do spray aos pixels: um estudo semiótico sobre a ciberculturalização do graffiti*. Revista Digital do Laboratório de Artes Visuais. 1(1), 165-185).

Pereira, T., Sá, K. (2016). *Artes Visuais e Comunidade: práticas artísticas com estudantes do ensino superior*. Revista Medi@ções. 4(2), 24-50.

Pinharanda, J. (2014). Vhils: Pedra e Tesoura. In Museu da Eletricidade de Lisboa. *Dissecção - Alexandre Farto AKA Vhils* [Catálogo]. Lisboa: Vhils Studio.

Poirier, J., Clapier-Valladon, S., Raybaut, P. (1995). *Histórias de Vida – Teoria e prática.* Oeiras: Celta Editora.

Ramos, A. (2011). *Retrato. O desenho da Presença*. Lisboa: Campo da Comunicação.

Raposo, O. (2018). Guias da Periferia: Usos da Arte Urbana Num Bairro Precarizado de Lisboa. In R. Gonçalves, R., & L. Ferro (ORG.), *Cidades em Mudança: Processos Participativos em Portugal e no Brasil* (pp.127-144). Rio de Janeiro: MAUAD Editora.

Regatão, J.P. (2007). *A Arte Pública e os Novos Desafios das Intervenções no Espaço Público.* Lisboa: Bond-Books on Demand.

Rheingold, H. (1995). *La Comunidad Virtual: Una Sociedad sin Fronteras*. Barcelona: Gedisa Editorial.

Roberts, P. (2000). *Urban Regeneration: A Handbook*. London: SAGE Publications.

Salema, S. (2003). A salvaguarda das superfícies arquitetónicas. O exemplo do esgrafitos em Évora. In *3º Encontro sobre Conservação e Reabilitação de Edifícios*. Vol. 1. LNEC, Lisboa.

Saint-Cyr, A. D. G. (2009). *Brassaï: a proposito del grafitti*. Revista Minerva. Del Círculo de Bellas Artes, 11, 59-52.

Saldanha, A. (2013). *Experiência Estética e simbólica do Muralismo Português em Período Revolucionário*. E-scrita Revista do Curso de Letras da UNIABEU Nilópolis, 4(4), 297-317.

Sandoval, E., A. (2001). *Palabras Escritas en un Muro – El Caso de la Brigada Chacón*. Santiago: Ediciones SUR.

Santos, L. (2009). *O ambiente do artista. O ateliê e seus guardados* (Dissertação de Mestrado). Universidade Estadual Paulista – Instituto de Artes, São Paulo, Brasil.

Saraiva, C. (2013). *Arte e Comunidade: Um aquivo poético sobre o Envelhecimento*. Revista Vox Musei. Arte e Património, 1(2), 128 -138.

Schiller, M., Schiller, S. (2010). Vista da Cidade. In Seno, E. (Eds). *Trespass. História de Arte Urbana não Encomendada* (pp.10-11). Germany: Taschen.

Sequeira, Á. (2015). *A cidade é o habitat da arte»: Street art e a construção de espaço público em Lisboa* (Tese de Doutoramento). ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa, Portugal.

Silva, A. (2015). *Possibilidades de reabilitação urbana em bairros sociais. Estudo de caso: Bairro Social de Santa Tecla*, (Dissertação de Mestrado). Universidade do Minho - Escola de Engenharia, Braga, Portugal.

Simões, J. S. (2010). *Cidades em rede e redes de cidades. Torres Novas na rede das cidades educadoras* (pp.1-4). XII Colóquio Ibérico de Geografia - Universidade do Porto.

Stake, R. (2009). *A arte de Investigação com Estudos de Caso.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Stahl, J. (2009). *Street Art.* Colónia: Tandem Verlag GmbH.

Trindade, A. (2015). A concepção de uma anamorfose, do séc. XVI ao séc. XX: requisitos técnicos e uma demonstração prática. In *As idades do desenho.* (pp. 85-102). Lisboa: FBAUL.

Vale, P. (2018). Do afetivo Entre a Presença e Ausência. In *Do Tirar Polo Natural. Inquérito ao Retrato Português* [catálogo] (pp.110-121). Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga.

Torbrüge, W. (1980). *Enciclopédia Universal da Arte – As Origens da Europa.* (vol.3). Lisboa: Publicit Editora.

Tuckman, B. (2000). *Manual de Investigação em Educação.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Waclawek, A. (2011). *Graffiti and Street Art.* London: Thames & Hudson.

Walker, J., Chaplin, S. (1997). *Visual Culture: An Introduction.* New York: Manchester University Press.

Wittcouver, R. (1989). *Escultura.* Brasil: Martins Fontes.

Yin, R. K. (2001). *Caso de Estudo. Planejamento e Métodos*. São Paulo: Bookman.

BIBLIOGRAFIA

Almeida. F. (2009). *Mercado de Arte Contemporânea: Construção do valor artístico e do estatuto de mercado do artista*. Fórum Sociológico, 19, 63-71.

Augé, M. (2005). *Não-Lugares: Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade.* Lisboa: 90 Graus Editora.

Argan, G. C. (1998). *História da Arte como história da cidade.* São Paulo: Martins Fontes.

Bartlet, E. (2017). *Street Art.* Oakland: Lonely Planet.

Barry, L., Lord, G. D. (2010). *Artists, Patrons and Public. Why Culture Changes.* United Kingdom: Alta Mira Press.

Benjamin, W. (1940) Sobre o Conceito da História. In *Obras Escolhidas I. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura* Vol.1. (pp. 222-232). São Paulo: Brasiliense.

Blandy, D., Bolin, P. (2001). *Histories of community-based art education.* Reston, VA: National Art Education Association.

Campos. C. (2010). *1.000 Ideas for Graffiti and Street Art*. Beverly Massachusetts: Rockport Publishers.

Carlsson, B., Louie. H. (2015). *Street Art Cookbook. A Guide to Techniques and Materials.* Sweden: Dokument Forlag.

Carmo H., Ferreira M. M. (2009). *Metodologias da Investigação.* Lisboa: Universidade Aberta.

Chalfant, H., Prigoft, J. (1987). *Spraycan Art.* United Kingdom: Thames & Hudson.

Congdon, K., Blandy, D. & Bolin, P. (2001). *Histories of community-based art education.* Reston: National Art Education Association.

Diógenes, G. (2015). *Artes e intervenções urbanas entre esferas materiais e digitais: tensões legal-ilegal*. Revista Análise Social do Instituto social da Universidade de Lisboa 217, (l), 682-707.

Feitosa, M. L. (2004). *Globalização: alguns aspetos conceituais e analíticos.* Verba Júris. 3(3).

Ferrão, H. (2001). Graffiti: mestiçagem imagética dos não lugares. *In* Arte Teoria. (pp.156-165). Lisboa: Faculdade de Belas Artes.

Freedman, K. (2003). *Teaching Visual Culture: Curriculum, aesthetics and the social life of art.* New York: Teachers College Press.

Ganz, N. (2009). *Graffiti World.* United Kingdom: Thames&Hudson.

Gastman, R., Neelon, C. (2010). *The History of American Graffiti.* New York: HarperCollinsPublishers.

Harrison, C., Wood, P. (1992) *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*. Oxford, Cambridge: Blackwell.

Hassan, S. (2008). *Pintores e Poetas no roteiro da pulsão escópica: anotações preliminares.* Revista Caligrama - Estudos e Pesquisas em Linguagens e Mídia. 4 (1), 1-14.

Hauser, A. (1998). *História Social da Arte e da Literatura.* São Paulo: Ed. Martins Fonte.

Judd, D. (1992). 'Specific Objects', In C. Harrison & P. Wood, *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas* (pp.809-813). Oxford, Cambridge: Blackwell.

Manco, T. (2016). *Make Your Mark.* The New Urban Artists. London Thames & Hudson.

Manzares, M. L. (1999). *Esculture Contemporanea en el Espacio Urbanio: Transformaciones, Ubicaciones e Recepción Pública*. Spain: Electa.

Martins. D.J. (2007). *DEZ MIL COISAS: Observações não-científicas sobre uma superfície* (Dissertação de Mestrado). Escola de Belas Artes Universidade Federal da Baía, Salvador, Brasil.

Morris, R. (1992). Notes on Sculpture 4: Beyond Objects. In C. Harrison & P. Wood, *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas* (pp. 868-872). Oxford, Cambridge: Blackwell.

Noir, C. 2009 (compiled). *Label 228. Street Art Project*. Brooklyn: Soft Skull Press.

Pallamim, V. (2000). *Arte Urbana: Obras de caracter temporário e permanente.* São Paulo: Annablume Editora.

Phillips, P. (1989). Temporality and Public Art. In H. Senie & S. Websler (Eds.), *Critical Issues in Public Art: Content, Context, and Controversy* (pp. 296-304). New York: IconEditions.

Portelinha, M. (2013). *Arte urbana: estratégias, contextos e técnicas.* (Dissertação de Mestrado). IADE - Creative University, Lisboa, Portugal.

Recuero, R. (2009). *Redes sociais na internet*. Porto Alegre: Sulina.

Reinecke, J. (2007). *Post-Graffiti: Between Street, Art and Commerce.* USA: Gingko Press.

Street Art Lisboa. (2014). Lisboa: Zest - Books for Life.

Thompson, M. (2009). *American Graffiti.* United State of America: Parkstone International.

Tota, A. (2000). *A Sociologia da Arte – Do Museu Tradicional à Arte Multimédia.* Lisboa: Editorial Estampa.

Wolfram, E. (1975). *History of Collage*. New York: MacMillan Publishing Company.

Young, A. (2014). *Street Art, Public City. Law, Crime and the Urban Imagination*. New York: Routledge.

Zuidervaart, L. (2011). *Art in Public. Politics, Economics, and a Democratic Culture.* New York: Cambridge University Press.

Zukin, S. (1996). Space and symbols in an Age of Decline, In M. Miles, T. Hall, & L. Borden (Eds.). *The Cities Cultures Reader* (pp.81-91), London: Routledge.

RECURSOS ONLINE

Galerias | Museus

http://www.veracortes.com/artists/alexandre-farto-aka-vhils/works - Vera Cortês

https://www.lazinc.com/artists/vhils-aka-alexandre-farto/ - Lazarides

https://www.facebook.com/Skalitzers/ - Skalitzers

http://hoca.org/en/ - HOCA Foundation

http://magdagallery.com - Magda Danysz

http://galeriespringmann.de - Springmann

http://overtheinfluence.com - Over the Influence

http://studiocromie.org/products-page/ - Studiocromie.

https://bairrodosmuseus.cascais.pt/list/museu/museu-de-arte-urbana - MARCC | Museu de Arte Urbana e Contemporânea de Cascais

http://www.museudearteantiga.pt/tirar-polo-natural - MNAA | Museu Nacional de Arte Antiga

Jornais e Revistas

http://www.publico.pt/pesquisa?q=Vhils - Público

http://expresso.sapo.pt/ - Expresso

http://www.dn.pt/pesquisa/default.aspx? - Diário de Notícias

http://visao.sapo.pt/ - Visão

http://www.cmjornal.pt/cultura/detalhe/vhils - Correio da Manhã

https://www.timeout.pt/lisboa/pt/coisas-para-fazer/vhils - Time Out

https://www.theguardian.com/culture/gallery/2011/aug/07/art - The Guardian

https://www.jornaldenegocios.pt/economia - Jornal de Negócios

Páginas de Artistas, de Eventos e Blogs de Street Art

http://www.alexandrefarto.com/ - Alexandre Farto aka Vhils

http://festivalmuro.com/wall/25 - Festival Muro

http://cansfestival2008.blogspot.pt - The Cans Festival

https://famearts.org - Festival Fame

http://www.walktalkazores.org - Festival Walk&Talk

https://www.festivaliminente.com - Festival Iminente

http://www.bocabienal.org/vhils/ - BOCA Bienal

http://www.stick2target.com/?s=vhils - Stick2target

http://www.isupportstreetart.com/interview/vhils/ - I support street art

Redes Sociais

https://www.instagram.com/vhils/ - Instagram

https://www.facebook.com/VhilsAlexandreFarto/ - Facebook

https://www.pinterest.pt/mapiril/vhils - Pintarest

https://twitter.com/vhils1 - Twitter

https://www.youtube.com/results?search_query=Vhils - YouTube

https://vimeo.com/user122829 - Vimeo

Outras instituições

http://gau.cm-lisboa.pt/galeria.html - Galeria de Arte Urbana da Câmara Municipal de Lisboa

https://www.fundacaoedp.pt/pt/noticias/vhils - Fundação EDP

http://www.under-dogs.net/news/ - Plataforma Underdogs

https://www.singapura.embaixadaportugal.mne.pt/pt/a-embaixada-Embaixada Portuguesa em Singapura.

APÊNDICES

1 – Guiões de Inquéritos por Questionário

1.1. Inquérito por Questionário – ARTISTAS

1. Dados sobre a identificação e formação do artista

- Nome
- *Tag*
- Data de nascimento
- Nacionalidade
- Descreva o seu percurso pessoal e artístico (formação, inicio da prática artística...)

2. Processos de produção de *street art*

- Quando e porque razão decidiu realizar o primeiro trabalho de *street art*?
- O que significa criar na rua? Qual a sua maior motivação?
- Quais os artistas que mais o influenciaram na sua prática artista? Refira as razões.

3. Relativamente ao seu trabalho de *street art* refira que técnicas utiliza.

- Que temas são abordados nas suas intervenções?
- Costuma representar rostos nas suas intervenções? Que significados lhes atribui? Refira um exemplo.
- Em que medida o seu trabalho é influenciado pelo contexto e pela comunidade que lá habita?
- Em que diferentes cidades já teve oportunidade de realizar intervenções de *street art*?
- Constatámos que o vídeo e a fotografia são utilizados na área da *street art* como ferramentas de registo para posteriormente serem divulgados na internet. Este registo fotográfico e de vídeo são realizados nos seus trabalhos? Qual a sua importância?

4. Dados sobre *Street Art*

Qual a sua opinião sobre a evolução da arte urbana no que respeita a passagem do *grafitti* ilegal, realizado nas ruas da cidade, para as intervenções/projetos de *street art* previamente sujeitos a aprovação institucional.

- Já teve oportunidade de trabalhar com o artista Vhils? Como correu essa parceria?
- Qual a tua opinião sobre o trabalho desenvolvido por Vhils?

1.2. Inquérito por Questionário – LARA SEIXO RODRIGUES

1. Origem

- Origem e elementos que compõem a equipa.
- Quando surgiu o Festival Wool?
- Quais as razões que levaram à criação deste festival?
- Quem são os elementos que compõem a equipa? Que funções desempenham?
- Como subsistem? Existe financiamento de identidades privadas?

2. Festival

Os artistas, as intervenções e o público.

- De que forma são selecionados os artistas que participam no festival?
- Como se processa o contacto com os artistas?
- Os espaços disponíveis para as intervenções de street art são escolhidos pelos artistas?
- Os artistas contactam com a comunidade envolvente?
- Qual a recetividade dos habitantes perante este tipo de intervenções?
- Em média quanto tempo dura a permanência do artista no local?
- Existem residências artísticas antes e/ou durante cada edição deste festival?

3. O artista Alexandre Farto aka VHILS

Informações sobre a participação deste artista nas várias edições do festival.

- O artista Vhils já participou no vosso festival. Quais as razões que vos levou a selecionar este artista?
- As intervenções realizadas pelo artista, ainda resistem nos locais?

4. Vhils - 2011 - Covilhã

- Como surgiu este projeto?
- O tema foi sugerido ou escolhido pelo artista?
- Quanto tempo o artista demorou a realizar a intervenção;
- O artista contactou com a comunidade? Como?
- De quem é o rosto retratado?

1.3. Inquérito por Questionário – Rui Monteiro (Câmara de Loures)

1. Origem

- Origem e elementos que compõem a equipa.
- Quando surgiu o projeto Loures Arte Pública?
- Quais as razões que levaram à sua criação?
- Quem são os elementos que compõem a equipa? Que funções desempenham?
- Como subsistem? Existe financiamento de identidades privadas?
- Atualmente, que projetos fazem parte do Loures Arte Pública?

2. Galeria de Arte Pública - QUINTA DO MOCHO

- Os moradores, os artistas, as intervenções e o público.
- Qual a necessidade de implementar o projeto neste bairro?
- De que forma são selecionados os artistas que participam no festival?
- Os espaços disponíveis para as intervenções de *street art* são escolhidos pelos artistas? Como se processa esta distribuição?
- Em média, quanto tempo dura a permanência do artista no local?
- Os artistas contactam com a comunidade envolvente? De que forma?
- Qual a recetividade dos habitantes perante este tipo de intervenções?
- Que contributos o bairro teve com a implementação deste projeto?

3. O artista Alexandre Farto aka VHILS

Informações sobre a participação deste artista nas duas edições deste projeto.

- O artista Vhils já participou em duas edições do vosso festival. Qual a razão que vos levou a selecionar este artista?
- Como surgiram os temas retratados nas duas intervenções que o artista realizou?

1.4. Inquérito por Questionário – Cátia Oliveira (Gabinete da Juventude | CMS)

1. Origem e elementos que compõem a equipa.

- Quando surgiu o projeto Cara e Coroa?
- Quais as razões que levaram à sua criação?
- Quem foram os elementos que formaram esta equipa? Que funções desempenharam?
- Que atividades fizeram parte desta edição do festival?
- Tiveram financiamento de identidades privadas?
- Está prevista uma nova edição?

2. Galeria a Céu Aberto - Bairro da Bela Vista

Os moradores, os artistas, as intervenções e o público.

- Qual a necessidade de implementar o projeto neste bairro?
- De que forma foram selecionados os artistas que participam no festival?
- Os espaços disponíveis para as intervenções de *street art* foram escolhidos pelos artistas? Como se processou esta distribuição?
- Em média, quanto tempo durou a permanência do artista no local?
- Os artistas contactaram com a comunidade envolvente? De que forma?
- Qual a recetividade dos habitantes perante este tipo de intervenções?
- Que contributos o bairro teve com a implementação deste projeto?

1.5. Inquérito por Questionário – Maria de Jesus Dâmaso (Professora - Escola Secundária Dr. José Afonso)

1. Contacto com o artista

- Como surgiu esta iniciativa de realizar uma intervenção mural na escola?
- Como foi estabelecido este contacto inicial?

2. Processos artísticos e criativos

- Como se procedeu à escolha do local a intervencionar?
- Descrição de todas as fases deste processo de trabalho (escolha da fotografia; edição da imagem; passagem do desenho para a parede; processo de escavação).
- Os estudantes da turma participaram em todas as fases mencionadas anteriormente? Justifique a sua resposta.
- Quanto tempo durou o trabalho que o artista realizou com a turma?
- Quantos elementos da equipe do artista participaram neste projeto?
- Constámos que o vídeo e a fotografia são recursos utilizados frequentemente pelo artista. Este trabalho foi gravado e fotografado pela sua equipe?

3. Recetibilidade | Outros assuntos

- Este contacto com o artista e com os seus processos de trabalho revelaram-se positivos? Em que aspetos?
- Qual o feedback dos alunos, relativamente ao contacto com o artista e participação no projeto?
- Como é que a restante comunidade escolar acolheu esta intervenção? Fundamente a resposta.
- Qual a sua opinião sobre o trabalho desenvolvido por Vhils?
- Como era o Alexandre Farto enquanto aluno?

1.6. Inquérito por Questionário – Siobhan O'Shea (Ex-estudante - Escola Secundária Dr. José Afonso)

1. Processo artístico e criativo

- Como foi efetuado o primeiro contacto com o artista e a sua equipe de trabalho?
- Descreve todas as fases deste processo de trabalho (escolha da fotografia; edição da imagem; passagem do desenho para a parede; processo de escavação).
- Os estudantes da turma participaram em todas as fases mencionadas anteriormente? Justifique a sua resposta.
- Quanto tempo durou o trabalho com o artista?
- Quantos elementos da equipe do artista participaram neste projeto?

2. Recetibilidade | Outros assuntos

- Este contacto com o artista e com os seus processos de trabalho revelaram-se positivos? Quais os contributos?
- Qual o teu *feedback*, relativamente ao contacto com o artista e participação no projeto?
- Qual a tua opinião sobre o trabalho desenvolvido por Vhils?

2 – Guiões de Inquéritos por ENTREVISTA

2.1. Inquérito por ENTREVISTA – ALEXANDRE FARTO

	GUIÃO DE ENTREVISTA – Alexandre Farto aka Vhils			
	Indicadores	**Objetivos**	**Tópicos**	**Questões**
A	Dados identificativos do entrevistado;	Obter dados biográficos sobre o artista plástico;	A sua família;	1. A tua família sempre te apoiou nas tuas práticas artísticas?
B	Dados Profissionais do entrevistado	Obter dados sobre a situação profissional do artista;	Formação;	1. Sabemos, através das entrevistas que dás à comunicação social, que não conseguiste entrar para a Faculdade de Belas Artes de Lisboa e tomaste a decisão de ir estudar para Londres. 1.1. Como conseguiste financiar os teus estudos? 1.2. Qual foi o curso que escolheste? Quais as cadeiras que continha? 1.3 De que formas as aprendizagens e os conhecimentos que adquiriste neste curso, influenciam o teu trabalho?
			Influência;	2. Durante a tua vida profissional, o teu trabalho sofreu influências de outros artistas?
			Problemas encontrados no exercício da atividade artística;	3. Refere alguns problemas e obstáculos que encontras na tua profissão.
			O seu trabalho;	4. Normalmente, como é realizado o trabalho de pesquisa que antecede a realização de uma intervenção artística? 5. O teu percurso artístico tem uma dimensão muito significativa além-fronteiras, assim como em Portugal. 5.1 Como vês este reconhecimento internacional? 5.2 De que forma isto beneficia e influencia o teu trabalho? 6 Os Rostos persistem no teu trabalho desde sempre. O que significam? Que importância lhes dás? 6.1. Pretendes executá-los para sempre? 7. Os teus trabalhos têm a pretensão alterar a "sociedade"? De que forma?
			A sua equipe de trabalho;	8. Para te auxiliar, tens a trabalhar contigo, uma equipe de 6 elementos. 8.1 Quem são os elementos da tua equipe de trabalho? Como os conheceste? 8.2. Que tarefas desempenha cada um deles?

				8.3. Existem outros profissionais que participem esporadicamente em alguns projetos? Quais? 9. Durante a realização dos trabalhos para uma determinada exposição, estás sempre presente? Existe uma subdivisão de tarefas? 10. A função da tua equipe é meramente executar os teus projetos, ou tem um papel ativo no processo criativo?
			Processo Criativo	11. Utilizando como referência um projeto já terminado, descreve o processo criativo que esteve por detrás de todo o trabalho. 11.1. Como surgiu o projeto? 11.2. Que autorizações foram necessárias obter? 11.2. Que tarefas são realizadas no atelier, antes de se intervir na rua? 11.3. Como é que as tarefas foram divididas pela equipa de trabalho? 11.4. Quais são as fases de realização do mural?
			O atelier	12. Neste momento, estás a residir em Portugal e deslocas-te quando existe convites para trabalhares noutros locais. 12.1. Tens algum estúdio, para além deste de Lisboa? 12.2. As condições de trabalho, que te oferecessem nos outros países são boas?
			As suas obras	13. No festival realizado na Noruega em 2011, foram representadas caveiras, em vez dos tradicionais rostos. 13.1. O que significam? Quais as razões que fundamentam esta mudança?
			Projeto Underdogs	14. Um dos teus mais recentes projetos, foi a criação da Plataforma Underdogs. 14.1 Como surgiu este teu projeto?
			Projeto "Scratching the Surface";	15. Como surgiu a tua linha de trabalho "Scratching the Surface"? 15.1. Todos os teus trabalhos de *street art* pertencem a esta linha/projeto?
C	Dados sobre a *Street Art*	Obter uma visão geral da *street art*, em termos de tradições e influências, sob a	Convites para participação em eventos e exposições;	1. Com que frequência recebes convites para realizares exposições e participares em eventos? 2. Já recusaste alguma proposta? Explica as razões? 3. Como surgiu a possibilidade de realizares a exposição individual no Museu da Eletricidade? 3.1 A seleção dos trabalhos aqui expostos foi realizado por ti? Como foi realizada essa escolha? Tiveste total liberdade para escolheres essas obras?

		perspetiva do artista;	Galerias de Arte;	4. Na tua opinião, qual é o papel fundamental das galerias de arte para o writer e para o artista de street art? 5. Hoje em dia existe uma maior aceitação, de artistas de *street art* e de *writers*, pelas galerias. O que pensas sobre isto?
			Vídeo, fotografia e internet;	6. Durante as pesquisas realizadas, constatámos que o vídeo e a fotografia são utilizados como ferramenta de registo deste tipo de arte efémera e posteriormente são divulgados na internet. 6.1. Que importância atribuís a estas ferramentas para o teu trabalho e para a *street art*, de uma forma geral? 6.2. Este registo fotográfico e de vídeo é realizado em todos os teus trabalhos? Como é feita a seleção de trabalhos? 6.3. A presença assídua do vídeo pode ser encarada como uma performance integrante do próprio trabalho? Para terminar gostava de saber que importância tem o vídeo e a fotografia nas tuas obras? Se fazes sempre este registo?
			A crítica de arte;	7. Qual a tua opinião sobre a crítica de arte na área da *street art* e do *graffiti*? 8. Podes referir alguns nomes, nacionais e internacionais, de críticos de arte que trabalham nestas áreas e/ou sobre o teu trabalho?
D	Dados complementares	Recolher informações complementares que o artista julgue importante referir.	Esclarecimentos complementares que apoiem a realização deste trabalho.	1. Esclarecimento de dúvidas sobre exposições, cuja informação não é muito clara ou está omissa na internet; 2. Outros aspetos.

2.2. Inquérito por ENTREVISTA – Pauline Foessel

	GUIÃO DE ENTREVISTA – Diretora e Curadora da Underdogs Pauline Foessel			
	Indicadores	**Objetivos**	**Tópicos**	**Questões**
A	Dados identificativos do entrevistado;	Obter dados profissionais	Formação	1. Qual a sua formação?
			Dados Profissionais	2. De que forma a sua experiência profissional ajudou a construir este projeto que se dedica à arte urbana?
B	Dados identificativos do projeto	Obter dados relativos ao projeto Underdogs e às suas dinâmicas	Projeto Underdogs;	1. Como e quando surgiu este projeto? 2. Sabemos que este projeto partiu de uma plataforma online que se desenvolveu e adquiriu novos conceitos e serviços. 2.1. Pode descrever-me as fases pelas quais a plataforma Underdogs passou?
			A sua equipe de trabalho	3. Quem são os elementos que trabalham neste projeto? Quais são as suas funções?
			Parcerias	4. Trabalharam em parceria com a GAU - Galeria de Arte Urbana da Câmara Municipal de Lisboa? 5. Como subsistem? Existe financiamento de entidades privadas?
			Galeria	6. Que tipos de oferta a galeria oferece atualmente ao público? 7. Quais os espaços que compõem atualmente a galeria?
			Curadoria	8. Como se processa a curadoria aqui na galeria? Quais são os critérios para a seleção de artistas e de trabalhos? 9. Com que periodicidade são realizadas as exposições individuais e as coletivas?
C	Dados sobre Alexandre Farto	Obter dados sobre o trabalho que Alexandre Farto desenvolve na galeria.	Enquanto diretor da galeria	1. O Alexandre Farto trabalha na galeria? Que tarefas desempenha?
			Sobre o seu trabalho	2. Enquanto curadora, qual a sua opinião sobre os trabalhos de Vhils no panorama atual da *street art*? 3. O Vhils também expõe os seus trabalhos nesta galeria?

D	Galerias que representam o artista	Obter dados sobre projetos do artista	HOCA Foundation	1. Apesar de ser uma galeria mais recente, qual é a sua relação com o artista? 2. Pode falar um pouco da exposição "Debris". 2.1 Como foram escolhidos os trabalhos que aqui constaram? 2.2 Neste projeto o artista trabalhou diretamente com a comunidade? 2.3 Qual a recetividade dos habitantes?
			Gallery Magda Danysz	3. Exposição "Visceral" realizada em Xangai. 3.1 Como surgiu o convite para a grande exposição de Vhils em Xangai?
E	Dados complementares	Recolher informações complementares fornecidas pelo entrevistado.	Esclarecimentos complementares que apoiem a realização desta investigação.	1. Pode identificar dois ou três artistas que costumam trabalhar diretamente com o Vhils? (necessidade de os entrevistar no âmbito do doutoramento)

2.3. Inquérito por ENTREVISTA – Miguel Rato

	GUIÃO DE ENTREVISTA – Coordenação da GAU Inês Machado | Miguel Rato			
	Indicadores	**Objetivos**	**Tópicos**	**Questões**
A	Dados identificativos do entrevistado;	Obter dados profissionais	Dados Profissionais	1. Qual a sua formação? 2. De que forma a sua experiência profissional ajudou a construir e a manter este projeto que se dedica à arte urbana?
B	Dados identificativos do projeto	Obter dados relativos à GAU e às suas dinâmicas	GAU – Galeria de Arte Urbana do Departamento Património Cultural da Câmara Municipal de Lisboa;	1. Como surgiu a Galeria de Arte Urbana? 2. Quais formas as necessidades sentidas para a sua criação? 3. Quantos elementos trabalham na GAU? Quais são as suas funções e a sua estratégia municipal face ao *graffiti* e à *street art*? 4. Quais os serviços que a GAU proporciona ao público em geral e aos artistas que a contactam? 5. Quantos eventos são produzidos, em média, anualmente pela GAU? 6. Qual é a visibilidade da GAU noutros países? Já têm essa perceção?
			Projetos/ Parcerias	7. A GAU trabalha em parceria com a Plataforma Underdogs? Pode referir em que consiste esta parceria? 8. O Projeto CRONO foi importante para o desenvolvimento da *street art* em Lisboa. A GAU contribui para este projeto de Vhils e de Pedro Soares Neves? 9. A GAU realizou um projeto no muro do Hospital Júlio de Matos que já conta com várias edições. 9.1 Como surgiu este projeto? 9.2 Como são realizadas as seriações dos trabalhos? 9.3 O tema comum aqui retratado são os rostos? O que significam?
			Street Art, Cidade a Comunidade	10. A GAU valoriza o trabalho social? Pode dar exemplos de projetos onde estas questões sejam visíveis? 11. O que a GAU pensa no envolvimento das comunidades nos projetos de *street art*? Já existem projetos pensados para comunidades específicas? 12. Em Lisboa, quais são os artistas de arte urbana em destaque? 13. De que forma a *street art* contribui para o desenvolvimento e melhoria da cidade?

				14. Como são escolhidos os locais para os vossos projetos? Este é um processo fácil? 15. Como vê o futuro da *street art* em Lisboa?
C	Dados sobre o artista Vhils	Obter dados sobre os projetos de Vhils.	Os trabalhos e projetos do artista	1. O artista Vhils já realizou trabalhos para projetos da GAU? 2. Na sua opinião qual é o contributo que Vhils acrescenta à *street art* nacional e internacional? 3. De futuro, Vhils será um artista mencionado nos livros de História de Arte? Fundamente a sua resposta.
D	Dados complementares	Recolher informações complementares fornecidas pelo entrevistado.	Esclarecimentos complementares que apoiem a realização desta investigação.	1. Pode identificar dois ou três artistas que costumam trabalhar diretamente com o Vhils?

2.4. Inquérito por ENTREVISTA – João Pinharanda

	GUIÃO DE ENTREVISTA – Curador, Historiador e Crítico de Arte João Pinharanda			
	Indicadores	**Objetivos**	**Tópicos**	**Questões**
A	Dados identificativos do entrevistado; Dados identificativos do artista	Obter dados relativos ao artista e às suas intervenções	O Artista	1. Durante a sua vida profissional exerceu atividades como curador, historiador e crítico de arte. 1.1 Referindo-se a Alexandre Farto - Vhils, peço que faça um comentário geral sobre o seu trabalho, a partir do ponto de vista de um: - Historiador; - Crítico de Arte; - Curador. 2. Nas obras de Alexandre Farto, está presente um certo conservadorismo plástico do retrato. 2.1. Concorda com esta afirmação? Fundamente a sua resposta. 3. Na sua opinião, Vhils é um artista de museu que realiza exposições na rua, ou o contrário, um artista de *street art* que procura expor em museus e galerias?
			As intervenções	4. Na sua opinião, por que razão este artista utiliza o retrato na maior parte das suas obras?
			Influência	5. Que influências identifica nas suas obras?
B	Dados sobre a Exposição	Obter dados sobre a exposição individual do artista Vhils, no Museu da Eletricidade	Artista/Equipe	1. Esta exposição contou com obras muito distintas e de diversas dimensões. 1.1. Quais as dificuldades sentidas? 1.2. Como correu o trabalho de Vhils com a sua equipe e com os restantes técnicos do museu?
			Exposição "Dissecação"	2. Quais foram os critérios que o levaram a escolher o artista Vhils para a exposição "Dissecação", que ocorreu no Museu da Eletricidade? 3. Relativamente à exposição propriamente dita. 3.1. Qual o balanço final que faz da exposição de Vhils? 3.2. Qual o número total de visitantes? Superou as expectativas da fundação? 3.3. O público aceitou de forma positiva esta exposição?

			Intervenções	4. Qual foi para si o trabalho mais interessante presente na exposição? Refira as razões que fundamentam a sua escolha.
C	Dados sobre a *Street Art*	Obter uma visão geral da *street art*, em termos de tradições e influências, sob a perspetiva do curador;	Outros eventos e exposições	1. Já tinha procedido à curadoria de uma exposição na área do *graffiti* ou da *street art*? 2. Qual a sua visão sobre o desenvolvimento da *street art* no nosso país? 2.1 Quais os contributos de Vhils? 3. Qual a opinião que tem sobre o facto dos trabalhos de *graffiti* e *street art* terem saído das ruas para se apoderarem dos espaços institucionais?
			Galerias de Arte	4. Na sua opinião, qual é o papel fundamental das galerias de arte para o artista? 5. Hoje em dia existe uma maior aceitação, de artistas de *street art e de writers,* pelas galerias?
			Vídeo, fotografia e internet	6. O artista, assim como grande parte dos *writers*, atribui uma grande importância ao vídeo e à fotografia como forma de registo dos seus trabalhos e processos de criação. 6.1 A presença assídua do vídeo nas obras de Vhils pode ser encarado como uma *performance* integrante do próprio trabalho?
			A crítica de arte	7. Gostava que comentasse a questão da legitimação artística, quando nos referimos às obras do Alexandre. 8. Conhece críticos de arte, que se dediquem especialmente à *Street Art*? Pode referir alguns nomes?
D	Dados complementares	Recolher informações complementares fornecidas pelo entrevistado.	Esclarecimentos complementares que apoiem a realização desta investigação.	1. Outros aspetos.

2.5. Inquérito por ENTREVISTA – António Alves

	GUIÃO DE ENTREVISTA – Ex muralista MRPP António Alves			
	Indicadores	**Objetivos**	**Tópicos**	**Questões**
A	Dados identificativos do entrevistado;	Obter dados profissionais	Formação	1. Qual a sua formação?
			Dados Profissionais	2. A sua atividade profissional relaciona-se com a experiência de pintar murais políticos? De que forma? 3. Pertence ou por pertenceu algum movimento partidário? De que forma a sua escolha política o influenciou para a prática de pintura mural?
B	Dados identificativos do projeto	Obter dados sobre o desenvolvimento da *street art* em Portugal	História e evolução	1. A partir da sua experiência fale-me um pouco sobre o *graffiti* e a *street art* em Portugal. 1.1. Qual a diferença entre o *graffiti* e a *street art*?
C	Dados sobre antigos trabalhos desenvolvidos pelo entrevistado	Obter dados sobre os murais políticos	Murais	1. Como caracteriza a pintura mural política em Portugal? 1.1. Que funções desempenhavam? 1.2. Considera eficaz a utilização das paredes enquanto suporte para a transmissão de uma mensagem política? Refira um momento que tenha presenciado. 2. Atualmente ainda que executam estes murais políticos? 3. A diferença entre o mural político e as intervenções de *street art* que se fazem hoje em dia são bastante visíveis. 3.1. Consegue relatar-me o momento em que houve a transição do mural político para estas intervenções?
D	Dados sobre projetos desenvolvidos pelo entrevistado na atualidade	Obter dados sobre projetos recentes	"40 Anos, 40 Murais."	10 Como surgiu o projeto "40 anos, 40 murais."? 11 Quais os objetivos deste projeto? 12 Como procederam à escolha dos artistas que participaram nesta iniciativa? 13 Como é que este projeto foi recebido pelo público?
			Outros	1. Que projetos tem atualmente na área de arte urbana?

E	Dados complementares	Recolher informações complementares fornecidas pelo entrevistado.	Esclarecimentos complementares que apoiem a realização desta investigação.	1. Outras perguntas.

3 – Levantamento dos Projetos do Artista Alexandre Farto aka Vhils [2006-2016]

Devido à sua dimensão, o Apêndice 3 deste trabalho encontra-se num ficheiro exterior.

ANEXOS

1. Transcrição direta das Entrevistas

1.1. Transcrição de Entrevista ao Artista Alexandre Farto aka Vhils

Alexandre Farto – Entrevista realizado no dia 21.04.2015		
A	**A sua família**	***1. A tua família sempre te apoiou nas tuas práticas artísticas?*** Eu comecei pelo *graffiti,* o que não era visto na altura. Houve uma dia em que os meus pais descobriram porque apanharam latas no meu quarto e quando me tiveram que ir buscar à esquadra da polícia. Mas pronto, nessa altura o apoio não era completo. Mas isso até funcionou como catalisador porque também eu vinha desse *background* do *graffiti*, que era uma coisa mais marginal e é natural que a família e os meus pais não me apoiassem tanto no início. Foi algo que me deu mais vontade de continuar a fazer e de alguma forma conseguir ter o reconhecimento pelo trabalho que fazia. Fui para o agrupamento de artes no 10º ano e foi aí que comecei a abrir os meus horizontes em termos técnicos e em termos de conceitos e comecei a explorar outros caminhos, o meu trabalho tomou outro rumo e teve algum reconhecimento. Ao tornar-se menos marginal, a minha família começou a apoiar-me até aos dias de hoje, dando força para continuar. Mas no início não foi nada fácil (risos).
B	**Formação**	***1. Sabemos, através das entrevistas que dás à comunicação social, que não conseguiste entrar para a Faculdade de Belas Artes de Lisboa e tomaste a decisão de ir estudar para Londres.*** ***1.1. Como conseguiste financiar os teus estudos?*** ***1.2. Qual foi o curso que escolheste? Quais as cadeiras que continha?*** ***1.3. De que formas as aprendizagens e os conhecimentos que adquiriste neste curso, influenciam o teu trabalho?*** Fiz na University of the Arts London – Byam Shaw School of Art at Central Saint Martins College of Art and Design: Foundation Degree (FdA) in Fine Art Skills and Practices. Era um género de bacharelato com componentes mais práticas do que teóricas. Confesso que nesta altura o meu inglês era bastante limitado. Em termos teóricos, absorvi algumas coisas que foram bastantes interessantes, mas sem dúvida o que me deu mais bases foi a parte da prática do curso, como por exemplo conhecimentos sobre litografia, "silk screen" que é tipo serigrafia, trabalho com ácidos, etc. ***Foi esse curso que te deu esses primeiros contactos?*** Sim, e que me deu também liberdade de experimentar. Era um curso bastante aberto na prática e as condições existiam. Aquele espaço não era a escola principal, pertencia à Saint Martins, mas era uma escola mais virada para as artes BM Show, e foi absorvida pela Saint Martins, em Archway no norte de Londres. Mas a parte prática foi bastante interessante e a pessoa que liderava o curso a L. Reynolds, foi uma pessoa que também me ajudou a explorar as várias componentes. Eu tentei entrar em Belas Artes em Lisboa e não consegui porque não tinha média de entrada. A média era muito alta para artes plásticas, apesar de ter uma avaliação de 20 valores a algumas disciplinas, como oficina de artes, o mesmo não se verificou em disciplinas como matemática e português, talvez devido ao facto de não me dedicar.

		Não eram áreas de interesse e desmotivaram-me e isso rebentou com minha a média e não consegui entrar. Depois estudei no ARCO, na RESTART, seis meses coisas completamente diferentes. No ARCO foi design gráfico, na RESTART foi vídeo e animação, foram áreas que sempre gostei muito. Estive ali seis meses para conseguir aprender mais e percebi que havia limitações e era caro, estava a pagar as coisas por mim através de trabalhos que fazia, nomeadamente ilustração. ***Como financiavas os teus estudos? Tinhas ajuda dos teus pais?*** Sim, e tinha também a ajuda dos meus pais, mas não foi tudo. Eu trabalhava com a agência LUME, uma parte má da minha experiência artística, mas que no início me ajudou bastante porque permitia desenvolver trabalhos de ilustração para o Expresso e para o Jornal de Notícias, mas assinava com outro nome completamente diferente e fazia alguns trabalhos comerciais. Isso deu-me alguma independência, desde cedo, e permitiu-me depois fazer esses cursos. Quando me fartei arrisquei tudo e fui para Londres. Em Londres a avaliação não foi feita pela média, foi realizada através da entrega de um portfólio, o que permitiu a minha entrada. Foi um passo importante.
	Influência	***2. Durante a tua vida profissional, o teu trabalho sofreu influências de outros artistas?*** Sim sem dúvida. Maioritariamente, no início artistas mais ligados ao *graffiti*, depois artistas ligados à *street art*. Quando te digo *graffiti,* digo-te coisas *graffiti* puro e duro como Dondi White do início do *graffiti* à SDK uma *crew* de Paris, O'Clock, Johnone que hoje está com uma projeção grande, mas nessa altura tinha coisas muito ilegais. Depois mais tarde, comecei a pesquisar e encontrei artistas de referência e trabalhos bastante interessantes, uma delas era a Katharina Grosse, uma artista de Berlim que trabalha com *spray* a *landscape*. No entanto, foi Gordon Matta Clark a grande influência para mim, o primeiro artista a trabalhar com a destruição como força motora de trabalho, mas que infelizmente morreu muito cedo. Tem um trabalho muito bom sobre fachadas, sobre zonas que estão abandonadas na cidade e trabalhou muito em Nova Iorque onde desenvolveu grande parte do seu trabalho. Depois desde Bansky, Gémeos, Blu e todos esses artistas que foram influências no sentido estabelecer caminhos a seguir no trabalho. Provavelmente, onde se consegue arranjar mais ligação com o meu trabalho é no Gordon Matta Clark. Este foi o artista que me deu, em termos de pensamento e de trabalho, uma influência grande.
	Problemas encontrados no exercício da atividade artística	***3. Refere alguns problemas e obstáculos que encontras na tua profissão.*** *(Não foi respondido por falta de tempo)*
		4. Normalmente, como é realizado o trabalho de pesquisa que antecede a realização de uma intervenção artística? Normalmente este trabalho é feito por mim. Vou dar-te o exemplo do trabalho que foi feito na Providência, no Rio de Janeiro. Houve uma aproximação a uma associação local, que nos referiu que estava a decorrer o processo de expropriação, e de alguma maneira, um litígio entre os moradores e Prefeitura local. Houve

	O seu trabalho;	interesse deles em fazer um género de um projeto em residência, na ideia deles era meramente artístico com um *workshop* que envolvesse a comunidade. Quando cheguei ao espaço comecei a aperceber-me que ali estava a acontecer uma situação de transição e de pressão por causa da Copa e de todos os eventos que o Rio de Janeiro estava a ter naquele momento, assim como a maneira como isso estava a afetar a comunidade e a forma como essa comunidade não tinha voz na comunicação social. A situação não estava a passar para fora e a partir daí, o trabalho desenvolveu-se com esta associação e com a população local. Quando chegámos tínhamos zonas em que as casas tinham sido demolidas, ou seja, essa comunidade estava a ser desmembrada. ***Já estavam destruídas quando vocês chegaram?*** Não completamente, mas já estava em processo. Algumas casas tinham sido demolidas e em conversa com a associação fomos tentar saber quem eram as pessoas que viveram lá, algumas delas já viviam no local há duas e três gerações. Fomos tentar saber para onde essas pessoas tinham ido, muitas delas viviam ainda na favela em casa de vizinhos. Tinham sido expropriadas, mas continuavam a viver na mesma comunidade porque não se conseguiam integrar e nem havia um processo de realojamento dessas pessoas, o que havia era basicamente troca de dinheiro pelas terras. Fomos tirar um retrato, fazer uma entrevista a essas pessoas e elas falaram sobre toda a experiência, o que é que tinham passado e a relação que tinham com esse espaço. Tirei fotografias, desenhei o retrato e voltamos a cravar os seus rostos no que restava das casas. A partir daí, criamos uma imagem que realmente sobrepunha as duas coisas e isso depois com o poder de aquisição que gera nos *media*, gerou também a atenção para o problema dessa situação. Quando lá iam fazer a reportagem sobre o meu trabalho falava também na pessoa que lá tinha vivido. Percebi o tipo de poder que esta arte/intervenção tem, para pôr o foco em situações que muitas vezes não têm foco e que é difícil para os jornalistas porem textos, mas se tiverem uma imagem é quase uma desculpa para falar sobre o assunto. Não estou a dizer que as pessoas viviam em condições ótimas porque não, não viviam, mas o que estava ali a acontecer era um processo que estava a desagregar uma comunidade que esteve junta durante anos e anos e que finalmente foi pacificada, por um processo de pacificação das favelas do Rio. E quando tiveram paz, passados dois anos, começaram a chateá-los para os expropriar porque estavam em zonas de risco, quando afinal o motivo era outro, destruir tudo para construir empreendimentos de luxo. As favelas no Rio de Janeiro estão em sítios valorizados pelo setor imobiliário. A Prefeitura estava a dizer que era por preocupação com a população, mas afinal era um processo de empurrar as pessoas para os subúrbios para essas zonas serem restauradas. Mas isto para te dizer que nestes projetos concretos, como foi o de Xangai e outros sítios onde que trabalhei, há um projeto com a comunidade onde as pessoas que são retratadas têm uma ligação direta com o trabalho e servem quase como uma arma para essa comunidade ser ouvida. Depois há todo um outro trabalho que é feito na rua que normalmente são em cidades como a nossa, como Londres e Paris que são cidades em que têm uma urbanidade mais vincada e é de alguma maneira um anonimato comum que me interessa, refletir sobre a desumanização do próprio espaço público. A partir do momento em que vais para uma zona que está completamente em desuso em que

		não tem expressão nenhuma e cravas um rosto, cravas um olhar e isso cria uma ligação com as pessoas. Apesar de essa pessoa representar alguém dessa cidade, mas que eu não quero que seja alguém, ou seja, quero alguém em que as pessoas se consigam refletir nelas próprias, como alguém anónimo, mas que tem o mesmo direito em estar naquela parede como qualquer outra pessoa que está num *mupi*, num placar de publicidade na própria cidade. Sendo que também é interessante o facto de as pessoas, muitas vezes, tentarem ver atores ou políticos, o que também mostra a nossa pré-disposição para esta condição de sermos peões e não alguém que participa na própria cidade, e isso também é interessante esse lado de consciencialização da nossa condição na cidade que devia estar muito mais presente. Nós devíamos ter muito mais a dizer sobre ela, do que ela a dizer sobre nós e esse ciclo de influência que tu tens entre a cidade e a formação do individuo pende muito para o caos e para a cidade que nos forma, em vez de nós formamos a nossa cidade, e é isso que de alguma maneira tento falar no meu trabalho. Isto tem a ver com Lisboa, que é uma cidade que cresceu muito organicamente, quer dizer tivemos o tremor de terra, mas nunca tivemos uma situação em que se pensasse a cidade, tirando a baixa, foi feita uma organização muito mais organizada e eficiente. Modelos de cidade hoje tens vigente é que as cidades têm de ser o mais eficientes possível, têm de ser ortogonais em vez de ser aquela organização que trabalha em prol da eficiência em vez da identidade e de ter a expressão das pessoas, isso é um dos temas que tento falar. ***5. O teu percurso artístico tem uma dimensão muito significativa além-fronteiras, assim como em Portugal.*** ***5.1 Como vês este reconhecimento internacional?*** ***5.2 De que forma isto beneficia e influencia o teu trabalho?*** *(Não foi respondido por falta de tempo)* ***6. Os Rostos persistem no teu trabalho desde sempre. O que significam? Que importância lhes dás?*** ***6.1. Pretendes executá-los para sempre?*** O rosto sempre teve um significado muito forte com a nossa identidade, com o que é que nós somos e com a maneira como nós olhamos para nós próprios quando olhamos para alguém, que pode ser qualquer pessoa. No fundo esses rostos são compostos pela cidade ou pelos *posters* de publicidade que estão na rua ou por todas estas camadas que compõem esta cidade e de alguma maneira cria uma justaposição entre a nossa identidade e as camadas que a cidade vai absorvendo e as camadas históricas de uma cidade. A minha ideia nestes rostos e a importância deles em representar a identidade que é composta por todas estas camadas que compõem a cidade e os muros. No final, são algo que absorve a história e tudo o que acontece no espaço público e urbano e que no final se reflete em nós próprios, daí a importância do rosto humano, do olhar, e de alguma maneira da mensagem que quer passar, e de refletir sobre o impacto que o nosso contexto tem sobre nós e às vezes do quão pouco poder temos, sobre esse impacto que tem sobre nós. ***7. Os teus trabalhos têm a pretensão alterar a "sociedade"? De que forma?***

		Não sei se é alterar, mas sem dúvida refletir sobre o modelo de desenvolvimento que tem sido gradualmente globalizado imposto a uma série de cidades de vários países com muito pouco de participação de nós próprios, mesmo na própria democracia em que vivemos. Eu digo-te isto porque a mesma coisa que estava a acontecer nesse projeto do Rio de Janeiro ou em Xangai, em que tinhas estas transformações grandes nas cidades, não é uma coisa nova desses países, é algo que já aconteceu em França com "bidonville" onde tivemos muitos emigrantes portugueses ou como já aconteceu no Central Park que era basicamente um bairro de lata. Mas tens sempre este processo que é aplicado globalmente, independentemente das diferenças culturais, económicas de país para país. Tudo bem que isso nos está a tornar mais próximos, o mundo hoje entende-se muito mais do que se entendia há cinquenta anos, as pessoas falam o inglês que é a língua franca de alguma maneira, e isso sem dúvida que nos está a levar para um caminho em que nos entendemos melhor. No entanto, estamos a perder aquilo que nos tornava únicos e especiais em cada parte do mundo. Por isso, é basicamente dispor essa situação que o trabalho tenta fazer e com isso sem dúvida, fazer com que as pessoas reflitam, e eventualmente mudem alguma coisa, que eu acho que é sempre difícil, hoje em dia, ter essa pretensão. Mas é algo que vem do facto de eu ter crescido na margem sul, Seixal, que era uma zona rural meio urbana, mas completamente anárquica e que com o desenvolvimento que teve devido à entrada de Portugal na CEE, foi quase como uma bomba que bateu em Lisboa e se propagou pelos subúrbios. Eu vivia num prédio no meio do nada e de repente tens o comboio a chegar, tens o alcatrão, tens as casas todas e é esse modelo de desenvolvimento que é replicado em quase todo o mundo, que de alguma maneira nos faz a todos mais iguais, uniformes. De alguma maneira parece que não estamos a questionar o impacto que isso tem ou pode ter no nosso futuro enquanto comunidade e sustentabilidade também, porque já percebemos que se toda a gente quiser ter um carro o mundo não tem recursos suficientes para seis biliões de pessoas a quererem o mesmo estilo de vida como a de um americano, e isso são questões que parece que estamos a tentar empurrar o problema. ***Por acaso conheço a zona da Arrentela, dei aulas numa escola. Alexandre refere:*** Não sei se sabes, mas eu trabalhei lá com o Chullage um rapper, tínhamos uma associação a Khapaz, um trabalho de ação social que fiz lá. Uma zona difícil. ***8. Numa das entrevistas à comunicação social, referiste que sentes a necessidade de intervir na rua de forma ilegal.*** ***8.1. Quais são as razões?*** ***8.2. Estas intervenções são feitas com a tua equipa ou tens uma crew?*** ***Ainda sentes necessidade de intervir ilegalmente na rua?*** Sim e acontece de vez em quando, mas é diferente deste trabalho, é outra história é outro caminho, mas que às vezes faço porque sinto essa necessidade. ***E quando o fazes é com os mesmos desta tua equipe ou tens crew?*** ***Mas ainda fazes essas intervenções. Eu estou a fazer esta pergunta porque na minha investigação pretendo estudar o mainstream artístico e o outsider art a partir do teu trabalho.***

		Tenho *crew*, é pessoal superativo ainda e alguns deles estão na equipe, mas não todos. 3D e 1003PV são as minhas *crews*, uma da zona de Lisboa a outra é da zona de Sintra, composta por pessoal que já pinta comigo há mais de dez anos, mas são *crews* que continuam a trabalhar. Foi um *background* que me deu muito, percebes? O *graffiti* foi algo que me deu muito, perseverança de fazer, dedicação que se tem de ter para conseguires, não é uma coisa muito simples não é uma coisa que possas fazer, mas deu-me essa energia, essa vontade de participar no espaço público que ainda está em mim.
	A sua equipe de trabalho;	***8. Para te auxiliar, tens a trabalhar contigo, uma equipe de 7 elementos.*** ***8.1. Quem são os elementos da tua equipe de trabalho? Como os conheceste?*** ***8.2. Que tarefas desempenha cada um deles?*** ***8.3. Existem outros profissionais que participem esporadicamente em alguns projetos? Quais?*** ***9. Durante a realização dos trabalhos para uma determinada exposição, estás sempre presente? Existe uma subdivisão de tarefas?*** ***10. A função da tua equipe é meramente executar os teus projetos, ou tem um papel ativo no processo criativo?*** Muitos deles são pessoal que já conheço há bastante tempo, são de alguma maneira amigos e isso facilitou em algumas coisas, apesar de ter outras que não são tão boas. Basicamente a equipa mantem-se com uma pessoa que gere o estúdio, gere as comunicações, o pedido para entrevistas, para projetos, para conferências, e ele gere o email principal do estúdio e tem uma supervisão sobre a execução de obras que temos de fazer e ajuda-me no calendário. Existe outra pessoa que está a lidar com a produção interna do estúdio ou externa quando temos projetos para fazer fora, temos técnicas diferentes e essa pessoa gere esses deadlines. Depois temos três assistentes que me ajudam na execução das obras, no recolher madeiras, no recolher *billboards*, no preparar as madeiras para serem trabalhadas, à execução das próprias peças. Mas há aqui um trabalho em que eles me ajudam tecnicamente a executar essas obras. Há ainda, uma pessoa para o vídeo, a pessoa que estava ali o André que normalmente me acompanha nos projetos e que filma e faz o acompanhamento de todos os projetos desde 2013, mas nós já tivemos uma outra pessoa antes. Estou a tentar recolher tudo isto para mais tarde trabalhar noutro projeto. Tenho uma pessoa que me ajuda na parte do texto, quando é necessário fazer textos ou é preciso *press release* e por aí fora. E pronto basicamente é esta a equipa. Quando temos projetos maiores normalmente a equipa aumenta para conseguir dar vasão. **Outros tipos de profissionais?** Sim, por exemplo para a exposição da EDP tivemos de ter engenheiros de estruturas por causa da carruagem de metro, tivemos de trabalhar com metalomecânica grande da margem sul, tivemos de trabalhar com a equipe de vídeo para montar tudo o que era ecrãs, ou seja, conforme o projeto a equipa cresce muito por subcontratação de outras empresas que dão as valências que a gente não tem.
	Processo Criativo	***11. Utilizando como referência um projeto já terminado, descreve o processo criativo que esteve por detrás de todo o trabalho.*** ***11.1. Como surgiu o projeto?*** ***11.2. Que autorizações foram necessárias obter?***

		11.2. Que tarefas são realizadas no atelier, antes de se intervir na rua? ***11.3. Como é que as tarefas foram divididas pela equipa de trabalho?*** ***11.4. Quais são as fases de realização do mural?*** ***Vou pegar no estavas a falar sobre o Projeto do Rio de Janeiro e peço-te para descreveres o processo criativo através de um desses trabalhos. Como foi feito este trabalho criativo e a sua execução? Como é que esses rostos foram feitos nas paredes? Por que fases passaram essas intervenções?*** Ou parto de uma série de fotografias que tirei, neste caso dos moradores, ou parto de um desenho de ver várias fotografias em que vou desenhando e vou trabalhando sobre elas, onde tens um processo de transformação em que o rosto é dessa pessoa, mas que fica de alguma maneira estilizado, para dar o cunho pessoal à coisa. ***É trabalhado num software informático?*** Podes ter esse lado, mas depois tens uma transformação à mão, e quando vai para parede tem outra transformação, ou seja, é um processo que leva três ou quatro transformações no final. Mas pronto há vários processos o primeiro é a fotografia, depois trabalhar a imagem em digital, depois é feito o desenho a partir de três ou quatro imagens em que eu vou escolher o posicionamento, os olhos, o brilho dos olhos, o rosto, o sorriso, vou misturando estas referências. Depois a partir daí ou é feita uma projeção na própria parede das camadas, dessa divisão por cores que eu faço no desenho. Quando eu faço o desenho, faço a parte preta, a parte intermédia e a parte branca da imagem, que é normalmente projetada e a projeção que te permite conseguir ter o enquadramento, consegues pensar e visualizar como é que ele fica melhor. Essa é uma das opções sendo que a parte feita em projeção e depois a parte que é feita à mão, basicamente a projeção ajuda-te muito na escala e nas referências, mas tens uma parte que é basicamente à mão. Há outra maneira de fazer que é um molde gigante, um *stencil.* Faz-se um *stencil* dessas três cores, depois é aplicado na parede uma a uma e depois trabalha-se a partir daí. Depois tens o outro lado que é à mão livre, que é quando não tens nenhuma dessas condições, quando estás a trabalhar em zonas que são complicadas de ter eletricidade. Nós trabalhamos uma vez no norte da Noruega em que não ficava de noite, por isso não dava para utilizar o projetor, o *stencil* também era uma escala muito grande, por isso teve-se que fazer a "coisa" ***São obstáculos que vocês vão encontrando...*** *e* que depois arranjamos maneiras de dar a volta. Depois desse processo de passar a imagem para a parede, há o processo de escavação, ou seja, faz-se sempre uma perfuração para se perceber a estabilidade do edifício, para ver as camadas que tem, as várias camadas que tens na própria parede, depois a partir daí é trabalhar com o que a parede dá. ***Vocês acrescentam algum material à parede? Como por exemplo cimento.*** Já houve casos em que isso aconteceu, mas é raro. Isso acontece mais quando tens o tijolo puro e duro e aí é adicionado essa camada para se fazer o trabalho, mas é muito raro. Prefiro utilizar a matéria que já temos.

		Normalmente quando se vai ao tijolo é o tom mais escuro, o intermédio é o estuque cinzento ou amarelado que dá para trabalhar com vários tons e o branco é o que fica, mas podes trabalhar com várias profundidades na própria parede. ***Então o trabalho criativo parte de ti, a tua equipa participa apenas na execução.*** Sim, sim. Isso também tem um sentido, por exemplo para que o trabalho tenha uma projeção grande tem de haver uma consistência na escala. Por exemplo, nas favelas em que tivemos de fazer, podia fazer humanamente num mês uma empena, podia ter feito a comunicação disso pessoalmente e por aí fora e o trabalho tinha escala, mas não a dimensão que teve. A partir do momento em que tu tens uma equipa que faça seis ou sete intervenções, tens alguém que trata da comunicação, alguém que trata da logística que arranja os materiais, os andaimes e as gruas e isso permite com que tu tenhas uma maior comunicação e no final um impacto muito mais forte sobre a comunidade. Houve uma altura em que tive de fazer essa escolha, ou mantinha-me a fazer o meu trabalho de uma maneira mais egoísta, no sentido em que a projeção e a maneira como iria dar alguma força ao trabalho e a essas comunidades ia ser limitado ou aumentava a minha equipe. Esta última opção, permitiu ter mais trabalho e projeção, que no final se reflete mais sobre as comunidades com quem trabalhamos.
	O estúdio/ atelier	***12. Neste momento, estás a residir em Portugal e deslocaste quando existe convites para trabalhares noutros locais.*** ***12.1. Tens algum estúdio, para além deste de Lisboa?*** ***12.2. As condições de trabalho, que te oferecessem nos outros países são boas?*** *(Não foi respondido por falta de tempo)*
	As suas obras	***13. No Festival realizado na Noruega em 2011, foram representadas caveiras, em vez dos tradicionais rostos.*** ***13.1. O que significam? Quais as razões que fundamentam esta mudança?*** *(Não foi respondido por falta de tempo)*
	Projeto Underdogs	***14. U m dos teus mais recentes projetos, foi a criação da Plataforma Underdogs.*** ***14.1 Como surgiu este teu projeto?*** *(Não foi respondido por falta de tempo)*
	Projeto "Scrathing the Surface"	**15. Como surgiu a tua linha de trabalho "*Scrathing the Surface*"?** **15.1. Todos os teus trabalhos de *street art* pertencem a esta linha/projeto?** *(Não foi respondido por falta de tempo)*
C		***1. Com que frequência recebes convites para realizares exposições e participares em eventos?*** *(Não foi respondido por falta de tempo)* **2. Já recusaste alguma proposta? Explica as razões?**

	Convites para participação em eventos e exposições	Trabalhos com que eu não me identifico, trabalhos que não façam sentido género comercial. Projetos comerciais já disse que não e que ofereciam condições boas, mas que não é o meu caminho. Se calhar não convém dizer os nomes, mas já tive grandes propostas, como por exemplo na altura das explosões apareceram convites de estúdios de pirotecnia de Hollywood e que não fazia sentido para o meu trabalho. Já me apareceu as salsichas da Nobre para fazer publicidade, já me apareceu muita coisa. Existe uma triagem que não é fácil de fazer porque o volume e a atenção que o trabalho tem de ter. Por vezes, chegamos a receber cinquenta projetos por semana dos quais só escolhemos três ou quatro que valem a pena e que vão ao encontro dos objetivos do trabalho e também para eu ter tempo de fazer o trabalho que quero fazer. ***3. Como surgiu a possibilidade de realizares a exposição individual no Museu da Eletricidade?*** ***A exposição no museu da Eletricidade foi claramente um marco para a tua carreira. Como é que surgiu este convite? Foi uma proposta vossa ou partiu da EDP?*** Foi uma coisa conjunta. O João Pinharanda é o curador da fundação e ele já acompanhava o trabalho há muito tempo. Desde "Building 3 Steps", ele tinha uma visão muito grande e era próximo da Vera Cortês. Já nessa altura, em 2006, ele adquiriu uma das obras da coleção, não através da EDP mas através do MACE – Museu de Arte Contemporânea de Elvas e desde aí que acompanhou e seguiu o meu trabalho. Não me lembro muito bem como é que surgiu, mas acho que foi interesse deles, de calendário e de eu estar disponível e com vontade. Foi a primeira vez que juntei o trabalho que tinha desenvolvido, há mais de três anos, num espaço único e isso também era importante para que a mensagem do trabalho não se perdesse no meio da imagem e que o conceito do trabalho tivesse um espaço onde as pessoas pudessem entrar. ***3.1 A seleção dos trabalhos aqui expostos foi realizado por ti? Como foi realizada essa escolha?*** ***Tiveste total liberdade para escolheres essas obras?*** Sim, sim. Houve sempre diálogo com o curador e houve várias ideias que não foram para a frente, mas isso é natural. Mas sim, tive plena liberdade. ***Estas pessoas que tu retrataste no Teatro D. Maria II, foram escolhidas por ti ou foram pré-estabelecidas?*** Não, mas foi em colaboração. Havia a hipótese de fazer pessoas mais contemporâneas, mas eu tentei ir buscar um pouco a história do contexto do Teatro, sendo que aqui havia algumas reticências porque algumas dessas pessoas tinham algumas conotações com o Estado Novo. A ideia aqui era expor a sua história e fazer as pessoas falarem sobre ela. Havia uma série de pessoas que negavam até a própria importante de algumas dessas pessoas. Foi um bocadinho provocatório, mas acho que isto é uma coisa muito portuguesa que é termos algum problema em lidarmos com o nosso passado e aquilo foi nesse sentido.

	Galerias de Arte;	***4. Na tua opinião, qual é o papel fundamental das galerias de arte para o writer e para o artista de street art?*** ***5. Hoje em dia existe uma maior aceitação, de artistas de street art e de writers, pelas galerias. O que pensas sobre isto?*** *(Não foi respondido por falta de tempo)*
	Vídeo, fotografia e internet;	***6. Durante as pesquisas realizadas, constatámos que o vídeo e a fotografia são utilizados como ferramenta de registo deste tipo de arte efémera e posteriormente são divulgados na internet.*** ***6.1. Que importância atribuis a estas ferramentas para o teu trabalho e para a street art, de uma forma geral?*** ***6.2. Este registo fotográfico e de vídeo é realizado em todos os teus trabalhos? Como é feita a seleção de trabalhos?*** ***6.3. A presença assídua do vídeo pode ser encarada como uma performance integrante do próprio trabalho?*** ***Para terminar gostava de saber que importância tem o vídeo e a fotografia nas tuas obras? Se fazes sempre este registo?*** Nem sempre, mas maioritariamente sim. Este é o primeiro movimento que não tem complexos em relação à efemeridade, dentro do mundo da arte. A arte sempre teve um complexo grande em relação à efemeridade e neste sentido, por exemplo renascimento as esculturas eram em mármore, pedra ou bronze, ou seja, eram técnicas e materiais que permitiam as obras durar uma eternidade e sobreviver à vida do ser humano. Mas não havia uma maneira de fotografar, filmar e de documentar essas obras e hoje em dia temos isso. Eu acho que a efemeridade torna a obra de arte mais humana, que se aproxima mais de nós e que está em constante transformação, tal como uma fotografia. Acho que é bastante interessante ter uma obra que daqui a dois ou três anos tem mais uma mancha ou tem uma intervenção por cima, ou cresceu uma planta por cima da peça, e isso para mim faz parte da obra. Não vejo aquilo como a obra só quando a acabei, depois deixou de ser a minha obra a partir do momento em que alguém escreveu alguma coisa por cima. Normalmente gosto que a peça passe dois ou três anos e aí passe a beber do espaço que está à sua volta e se comece a misturar. Depois há outra maneira de ver o vídeo e a fotografia, uma como parte documental, a fotografia documental da obra, mas que não são obras em si próprias. Depois há o vídeo com ferramenta. ***Podemos dizer que o vídeo em algumas das tuas obras pode ser visto como uma performance?*** No vídeo das explosões é impossível captar a olho nu aquilo, a única maneira que tenho de ver a ação é com uma camara *slowmotion*, que capta aqueles nanos segundos, que na vida real apenas permite ver fumo e ouvir barulho. Para mim, a peça no final não é o que fica na parede, não é o que estava lá antes, mas sim esse vídeo, esses *frames* todos que acompanham a criação dessa obra, que eu costumo dizer que é a obra mais efémera que nem nós conseguimos ver. Foi a obra mais efémera que eu consegui criar de alguma maneira. O vídeo tem o papel de ser o pincel e a tela, porque isso é a obra. Quando é o vídeo que documenta o processo de uma exposição aí não vejo como uma obra, vejo mais como algo documental. Essa divisão às vezes é ténue, mas para mim é clara nesse sentido como

		a obra não conseguia viver sem ela, nas outras a obra já existe e está só a ser documentada. Isto é a diferença que eu vejo entre as duas, mas acho super importantes ambas, no sentido que é o que mantem a vida dessas obras. Outro fator que também foi muito importante nisto tudo foi a internet, os blogs, os sites onde o pessoal punha imagens. Antigamente tu fazias uma peça no meio da cidade de Lisboa e era vista por 800 pessoas, hoje em dia tens pessoas com interesse em ver essas obras, tu fotografas pões na internet e de repente é vista por milhares de pessoas. Isso também mudou muito a dinâmica de trabalho entre artistas, nomeadamente na possibilidade de seguir os trabalhos uns dos outros. ***Facilita a comunicação?*** Sim.
	A crítica de arte;	***7. Qual a tua opinião sobre a crítica de arte na área da street art e do graffiti?*** ***8. Podes referir alguns nomes, nacionais e internacionais, de críticos de arte que trabalham nestas áreas e/ou sobre o teu trabalho?*** *(Não foi respondido por falta de tempo)*
D	**Outros**	***1. Esclarecimento de dúvidas sobre exposições, cuja informação não é muito clara ou está omissa na internet;*** ***2. Outros aspetos.*** ***Existem fotografias de graffiti feitos por ti ou pela tua crew que possas facultar?*** "Sim, sim. Podes mandar um email com isso, mandas para o Duarte e pedes para ele enviar para mim. Se precisares de vir outra vez, já sabes. E obrigada pela recolha. Se precisares de imagens com alta resolução diz. ***Obrigada pela entrevista.***

1.2. Transcrição de Entrevista à Pauline Foessel

<table>
<tr><th colspan="3">Pauline Foessel – Entrevista realizada no dia 21.12.2016</th></tr>
<tr><td rowspan="2">A</td><td>Formação</td><td rowspan="2">1. Qual a sua formação?

2. De que forma a sua experiência profissional ajudou a construir este projeto que se dedica à arte urbana?

Fiz um curso na área de gestão. Depois fui para Xangai para trabalhar numa galeria francesa durante um ano. Trabalhei para a abertura dessa galeria. Depois voltei para França, passei pelo Canadá para terminar os meus estudos e voltei para Xangai durante um ano e meio para fazer o mesmo trabalho de Gallery Manager para a Magda Danysz.

Depois encontrei o Alexandre na China para o projeto “Visceral”, um projeto dentro da galeria, mas também na cidade de Xangai em diversas paredes. Fiz toda a produção da exposição.

Depois mudei-me para Portugal para dirigir com o Vhils o estúdio e com o objetivo de modernizar o Projeto Underdogs, que nesta altura era apenas um projeto de curadoria do Vhils na galeria Vera Cortês em 2010. Este projeto começou por ser duas exposições em que o Alexandre era o curador, e tinha como objetivo abrir as portas da galeria a artistas de graffiti e de street art. A ideia do Alexandre era ter também uma parte de edições.</td></tr>
<tr><td>Dados Profissionais</td></tr>
<tr><td>B</td><td>Projeto Underdogs;</td><td>1. Como e quando surgiu este projeto?

2. Sabemos que este projeto partiu de uma plataforma online que se desenvolveu e adquiriu novos conceitos e serviços.

2.1. Pode descrever-me as fases pelas quais a plataforma Underdogs passou?

O projeto nasceu assim... pensava que a plataforma tinha começado com um blog/site. Não, não... no início eram apenas exposições, mas o projeto de agora que eu dinamizo tem três partes: a arte no espaço público que fazemos com a GAU, as edições online e off store e aqui o trabalho da galeria.

A primeira edição era apenas do Vhils no fim de 2012 e eu mudei-me para Portugal em janeiro de 2013. Tivemos os primeiros artistas ucranianos em maio, os Interesni Kazki onde fizeram uma intervenção numa parede. Depois a galeria abriu portas em julho de 2013 no sítio onde hoje nos encontramos.

A primeira ideia do projeto era fazer-se apenas por um ano, mas ao fim desse ano revelou-se um sucesso incrível, numa altura em que a situação em Portugal não era muito fácil, não havia galeria que estive a abrir portas e as pessoas desta zona questionavam a nossa presença.</td></tr>
</table>

		Quando vi esta zona, decidimos que a galeria seria aqui porque tinha um potencial incrível.
	A sua equipe de trabalho	***3. Quem são os elementos que trabalham neste projeto? Quais são as suas funções?*** Eu sou codiretora juntamente com o Vhils fazemos a curadoria e o contacto com os artistas. No dia-a-dia, sou eu que desempenho mais estas funções de gerência da galeria. No entanto, como também estou em Hong Kong tenho aqui na galeria um *manager* que faz o trabalho que eu realizava antes de ir para Hong Kong.
	Parcerias	**4. Trabalharam em parceria com a GAU - Galeria de Arte Urbana da Câmara Municipal de Lisboa?** Sim, trabalhamos em parceria com a GAU desde o início, com a Sílvia Câmara e a Inês Machado. Eu já trabalhei em muitas cidades, mas fazer arte urbana aqui em Portugal é muito mais complicado. Por isso, o processo de obter autorizações é muito mais fácil com a ajuda da GAU. Já temos mais de vinte paredes por Lisboa que preenchem o nosso roteiro turístico pela cidade. **Esse roteiro da Underdogs é em parceria com a GAU?** Não é, mas é graças a eles que podemos oferecer o roteiro, porque nos ajudaram a obter as autorizações para deixar os artistas pintarem as paredes sem exigências e com total liberdade. **5. Como subsistem? Existe financiamento de entidades privadas?** Nós aqui na galeria vendemos as peças a colecionadores privados, temos as edições que funcionam muito bem e que ajudam ao financiamento da empresa. **A loja que vocês têm também pertence à Underdogs?** Sim, este negócio é um triângulo as edições online e *off store* que é a loja, a galeria onde fazemos exposições e vendemos peças de arte únicas e os projetos de *arte urbana* que permitem oferecer à cidade peças de arte e comunicar o nosso projeto. **Esses compradores ou consumidores são Portugueses?** Já existem muitos compradores portugueses, mas também muitos estrangeiros que vêm para Lisboa viver ou apenas fazer turismo. Também existem casos de artistas e colecionadores estrangeiros espalhados pelo resto do mundo cujas peças são enviadas. ***Até há pouco tempo os portugueses não aceitavam muito bem este género de trabalho.***

		Sim, mas agora temos pessoas que não colecionavam e compram as nossas edições, que são peças não muito caras entre trezentos e quatrocentos euros e depois começam a comprar peças mais caras.
	Galeria	***6. Que tipos de oferta a galeria oferece atualmente ao público?*** ***7. Quais os espaços que compõem atualmente a galeria?*** (Foram respondidas anteriormente)
	Curadoria	***8. Como se processa a curadoria aqui na galeria? Quais são os critérios para a seleção de artistas e de trabalhos?*** ***9. Com que periodicidade são realizadas as exposições individuais e as coletivas?*** Através de um diálogo entre mim e o Vhils, escolhemos os artistas que mais gostamos e falamos com eles. ***Existem casos em que sejam os artistas a contactar a galeria?*** Sim existe mais é mais raro, existem muitos artistas que enviam o seu portfólio. Os critérios para a escolha dos artistas são o nosso gosto pelo seu trabalho, a mensagem que transmite e a acessibilidade. As exposições na galeria são temporárias e o tempo de exposição pode variar entre um mês ou um mês e meio com uma ou duas semanas de pausa para reorganizar o espaço para receber a exposição seguinte.
C	**Enquanto diretor da galeria**	***1. O Alexandre Farto trabalha na galeria? Que tarefas desempenha?*** O Alexandre Farto não trabalha aqui na galeria tem um estúdio onde trabalha com a sua equipe. As funções já falámos nelas fazemos as tarefas de um diretor e a parte de curadoria. As grandes decisões são tomadas em conjunto.
	Sobre o seu trabalho	***2. Enquanto curadora, qual a sua opinião sobre os trabalhos de Vhils no panorama atual da street art?*** ***3. O Vhils também expõe os seus trabalhos nesta galeria?*** Não gosto muito do termo *street art.* ***Então que termo utilizas?*** Utilizo *contemporary art*, a arte é algo contemporâneo e o *termo street art* será uma subdivisão. Apesar de haver imensos trabalhos que podemos encontrar no Instagram ou no facebook acho que o Vhils vai ficar e vai marcar a História de Arte. O seu trabalho tem uma grande riqueza de materiais e coerência no processo e no próprio conceito. É claramente um artista que se destaca devido ao seu talento, ao destaque que tem dos media e por todo o trabalho que realizou durante mais de uma década.

		O Alexandre também expõe na Galeria? Não queremos isso. Ideia era expor trabalhos de outros artistas. O Alexandre já tem os seus trabalhos numa galeria excecional que é da Vera Cortês cujo trabalho respeitamos muito. O objetivo deste projeto é expor trabalhos de novos artistas dentro do mesmo movimento e que pudessem trazer novos contributos.
D	**HOCA Foundation**	***4. Apesar de ser uma galeria mais recente, qual é a sua relação com o artista?*** ***5. Pode falar um pouco da exposição "Debris".*** ***5.1 Como foram escolhidos os trabalhos que aqui constaram?*** ***5.2 Neste projeto o artista trabalhou diretamente com a comunidade?*** A Hoca não é uma galeria, mas uma fundação de arte, não vendemos as peças apenas as expomos como um museu. Fazemos exposições num espaço de 2000 metros quadrados. Na Hoca Foundation fiz uma exposição com os trabalhos de Vhils. "Debris" era uma vontade de trazer o trabalho do Alexandre que não era conhecido em Hong Kong. Temos que pensar "ok" é muito conhecido aqui em Portugal, França, Londres e Xangai mas não expõe com regularidade e Hong Kong era realmente novo, as pessoas não conheciam o trabalho. Era uma vontade de dar a conhecer aos visitantes todos os tipos de trabalhos do Vhils. A exposição começava com um corredor com suportes de vinil, preparados especificamente para o evento, onde estavam projetados vídeos da cidade em *slow motion*, semelhante à exposição organizada pela EDP cujo objetivo era dar a conhecer os diversos trabalhos de Vhils. Primeiro tínhamos os vídeos que mostravam a cidade e as pessoas de Hong Kong e depois nas salas as diferentes técnicas e peças realizadas com materiais chineses. No final existia uma peça de *néons* que dialogava com a cidade e com os cidadãos. ***Houve a participação de cidadãos neste projeto?*** Sim, fizeram entrevistas a algumas pessoas durante dois ou três dias e tiraram fotografias para fazer as peças. Nestas entrevistas foram colocadas perguntas sobre a sua vida e sobre a cidade e as suas mudanças. Foi muito interessante ter as perspetivas das pessoas pois as suas visões são diferentes, consoante as suas idades. Este trabalho retratou a relação das pessoas com a cidade. ***2.3. Qual a recetividade dos habitantes?*** Sim gostaram muito. Temos que entender também que Hong Kong é uma cidade muito diferente de Lisboa ou Paris, é uma cidade com um ritmo incrível são muitas coisas que acontecem ao mesmo tempo. A exposição era realmente incrível, estava situada num sítio incrível, toda a sua estrutura

		foi montada para a exposição. Sim, as pessoas gostaram muito do seu trabalho. O seu trabalho continuo fez com que estabelecesse um estúdio na cidade. Este ano fez uma intervenção numa paragem de um elétrico com grandes cartazes.
	Gallery Magda Danysz	***6. A Exposição "Visceral" realizada em Xangai.*** ***6.1 Como surgiu o convite para a grande exposição de Vhils em Xangai?*** Eu era *manager* da Magda e lembro-me dela colocar o *Curriculum Vitae* na minha mesa e de reparar que ele tinha a mesma idade que eu, nascido em 1987. A Magda descobriu o trabalho do Alexandre em Londres, ela tem duas galerias uma em Xangai e outra em Paris. Ela é que convidou o Alexandre para fazer a exposição. ***Neste projeto também houve a participação da comunidade?*** Sim, muito. Em Xangai não tivemos muitas autorizações por isso o trabalho também consistiu em entrevistar, fotografar e pedir autorização para intervir nas suas paredes. Foram feitas muitas entrevistas às pessoas que deambulavam na rua. Em Xangai foi mais complicado trabalhar, ao contrário de Hong Kong onde as pessoas falam muito bem inglês e mesmo em termos de cultura era muito diferente.
E	**Esclarecimentos complementares que apoiem a realização desta investigação.**	***1. Pode identificar dois ou três artistas que costumam trabalhar diretamente com o Vhils?*** O artista Pixel Pancho, o JR apesar de ser mais difícil falar com ele e o +- Miguel Januário.

1.3. Transcrição de Entrevista ao Curador João Pinharanda

João Pinharanda - Entrevista realizada no dia 28.12.2016		
A	**O Artista**	Dentro da inovação social existe um projeto da EDP com a participação do Vhils denominado de Arte Pública, cuja informação está toda nas páginas da instituição e que já se desenvolveu ou se está a desenvolver em Trás-os-Montes, Rio Maior, Campo Maior, Algarve (em vários sítios São Brás de Alportel, Lagos) projetos de vários artistas, como por exemplo XANA na zona do Algarve. Lembrei-me de reciclar esta ideia para aqui perto de Lisboa, em Vila Nova da Barquinha onde o Vhils irá fazer uma intervenção com Manuel Vieira, durante o ano de 2017. São dois artistas líderes, que depois escolhem outros artistas para trabalhar com eles, são sempre projetos comunitários, de inovação social. ***1. Durante a sua vida profissional exerceu atividades como curador, historiador e crítico de arte.*** ***1.1 Referindo-se a Alexandre Farto - Vhils, peço que faça um comentário geral sobre o seu trabalho, a partir do ponto de vista de um:*** ***- Historiador;*** ***- Crítico de Arte;*** ***- Curador.*** Não consigo dividir muito. A minha intervenção mais próxima é o de crítico, pelo menos é mais imediata. Do ponto de vista da história, acho que ele é analisável como um fenómeno cultural, específico que tem de ser visto também com instrumentos sociológicos de abordagem da cultura urbana, etc. Foge aos padrões mais restritos e convencionais da história da arte erudita, ou seja, eu imagino que História da Arte Erudita pensada de uma maneira elitista digamos, possa considerar não só o Vhils, mas como a constelação dessa cultura, remetendo-a para onde se remetem o *graffiti* ou o *Hip Hop*. Se na música estas questões estão resolvidas, o mesmo não acontece na história de arte. Do ponto de vista da crítica é a mesma coisa, são geralmente artistas que ficam remetidos para os "críticos canónicos" que não escrevem sobre isso ou consideram um fenómeno específico e isolam esse fenómeno como uma curiosidade antropológica e sociológica de umas comunidades específicas. Daí a estranheza de haver uma galerista, uma galeria e não estou a falar da Underdogs uma galeria especializada, como a Vera Cortês que investiu no Vhils quando tinha mais ou menos 19 anos ou de haver pessoas como eu, que a certa altura, resolvem fazer exposições com trabalhos de artistas de rua, em espaços expositivos. Não vou dizer que no meio que me rodeia, não tenham feito muitas críticas e perguntado por que razão trabalhava com o Vhils. Portanto, há essa situação.

		A minha experiência como curador foi muito compensadora a vários níveis, nomeadamente porque eu próprio resolvi alguns preconceitos que poderia ter também. Do ponto de vista humano, fiquei a gostar muito dele pois percebi que é um tipo extraordinário, com muita personalidade e com uma enorme energia capaz de reunir à sua volta diversas pessoas que admiram bastante o seu trabalho. Durante esta iniciativa, nós organizámos um *workshop* que se destinava a crianças desfavorecidas, mas que acabou por incluir pessoas desde os 12 anos até aos 23 de várias classes sociais. O artista e a sua equipa realizaram vídeos, dançaram, elaboraram *spoken words* e tudo funcionou maravilhosamente bem. Do ponto de vista curatorial, também foi muito interessante lidar com as ideias e cedências do artista de rua que, estava pela primeira vez, a trabalhar dentro de um museu. O projeto que trazia inicialmente teve que ser, em grande parte, adaptado ao espaço expositivo. Eu disse que fui criticado, mas Vhils também o foi. Existem alguns que referem que ele já se vendeu a capital, enfim. O Vhils já tinha exposto em algumas galerias e tem um grupo de colecionadores. Acho o Vhils um artista muito interessante, conheço as suas obras desde 2007, quando o Dr. António Cachola comprou à Vera Cortês peças do artista com camadas de cartazes e uma instalação com um conjunto de caixotes pintados a *spray* que eu expus em Elvas, uma das primeiras exposições coletivas do Museu de Elvas que eu dirigi durante três anos de 2007 a 2010. Uma grande estrutura militar, um depósito de armas onde o artista tinha o empilhamento de caixas que nos remetiam para a violência urbana. Conheci-o nessa altura quando ele estava a montar exposição, mas não interagimos muito. Depois quando resolvi fazer esta exposição foi devido a uma oportunidade pública. Achei que ele estava a parecer no mercado de arte, que se tinha tornado num fenómeno e que se tornara o melhor artista da área. ***2. Nas obras de Alexandre Farto, está presente um certo conservadorismo clássico do retrato.*** ***2.1. Concorda com esta afirmação? Fundamente a sua resposta.*** Eu acho que sim. Ele às vezes faz isso, por exemplo houve umas intervenções no teatro D. Maria II de alguma. A maior parte desta arte de rua é uma espécie de ilustração, são ilustradores não é que é ilustração seja uma coisa desprezável ou desvalorizada. Pintura é diferente de ilustração. Nas Olaias existem umas pinturas de paredes inteiras, são trabalhos que, por vezes, são apenas ilustrações com uma escala aumentada. Todo o "*savoir faire*" que eles têm, a maneira extraordinária como desenham, mesmo que às vezes seja a partir de projeção, sempre foi assim por exemplo no século XVIII, com a utilização das câmaras escuras. Essa parte tem esse ar conservador, é para ser reconhecido porque estamos numa situação próxima desse universo urbano. No fundo a arte pop também era a

		mesma coisa também utilizavam os retratos. Por exemplo Lichtenstein, o que é mais conservador do que aquelas raparigas dele ou do Andy Warhol, o retrato que utilizavam era automaticamente reconhecido, a Elizabeth Taylor ou a namorada do super-homem, enfim é cultura popular que eu acho que ele [Vhils] consegue, na maior parte dos casos, mas de outras não dá para ultrapassar essa situação devido às inovações técnicas, a aplicação de explosivos ou os buracos que realiza nas paredes. ***2. Na sua opinião, Vhils é um artista de museu que realiza exposições na rua, ou o contrário, um artista de street art que procura expor em museus e galerias?*** *(Não foi respondido por falta de tempo)*
	As intervenções	***3. Na sua opinião, porque razão este artista utiliza o retrato na maior parte das suas obras?*** *(Não foi respondido por falta de tempo)*
	Influência	***4. Que influências identifica nas suas obras?*** *(Não foi respondido por falta de tempo)*
B	**Artista/Equipe**	**1.** ***Esta exposição contou com obras muito distintas e de diversas dimensões.*** ***1.1. Quais as dificuldades sentidas?*** ***Já me referiu há pouco alguns pormenores, mas vamos voltar à questão da exposição no Museu da Eletricidade.*** As dificuldades que o artista teve no museu, foram rapidamente ultrapassadas através de outras soluções que não passassem pela perfuração de paredes. ***1.2. Como correu o trabalho de Vhils com a sua equipe e com os restantes técnicos do museu?*** Correu bem, mas foi dificílimo. Por exemplo, para a instalação do comboio tivemos que reforçar toda a fachada norte devido ao facto de não ter vigas verticais. Para esta tarefa foi necessário o auxílio de engenheiros de estruturas que fizeram os cálculos das descargas de peso, que permitisse suspender 4 toneladas, ou seja o peso do comboio. O problema foi resolvido com a divisão de 1 tonelada por cada viga. Ele [Vhils] trabalha sempre nesta lógica de uma equipa alargada e houve necessidade de recorrer a profissionais que não pertenciam à EDP, como por exemplo alguns engenheiros. Da mesma maneira que o artista quando mandou cortar a carruagem recorreu a uma metalúrgica e a profissionais que não são da sua equipa. A equipa de montagem das paredes também foi contratada por nós seguindo um desenho que ele escolheu, assim como a parte dos vídeos que ficou sob a responsabilidade de uma equipa que nós temos.
	Exposição "Dissecação"	**2.** ***Quais foram os critérios que o levaram a escolher o artista Vhils para a exposição "Dissecação", que ocorreu no Museu da Eletricidade?***

		(Foi respondido anteriormente.) ***3. Relativamente à exposição propriamente dita.*** ***3.1. Qual o balanço final que faz da exposição de Vhils?*** A exposição correu muito bem e o público adorou. Lembrei-me do que ia dizer. Não sei se tem esta pergunta ou não. O Vhils tem aquela qualidade que às vezes é perigosa, mas que é muito boa para ele, que é ser reconhecido em termos culturais e sociais. É como a Joana Vasconcelos tirando a elite snobe, não gosta por uma questão de princípios, tanto alta burguesia como o povo adoram o Vhils ou a Joana Vasconcelos, porque é grande, porque se desmultiplica, porque se repete, tem opções técnicas que as pessoas não conseguem perceber muito bem. O Vhils tem, contrariamente à Joana que deixou de ter, uma preocupação de intervenção social, política, como por exemplo aqueles vídeos realizados nas favelas. Ele tem sempre esse trabalho que é matriz do Seixal, local onde cresceu. Ele afirma que os cartazes políticos e as pinturas do MRPP e do que restou da revolução que lá encontrou, formam as primeiras obras de arte com que contactou quando ainda era criança. Portanto, nas suas obras mantém esse lado de intervenção, também trabalhou nos bairros da China iam ser demolidos, tudo isto também é uma coisa que joga a favor dele. ***3.2. Qual o número total de visitantes? Superou as expectativas da fundação?*** O problema aqui da exposição do Vhils é que demorou pouco tempo, devia ter estado mais um mês, mas que por questões de calendário não foi possível. Terminou em setembro antes das escolas começarem. Este artista é muito ambicioso que tentou mostrar a maior parte do seu trabalho, tinha portas escavadas, serigrafias, vídeos. ***3.3. O público aceitou de forma positiva esta exposição?*** (Foi respondida anteriormente.)
	Intervenções	**4.** ***Qual foi para si o trabalho mais interessante presente na exposição? Refira as razões que fundamentam a sua escolha.*** Era a carruagem. Porque era aquele em que o artista se descolou da figuração, e foi o trabalho que deu a ideia ao título da exposição. Foi entre os vídeos e a carruagem que o título surgiu, a ideia de dissecar como se fosse uma autópsia. Cortar o corpo da carruagem e a cidade para conseguir perceber sua estrutura, onde utilizou umas músicas de fundo do Chullage. E sim foi, essa para minha mais arrojada. A outra do plano também era interessante, a cidade que era a cara do mendigo. Mas gostei mais da primeira dura mais, sobrevive mais.
C	**Outros eventos e exposições**	***1. Já tinha procedido à curadoria de uma exposição na área do graffiti ou da street art?*** A outra exposição, era uma exposição coletiva que tinha uma obra do Vhils porque o colecionador a tinha comprado. Essa obra era pouco espectável, o

		artista depois pintou uma parede no exterior, um desenho à roda do Paiol da Nossa Senhora da Conceição. Mas aquilo não era bem *graffiti* era uma pintura com *spray* com cubos de madeira que se montavam como se fosse um *puzzle*. Nunca tinha feito nada e não voltei a fazer, a não ser este projeto de arte pública que tem muitos artistas que são de *Street Art,* onde tenho a decisão escolha de alguns artistas, como por exemplo o Vhils, o Hazul... ***2. Qual a sua visão sobre o desenvolvimento da street art no nosso país?*** ***2.1 Quais os contributos de Vhils?*** *(Não foi respondido por falta de tempo)* ***3. Qual a opinião que tem sobre o facto dos trabalhos de graffiti e street art terem saído das ruas para se apoderarem dos espaços institucionais?*** Não sei se apoderaram dos espaços institucionais, tirando aquele caso [museu da eletricidade] não sei se existem mais. No Algarve, há dois anos, fui fazer uma conferência e vi miúdos das Belas Artes a fazer *graffiti* ou pintura mural, dentro desta lógica. Portanto não era da rua para museu, mas da escola canónica para fora. Há um grupo de Lagos, cujo nome não me recordo, que dirige este projeto e já realiza há muito tempo intervenções em cidades algarvias e trabalharam com a diversidade de Faro.
	Galerias de Arte	***4. Na sua opinião, qual é o papel fundamental das galerias de arte para o artista?*** *(Não foi respondido por falta de tempo)* ***5. Hoje em dia existe uma maior aceitação, de artistas de street art e de writers, pelas galerias?*** Francamente não sei responder a esta. Mas acho que existe uma mudança de atitude porque estes artistas preenchem uma necessidade social e de animação cultural muito importante e também de animação das cidades, existe uma galeria municipal em Lisboa que trabalha com *Street Art*. Por isso, o novo projeto da fundação EDP nasce na inovação social e não a partir do museu onde trabalhava anteriormente. No Norte do país, alguns dos artistas cujas intervenções são de carater político, têm muita dificuldade em dialogar com o público, e algumas vezes desistem de fazer a intervenção. Às vezes as obras de artes estão descontextualizadas, mas muitas vezes são acordados com os próprios moradores, como acontece na quinta do Mocho em Sacavém. Existe outra situação, tal como acontece com ilustração ou o designer, onde se estabelece um diálogo com o cliente. Por exemplo, no projeto da EDP existe um trabalho desenvolvido com os bombeiros numas torres que usam para treinar, onde realizaram umas pinturas depois de estabelecerem uma conversa. Foi-lhes dito que queriam que pintassem uma fénix, algumas chamas, labaredas e assim ficou. É um pouco ilustrativo, tal como um outro trabalho feito numa fonte onde foi representada a deusa da água.

	Vídeo, fotografia e internet	***6. O artista, assim como grande parte dos writers, atribui uma grande importância ao vídeo e à fotografia como forma de registo dos seus trabalhos e processos de criação.*** ***6.1 A presença assídua do vídeo nas obras de Vhils pode ser encarado como uma performance integrante do próprio trabalho?*** Acho que no caso do Vhils os vídeos ganham uma autonomia é ilustrativa e documental.
	A crítica de arte	***7. Gostava que comentasse a questão da legitimação artística, quando nos referimos às obras do Alexandre.*** *(Não foi respondido por falta de tempo)* ***8. Conhece críticos de arte, que se dediquem especialmente à Street Art? Pode referir alguns nomes?*** Não me recordo que críticas saíram, eu também escrevi sobre o Vhils. Talvez a Luísa Soares de Oliveira. Em Portugal é difícil encontrar, mas em França há imensos. Para se escrever sobre este tipo de arte deve haver alguém que pertença à mesma cultura, frequente os mesmos espaços e escreva sobre isso. Eu, por exemplo, não domino tudo provavelmente no olhar sobre ele foi um olhar exterior de crítico de arte ou de historiador.
D	**Esclarecimentos complementares que apoiem a realização desta investigação.**	**1. Outros aspetos.**

1.4. Transcrição de Entrevista ao coordenador da Gau Miguel Rato

Miguel Rato – Entrevista realizada no dia 11.04.2017		
A	**Dados Profissionais**	***1. Qual a sua formação?*** ***2. De que forma a sua experiência profissional ajudou a construir e a manter este projeto que se dedica à arte urbana?*** O meu nome é Miguel Rato sou licenciado em sociologia. As minhas capacidades e integração na GAU são um pouco polivalentes não é especificamente da área de sociologia, nesta área até é muito pouco. No fundo, o que nós fazemos aqui é abrangente, um bocadinho tudo, na área da sociologia, na área de investigação e neste sentido os recursos um pouco mais alargados e até para área de produção. E agora se me perguntasse isto ajuda na área de sociologia ajuda, mas não é registado.
B	**GAU – Galeria de Arte Urbana do Departamento Património Cultural da Câmara Municipal de Lisboa;**	***1. Como surgiu a Galeria de Arte Urbana?*** ***2. Quais formas as necessidades sentidas para a sua criação?*** A GAU nasce em 2008, não é uma galeria de arte do ponto de vista convencional não vendemos arte. Confrontámo-nos com um problema específico de cidade que tinha haver com território, com a necessidade efetiva de nos correspondermos a um comportamento que existia e que é considerado, muitas vezes, desviado, mas que de alguma forma marcava aquele território - o Bairro Alto. O Bairro Alto era constantemente, de uma forma bastante agressiva, marcado pela intervenção das pessoas que queriam escrever nas paredes. Neste sentido, havia uma descaracterização do património cultural e aí um grande desrespeito por este património e por esta memória de cidade já é secular. As pessoas, apesar de o fazerem com algum desconhecimento, escreviam nas paredes devido à necessidade de mostrar, comunicar ou expressar alguma coisa e a parede tornou-se um veículo comunicante. Mas de alguma forma a parede continha um valor histórico e patrimonial importante que muitas vezes é desconhecido pela maior parte das pessoas que frequentam aqueles lugares, sabem que existe uma história, mas não sabem da importância que tem para cidade. É neste sentido que nasce a GAU para melhorar os problemas que ali no Bairro Alto, uma zona com grande código, com grande simbolismo, com uma grande representação de um grande público que no fundo comprometia este património. Criámos uma estrutura mais adequada para eles poderem intervir e foi também uma forma de nos aproximarmos da comunidade que estava ligada ao *Graffiti* e á *Street Art*. A partir desta abordagem, houve no início uma certa desconfiança, mas depois as coisas compuseram-se e existe uma grande cumplicidade que não é total, obviamente. ***3. Existe algum projeto que tenha sido impulsionador da galeria ou dessa relação com comunidade ou foi um processo gradual?***

		Existem aqui a criação de alguns processos, processo de aproximação porque sabíamos que tínhamos que fazer isto na cidade como política gestora de cidade, porque nós somos o órgão interventivo temos que assumir estas responsabilidades e isto é muitas vezes conotado de forma negativa e positiva, mas temos esta responsabilidade institucional que temos de acatar. Todos as coisas que nós vamos fazendo, as exposições que se foram realizando na calçada da Glória, no Bairro da Oliveirinha são espaços que a GAU arranjou para conquistar esta comunidade, para nós dialogarmos, um elemento diplomático desta nossa aproximação. ***4. A comunidade do Graffiti e da Street Art mas também a comunidade envolvente?*** Sim e também a comunidade envolvente, apesar das coisas não terem surtido com o efeito que nós pretendíamos porque a cidade e o Bairro Alto continuam com manchas muito fortes de indignação, melhorou, mas é óbvio que precisava ainda de outro tratamento até para o valor patrimonial que nós estamos a falar. ***5. Quantos elementos trabalham na GAU? Quais são as suas funções e a sua estratégia municipal face ao graffiti e à street art?*** ***6. Quais os serviços que a GAU proporciona ao público em geral e aos artistas que a contactam?*** Nós somos poucos, cerca de cinco elementos sendo que alguns que participaram na GAU não são efetivos, são elementos transversais ao próprio departamento património cultural a que nós pertencemos. Temos a Inês Machado que trata da área mais próxima da investigação e da comunicação, e é também hoje em dia a nossa coordenadora. Temos o Miguel que está numa área mais de produção, tem conhecimento muito grande de como é que se podem realizar iniciativas com fulgor diferente como foi o festival do ano passado, e que vai acontecer também este ano em Marvila. O ano passado foi no Bairro Padre Cruz este ano Marvila. Temos um elemento novo que chegou que é o Hugo, um rapaz com uma experiência muito grande que veio de Loures e que estava ligado ao movimento de *Street Art* e de *Graffiti* no concelho de Loures, como por exemplo a Quinta do Mocho e outros projetos que se desenvolveram naqueles territórios, uma mais valia que nós temos. Temos a Cláudia no serviço educativo e pedagógico, tem como função a receção de estudantes, visitas ao bairro, *workshops*. E depois eu o elemento mais transversal da equipa a toda a área da produção, da comunicação, na parte de recolher elementos de informação que vão saindo na imprensa sobre arte urbana. ***7. Quantos eventos são produzidos, em média, anualmente pela GAU?*** Não sou capaz de dizer números, mas vai crescendo de ano para ano. ***8. Hoje em dia qual é o grande evento da galeria de arte urbana?*** O festival é uma nova abordagem que galeria de arte urbana tem, é uma nova linguagem e isto é uma opção também. Como lhe dizia as coisas tão pouco ligadas porque e aqui da sociologia faz um pouco de falta para responder estas questões e aí sim, posso utilizar alguns argumentos que me são mais familiares. Neste sentido, o

		contexto exato com aquilo que eu disse antes, aí sim, havia esta dificuldade de gerir um património cultural que nós temos na cidade e da memória que lhe falava há pouco, que é no fundo um bocadinho maltratada e desconhecida e que é preciso preservar. Neste território que é essencialmente preservado e classificado, mas queremos preservar e não queremos fazer grandes intervenções, não temos em mente abordar este território para que nasça novas intervenções de arte urbana. Se surgir, surge, mas não de forma calculada não temos esta preocupação. Esta abordagem do festival tem haver com estas novas abordagens do território que nós estamos agora é trazer para dentro de uma cidade mais ou menos estigmatizados, muito marcados com problemas muitas vezes de estigma muito grande, e que são territórios parecem afastados ou que estão descolados da cidade. Neste sentido, sabemos que existe um turismo que aborda a questão da *Street Art* e do *Graffiti* que é internacional não é apenas nacional, e sabemos que existe este território para explorar e que Lisboa tem um papel muito importante. Neste sentido, aquilo que acontece é que estes territórios que anteriormente eram as zonas históricas da cidade, hoje alargam-se para trazer esta possibilidade dos territórios que não são conhecidos, serem conhecidos. Intervindo nestes territórios nós temos esta possibilidade de desmistificar um bocadinho daquilo, não resolves problemas de maneira nenhuma, não pretendemos que a arte urbana resolva os problemas que aquelas populações têm, como por exemplo o desemprego, mas é também uma forma de valorizar e dar a conhecer o território ao turismo que vem a Lisboa, nomeadamente os territórios mais periféricos na cidade. São territórios que nós queremos dar a conhecer tanto ao turismo estrangeiro assim como ao nacional. ***9.Qual é a visibilidade da GAU noutros países? Já têm essa perceção?*** Sim, já somos convidados para nos deslocarmos a diversos locais para participar em muitas iniciativas que se realizam no estrangeiro Brasil, Itália, Espanha, França, Alemanha onde temos uma série de contactos que estabelecemos. O bairro de Marvila é um exemplo disto. A criação do festival neste bairro assume um papel muito importante este ano porque insere-se nos festejos da capital Ibérico-americana da cultura que se realiza em Portugal. Estes são territórios Ibero-americanos e neste sentido existe muito esta ligação a estas comunidades e arte urbana é o motivo para nos encontrarmos sem dúvida, nós temos muita presença nestes territórios. Nos meios académicos esta presença também se verifica não só a nível nacional como internacional, no estrangeiro vamos a muitos locais, universidades. Ainda há pouco tempo uma revista francesa de arte fez um artigo sobre o bairro Padre Cruz que eu aconselho ler, o artigo deve ser do final do ano passado.
	Projetos/ Parcerias	***10.A GAU trabalha em parceria com a Plataforma Underdogs? Pode referir em que consiste esta parceria?*** Ainda bem que a Underdogs referiu a importância da GAU. A Underdogs é sem dúvida um parceiro muito importante, se a GAU o é a Underdogs também, a cumplicidade é muita porque o Underdogs procura trazer nomes da *street art* e do *graffiti* de Lisboa, neste sentido galeria de arte urbana tem se sentido feliz pelas parcerias tem feito com a Underdogs porque sem dúvida nenhuma trouxeram uma

		mais valia à cidade. Como exemplos das parcerias que fizemos podemos referir a vinda do artista Sainer na Avenida João XXI que realizou uma peça grandiosa, arrisco a dizer a mais emblemática da cidade pela imponência que ela atinge com uma altura de aproximadamente 18 metros, algo muito grande com muitos andares. Neste sentido, temos tido parcerias felizes com a Underdogs, trouxemos cá o INTI um artista sul-americano, até mesmo o Vhils com o trabalho da Amália é emblemático para a cidade, isto é, fruto da parceria. Este trabalho envolvente muito mais, porque nós conseguimos envolver também os colegas calceteiros que colaboraram na construção desta peça que acaba por ser um símbolo desta cidade. Arte urbana é efémera, tem uma durabilidade, ao contrário da outra arte que está museu, mais curta. No entanto nesta obra não sabemos o tempo que ela vai durar pela forma como foi construída e pelos materiais que foram utilizados, possivelmente demorará um pouco mais do que as intervenções nas paredes. A *street art* é algo que se estranha e depois entranha-se e esta obra de arte é exemplo disso porque é de certa forma mais simbólica para os moradores. Não sei se respondi, a parceria tem esta validade acolhe os artistas que a Underdogs traz, obviamente através desta parceria nós conseguimos arranjar alguns locais para os artistas intervirem, locais pensados esteticamente do ponto vista arquitetónico, paisagístico, do ponto vista também habitacional isto é tudo estudado de forma inserir o melhor possível os artistas no local. É lógico Câmara Municipal também tem este benefício arranjar locais para os artistas que o Vhils tem contacto a nível internacional." ***11. O Projeto CRONO foi importante para o desenvolvimento da street art em Lisboa. A GAU contribui para este projeto de Vhils e de Pedro Soares Neves?*** Foi uma parceria com a GAU, mas como é muito antigo será melhor falar com a com Inês Machado que está cá há muito mais tempo. É um projeto que catapulta um pouco a cidade de Lisboa para a ribalta da *Street Art*. ***12. A GAU realizou um projeto no muro do Hospital Júlio de Matos que já conta com várias edições.*** ***9.1 Como surgiu este projeto?*** ***9.2 Como são realizadas as seriações dos trabalhos?*** ***9.3 O tema comum aqui retratado são os rostos? O que significam?*** Este é mais um projeto antigo, posso dizer-lhe que este projeto de momento está parado e sei que há uma parceria com Centro Hospital e a GAU para que estas intervenções fossem rostos. Vou confessar que antes de ir para GAU pensei que as caras e as feições representadas tivessem ligadas ao hospital porque havia ali qualquer coisa de contemplativo, abandono, de ausência daquilo que nós dizemos que são os nossos hábitos, mundo paralelo. Depois desconstruí esta ideia. Enfim, não sou pessoa mais preparada para responder esta pergunta.

	Street Art, Cidade a Comunidade	***1. A GAU valoriza o trabalho social? Pode dar exemplos de projetos onde estas questões sejam visíveis?*** **2.** ***O que a GAU pensa no envolvimento das comunidades nos projetos de street art? Já existem projetos pensados para comunidades específicas?*** Nós temos vários projetos com comunidade. Esta comunidade não é apenas a comunidade escolar é também a comunidade de uma forma geral. Neste sentido, desenvolvemos visitas guiadas, os *workshops* que fazemos com a comunidade que no fundo visam informá-las e capacitá-las para aquilo que é a intervenção no espaço público através da arte urbana, como por exemplo o Projeto Lata 65 uma iniciativa da Lara e que tem o nosso apoio, aqui trabalha-se com uma comunidade com mais de 65 anos. No fundo, quando colocamos esta gente mais idosa a participar nestas iniciativas de arte urbana divulgamos as práticas e as técnicas que se utilizam para fazer *graffiti* ou a *street art,* mas é também capacitá-los e desmistificar a ideia que existe da negatividade, tentamos desconstruir estas ideias pré-concebidas. Também trabalhamos com comunidades mais jovens, com escolas, com visitas aos bairros e outros locais onde o *graffiti* e a *street art* se encontram para lhes dar a conhecer aquilo que é intervenção artística na cidade e o que representam hoje. Nós não fazemos visitas para comunidades civis, fazemos visitas para comunidades escolares e académicas ou comunidades com mais dificuldades, como por exemplo para grupos da Santa Casa da Misericórdia. Temos também várias visitas ao longo do ano com estudantes de Erasmus. ***3. Em Lisboa, quais são os artistas de arte urbana em destaque?*** "Nós não gostamos de fazer estas referências. No entanto, sabemos que existem nomes que tem mais importância que outros, mas não damos destaque. A nossa preocupação é sermos justos na abordagem quando contactámos estes artistas, porque cada artista tem uma característica muito própria e que se adequam a determinado tipo de intervenção e por outro lado, também existem artistas que nunca foram contactados porque estão a começar a aparecer. O artista Hibashira, que fazia parte da VSP tal como o MAR, RAM, o Vhils, etc., é um exemplo disto assim como outros jovens que estão a aparecer no seio da arte urbana e que nós damos a oportunidade. ***Por exemplo, já tivemos estudantes da nossa escola - ESELX a participar no vosso projeto "Reciclar o olhar" (vidrões)...*** Sim, uma iniciativa para uma comunidade civil, uma comunidade artística e uma comunidade escolar também, num sentido mais amplo de forma a criar pontes, envolver a cidade e outros departamentos da Câmara Municipal de Lisboa e outras instituições desta cidade a participar e a colaborar com a arte urbana, que no fundo tem um aspeto pedagógico e educativo, as pessoas continuam a utilizar o vidrão que agora está mais bonito, transmite uma mensagem e gera algum diálogo entre as pessoas que os utilizam. ***4. De que forma a street art contribui para o desenvolvimento e melhoria da cidade?***

		5. Como vê o futuro da street art em Lisboa? Talvez ajude em termos culturais e económicos. Como lhe dizia há pouco este turismo de cidade que é superior ao turismo de praia, tem circuitos próprios como por exemplo, o circuito da *street art* ou o circuito do *graffiti* que já existem e são explorados também a nível internacional. Além de contribuíram para o desenvolvimento da cidade estes circuitos melhoraram sua visualidade. Hoje em dia temos pessoas que vem à cidade para ver *street art* a nível nacional e internacional, uma mais-valia económica para a cidade de Lisboa que hoje em dia está bem classificada nesta área. O futuro nós não podemos prever, mas achamos que a cidade está a adquirir ferramentas que se ajustam às novas realidades, é uma cidade procurada pelo turismo até mesmo país é mais procurado pelo turismo, também publicidade é mais forte e agressiva, a *street art* utilizada pelos meios de comunicação social por exemplo para a promoção do automóvel ou para outros bens e serviços. Existe esta cumplicidade na utilização de uma coisa que tem o valor acrescentado para cidade, e se tem valor acrescentado lógico que seja utilizada para promover a cidade. ***6. Como são escolhidos os locais para os vossos projetos? Este é um processo fácil?*** É um processo engraçado se fazer porque primeiramente temos o não como garantido e depois a partir daí é conquistado aquilo que se pretende através de um processo de convencer os proprietários. Nem sempre falamos em património camarário, por vezes o património é de particulares. Numa primeira fase falamos com eles com objetivo de cederem espaço para que o artista possa fazer uma intervenção de arte urbana. Há pessoas que aceitam de imediato, outras que não querem, ou ainda outras que apenas aceitam com algumas contrapartidas. Mas na maior parte das vezes temos a colaboração dos proprietários nesta construção de cidade. Existe também o caso dos proprietários que vem contactar galeria de arte urbana para fazerem uma intervenção para valorizar as suas paredes, acreditam no estatuto que a *street art t*em na imagem da cidade e na promoção dos lugares. Muitas vezes intervimos em territórios que não estão tratados, edifícios estão emparedados isso não é um território nosso, se não é propriedade da câmara também estabelecemos contato com os proprietários, para melhorar aquele local visualmente e chamar a atenção do proprietário para preservar o património. O seu património está ali porque tem um valor patrimonial e cidade quer reabilitá-lo não substituir por arte urbana. Nós não queremos a arte urbana parece substituir o património cultural que a cidade já tem, é importante que isto fique claro. A arte urbana pode ser um acrescento e é muitas vezes acrescento, um valor acrescentado para cidade.
C	**Os trabalhos e projetos do artista**	***1.O artista Vhils já realizou trabalhos para projetos da GAU?*** É melhor colocar esta questão a Inês Machado. Provavelmente já participou em algumas iniciativas. ***2.Na sua opinião qual é o contributo que Vhils acrescenta à street art nacional e internacional?***

		Toda a gente sabe do estatuto que o Vhils adquiriu no seio da comunidade de arte urbana, da *street art* e do *graffiti* porque inicialmente passou por todas estas fases, e toda a gente sabe o simbolismo e aquilo que ele representa, escolheu e optou por uma técnica que através de experimentalismo desenvolveu e trouxe para a *street art*. Através dos relevos que ele consegue exuberantemente explorar, os territórios que ele consegue trabalhar que tem esta característica mais rude mais rústica que ele explora de uma forma exemplar. A partir daí adquiriu um estatuto muito grande pelo impacto tem, pela expressividade dos rostos, pela técnica inovadora e imaginativa, quase um decalque, uma feliz ideia que ele teve e não outro artista qualquer. Não é nenhum rasgo de genialidade, mas fruto de um trabalho muito intenso, estas pessoas trabalham muito, pintou muito. O Vhils é um artista Nacional e internacional que teve um impacto muito grande pela forma original de como consegue explorar as superfícies. ***3. De futuro, Vhils será um artista mencionado nos livros de História de Arte? Fundamente a sua resposta.*** Tem que ser, obviamente. Eu acho que não deve faltar muito para que história de arte pegue neste tipo de intervenções até porque já são bastante notórias. Não existe uma definição de arte urbana ao contrário das outras artes que tem uma conceção e um conceito já formados, a arte urbana não. Serão os trabalhos que vão desenvolvendo espaço público irá atingir esta dimensão para pertencer a História de Arte. Não tenho muitas dúvidas que isto venha a acontecer não sei com que influencia e dimensão, mas que aparecerá. Aliás na história fala-se na abordagem que os romanos tinham nas paredes, nas figuras rupestres desenhadas nas paredes como relato daquilo que aquelas comunidades faziam para sobreviver. Também podemos discutir se estas intervenções têm ou não um valor acrescentado em termos estéticos e artístico, o que é certo é que a arte tem esta capacidade de comunicar e é um veículo de comunicação, não sei se terá mesmo impacto que a escultura ou a pintura até porque nós estamos a chegar um pouco tarde a esta forma de intervenção.
D	**Esclarecimentos complementares que apoiem a realização desta investigação.**	***1. Pode identificar dois ou três artistas que costumam trabalhar diretamente com o Vhils?*** Eu posso falar com o Mário RAM, a TAMARA também poderá dar uma ajuda, o José Carvalho ou Zé ÁRVORE. Miguel Januário não sei se será muito fácil falar com ele. Há uma coisa que eu devia ter dito estamos a falar de uma arte institucional, uma arte que foi absorvida quase pela cidade, uma arte muito académica que foi renovada, mas não nos podemos quando esquecer da arte marginal que deu origem isto tudo, que não tem formação superior, mas que continua a trabalhar na cidade com intervenções muito importantes. Existe esta disputa de território entre quem está a fazer isto de forma legal e ilegal.

1.5. Transcrição de Entrevista ao António Alves Ex-muralista do MRPP

António Alves – Entrevista realizada no dia 10.11.2017		
		AA: Olhe para já aproveito para lhe oferecer este livro, sobre cartazes. Nós muitas vezes aproveitávamos elementos dos cartazes para fazermos murais, como poderá ver em algumas fotos que vão coincidir com cartazes que estão aí. Este é um documento artístico-político que foi feito por um coletivo, na altura em que fizemos um grande mural em Cabo Ruivo, por volta de 1977. Isto era mural político do MRPP. Mas isto aqui é o documento, daquela época e, portanto, devemos ver o contexto. Feito pelo coletivo este mural tinha o tema só os trabalhadores podem vencer a crise. (mas se quiser levar este é uma fotocópia não há problema/ e com o livro que saiu com o público, nas comemorações dos 35 anos do 25 de abril, altura em que também foi recriado um mural no Bairro Alto que ainda persiste e tem sido recuperado.
A	**Formação**	***1. Qual a sua formação?***
	Dados Profissionais	***2. A sua atividade profissional relaciona-se com a experiência de pintar murais políticos? De que forma?*** ***3. Pertence ou por pertenceu algum movimento partidário? De que forma a sua escolha política o influenciou para a prática de pintura mural?***
		AA: Não tenho formação. Eu ganhei o gosto, porque quando nós eramos jovens/adolescentes tivemos o privilégio de viver aquele período do 25 de abril, eu tive esse privilégio não é ... E logo com 14 ou 15 anos nós aderíamos ao ativismo e eu liguei-me a uma organização e fui logo para essa vertente de "agitprop" propaganda e de forma progressiva eu fiz parte do departamento de propaganda dessa organização, onde contactei com pessoas que foram os meus mestres no terreno e no dia-a-dia, foram estas pessoas que me deram "formação", foram professores que vinham da área das Belas Artes, outros da área da cenografia algo bastante frequente, as estrelas do cinema e do teatro que havia aqui na avenida. Eu estive ligado essas pessoas que por sua vez além de fazerem o seu trabalho profissional de dar aulas ou serem estudantes de Belas Artes, ou serem pintores cenógrafos faziam parte desta estrutura e eram eles que preparavam tudo, os projetos de cartazes, os projetos de murais, claro com as orientações políticas da organização. Eu, a partir de um determinado momento, sou o responsável da organização para aquela área específica, a área da propaganda. Não tinha formação, mas acabei por assumir juntamente com José Seixas, a Rosário Félix, o António Guilherme Lopes Alves. Estas três personagens foram os mais marcantes e que pertenceram àquela escola de propaganda e à organização. Tive também o privilégio de os apanhar no dia-a-dia, nas pinturas murais, na execução das campanhas específicas e ganhei o gosto. Há uma situação se começou a verificar, se antes se pintava, se faziam cartazes todas as semanas dois três cartazes, murais e campanhas na rua, de uma forma progressiva com a

		derrota da Revolução de novembro em 25 de novembro 1975 isso começou a decair. Nos primeiros anos ainda fizemos alguns murais com alguma frequência, mas depois começou a haver grandes intervalos de tempo sem se fazer se fazer murais. Eu saí da organização, por divergências de atuação, já depois dela ser muito sangrada de militantes e ativistas, nos anos noventa. Entretanto eu continuei a pintar murais, não especificamente políticos ligados a organizações, mas tendo horizontes políticos e sociais, desde murais antirracistas, murais contra a guerra, murais falar do passado como é o caso do projeto "40 Anos 40 Murais", que estabelece uma relação do passado com o presente. Fora isso, tenho estado ligado movimento associativo, com atividades criativas, associações com carácter de intervenção política e social, onde se estabelecem contactos com bairros, estruturas que me tem permitido ter muita atividade, quero no país e alguns no estrangeiro o que é bastante positivo. Depois as coisas variam, às vezes um mural não dá terá que ser um stencil, que é a coisa mais rápida. Mas neste momento, continuamos a fazer isso. Quando falo no plural é porque não sou apenas eu, tento aliar sempre outras pessoas às atividades, e como é evidente não faço questão de assinar o nome nos trabalhos, tenho várias assinaturas, mas nunca são especificamente o nome de uma pessoa, são coletivos pode ser uma estrela com um pincel ou uma palavra internacionalista como aparecem por aí, pode ser alguma criada por um projeto específico como no caso do projeto "40 anos 40 Murais". ***EU: Costuma trabalhar com jovens artistas?*** **AA:** Sim, com jovens com pessoas da minha idade também e até mais velhos, podes com 10, 12, 14 anos. O projeto "40 anos 40 Murais" teve uma envolvência de mais de 200 pessoas, gente da velha "escola" do muralismo, jovens do graffiti e curiosos. Uma ideia (projeto) que surgiu em conversa com amigo enquanto estávamos a falar sobre o facto de ser o aniversário do 25 abril, neste caso eram 40 anos e saltou-me aquela ideia dos "40 Anos 40 Murais" claro que não uma era preocupação, fazer aquela quantidade de murais, podiam ser 4 ou podiam ser 400, se contabilizarmos aquilo que foi feito provavelmente ultrapassou-se os 40, não sei... Depois há as dimensões dos murais, uns foram muito pequenos outros foram muito grandes, o maior que tivemos teve 110 m de comprimento por 6,5m de altura, o segundo tinha 28 m de comprimento por 8m de altura, foi aqui nesta mesma rua não sei se já estará destruído porque perspetiva-se construir um hotel nas antigas instalações do Ateneu Comercial de Lisboa. Além das pessoas surgirem a partir da internet também se organizavam para colaborar. No caso de uma colaboração em Castelo de Vide, concelho do Alto Alentejo de onde era natural Salgueiro Maia, capitão de abril eles quiseram fazer um mural e chamaram-me para esse efeito, com a envolvência de cerca de 20 jovens da terra. Foi efetuada do átrio da Câmara e ainda lá está.

B	**Murais**	***1. Como caracteriza a pintura mural política em Portugal?*** ***1.1. Que funções desempenhavam?*** ***1.2. Considera eficaz a utilização das paredes enquanto suporte para a transmissão de uma mensagem política? Refira um momento que tenha presenciado.*** ***2. Atualmente ainda que executam estes murais políticos?*** ***3. A diferença entre o mural político e as intervenções de street art que se fazem hoje em dia são bastante visíveis.*** ***3.1. Consegue relatar-me o momento em que houve a transição do mural político para estas intervenções?***
C	**"40 Anos, 40 Murais."**	***1. Como surgiu o projeto "40 anos, 40 murais."?*** ***2. Quais os objetivos deste projeto?*** ***3. Como procederam à escolha dos artistas que participaram nesta iniciativa?*** **4.** ***Como é que este projeto foi recebido pelo público?***
		AA: Se quiser posso falar nele, uma vez tenho aqui uma pasta com alguma informação, isto é o símbolo geral, são algumas pinturas e outros elementos gráficos antigos que introduzimos nos murais, naquele maior que lhe falei, ou seja esse mural tinha certa de 24 painéis com temáticas do passado (21) e três do presente. Este era sobre a TROIKA, apesar de termos ido buscar alguns elementos do passado. Depois versava também sobre as prisões e a luta anticolonial, das organizações antes do 25 de abril e depois as lutas após o 25 de abril, as lutas operárias, as organizações dos trabalhadores, as comissões de moradores, sindicatos, tinha também destaque para os momentos de libertação as ex-colónias, a luta contra o imperialismo. ***Eu: Cada artista ou coletivo tinha essas diretrizes para os murais?*** **AA:** Não, foi feito um projeto prévio, que por acaso não tenho aqui apenas elementos a avulso que foram introduzidos nos murais. O Zeca também teve direito a uma imagem, a referência a Timor-Leste que resultou num painel sobre isso. Enquanto mostra fotografias e fotocópias vai referindo as temáticas que foram representadas nos painéis deste projeto. Este foi um mural que havia na 24 de junho, um mural emblemático daquela avenida. Isto eram as prisões que lhe falei, nós começamos do passado para o presente, o Tarrafal, o 25 de Abril, sobre o massacre no dia 25 de abril a morte de cinco pessoas e 22 feridos – quase ninguém fala que houve mortes no 25 de abril, mas

		houve. E este mural foi feito na Rua Antónia Maria Cardoso e nós reproduzimo-lo num outro mural gigante. Isto foi Ribeiro Santos um estudante de Direito morto em 1972, na Faculdade de Direito de Lisboa; são as bandeiras dos novos países de África, algumas referências não apareceram pois não dava para tudo, este era o escultor Zé Dias Coelho morto em Alcântara pela PIDE, e nós em vez que reproduzirmos a cara dele, reproduzimos um trabalho dele a guerra do Vietnam. Esta parte do mural foi pintado por Margarida Dias Coelho, filha do pintor assassinado. Isto depois são outras coisas, isto é um mural que esteve aqui no Elevador do Largo, um movimento comunista logo a seguir ao 25 de abril, uma manifestação que fizeram no Parque Eduardo VII e que depois gerou muita polémica e houve a participação negativa de muitos machistas e nós fizemos esta reprodução no Elevador do Largo, mas já não existe. Isto teve a ver com o projeto SAAL, um projeto de autoconstrução. Este projeto que tem uma série de elementos esteve para ser efetuado em Coimbra, mas está ainda em aberto e de vez em quando ligam-me para saber quando é que se vai fazer, tem a ver com um bairro, que é o Bairro da Relvinha, onde já lá estive implicado num mural, um coletivo que teve direito a filme e tudo, acho que está pela internet. Este é um outro mural em Loures, numa empena uma homenagem ao Amílcar Cabral. ***EU: Este é mais recente?*** Sim, por volta de 3 anos. Este foi feito na Nazaré num museu que lá está, mas com cores mais vivas, este é apenas o projeto. Este esteve previsto para a Amadora, mas não chegou a ser implementado, fala sobre a história daquela zona, mas nunca se chegou a realizar, devido a algumas atitudes da Câmara acabámos por não fazer. Tínhamos a colaboração do pessoal da Banda Desenhada, porque a Amadora todos os anos tem um evento. (Enquanto fotografo os documentos) Isto era um cabeçalho de uma comissão de trabalhadores da antiga empresa (TLP) Telefones de Lisboa e Porto. Este é o sistema de quadricula que nós adotamos. Hoje a coisa está simplificada, recorremos a um projetor. Nos anos setenta era o nosso recurso. Este foi o logótipo do projeto. Fizemos pins, t-shirts... Este é um mural que foi projeto para o Museu da Cidade, mas a vereadora à última hora cancelou. O diretor do museu pediu-nos para fazer o assalto ao palácio, mas a vereadora depois de estar tudo aprovado e encaminhado, não avançou com o projeto. Este mural foi a propósito da Ponte 25 de abril 24 de junho de 1994, neste caso foi o chamado buzinão da ponte; isto é uma pintura nos Estados Unidos feito com um amigo meu; isto é uma pintura do Seixal antirracista, feito há uns 15 anos; isto foi um cartaz baseado em imagens Albanesas; isto é o mural Michael

		Giacometti no Alentejo; isto é uma frase em stencil pela cidade "Muros brancos., Povo Mudo" estava a pensar fazer um blog mas alguém se antecipou e fez, com base numa outra máscara que eu tinha feito; isto foi feito junto à Embaixada Americana em Sete Rios, isto era o esboço deu uma grande conflitualidade, a policia não queria autorizar, mas isto não era o muro da embaixada, foi problemático. Pintamos e alguns dias depois a bandeira Americana apareceu branca, foram eles. Cada vez que tentávamos por a bandeira como era, a polícia tinha aqui uma guarita, e convergiam. Amigos meus franceses não queriam acreditar, tentaram modificar, mas foram apanhados e também não conseguiram modificar. Estas são fotos antigas de murais, durante o processo de sermos cercados pela polícia durante a realização dos murais que fizemos para a organização, nos finais dos anos 70 /80. Depois chamaram-me para fazer um mural sobre a campanha do Aborto, mas esse durou apenas 2 ou 3 semanas foi logo destruído, mas era pequenino. Este era grande e ainda durou algum tempo depois houve implicações do presidente da Câmara, nos ameaçamos de... contra a liberdade de expressão, mas a polícia cercou-nos, eram alguns 50 e nós uns 20 colaboradores. Eles, entretanto, queriam impedir que nós continuássemos o mural e nós fizemos uma abordagem com a Câmara e conseguimos acabar o mural que acabou por durar alguns anos. Atualmente já não existe. Aliás, ali a sina está contada, já não existe murais nenhuns, ali a zona de Alcântara tinha muitos murais, se ainda existir é na passagem subterrânea. Aliás arte efémera não é para se eternizar. Mas há ali casos que são gritantes, é o caso do muro de suporte ali da armada, esse muro esteve coberto com muitos murais de várias forças políticas nomeadamente o PCP, o MRPP (Partido Comunista dos Trabalhadores Portugueses), o MES (Movimento da Esquerda Socialista) e o UDP – União Democrática Popular, julgo eu. Eles primeiro criaram uma situação, granularam a parede de forma a que a pintura não resultasse e agora por último, colocaram na parede um painel publicitário. Nós em certa forma fomos os batedores da publicidade, servimos para isso, mas, no entanto, para passar uma mensagem e informação... Ia mostrar alguns trabalhos que estamos a fazer agora, mas não tenho. Tenho aqui muitas fotografias, mas é de outras coisas. Estava a ver se tinha aqui coisas mais atuais, estes são murais de Alcântara. Este foi do técnico em Lisboa, este junto das Amoreiras, pequenas situações... Estes são os carteiros da época e nós estamos aqui a desenhá-los na parede, ou seja, passaram para a parede. Vemos aqui os participantes e o público, que se juntavam a assistir, cerca de 200 pessoas ia-se concentrando gente, o momento era outro a sociedade não era tão árida como agora, havia mais empenhamento político. Neste sentido, as pessoas vinham e tomavam partido, uns defendiam outros atacavam.

		Estas são no Barreiro, aproveitamos uma associação que lá estava e cingimo-nos às atividades que a coletividade tinha, chamamos as crianças e fizemos uma série de painéis (xadrez, futebol, música, boxe), isto é a linha de caminho de ferro e aproveitamos e fizemos uma série painéis. ***Eu: Se tivesse que escolher algum projeto dos anos 70/80, destacava algum mural, pela sua importância ou resultados que obteve?*** **AA:** Não sei, é tão complexo. Há murais de campanha que multiplicámos e pintámos sete ou oito vezes, o stencil por exemplo eram dezenas de vezes que nós fazíamos. Mas de uma maneira geral, não posso escolher nenhum em particular, posso ter gostado mais deste ou daquele mural num determinado momento, ou porque pertencia a uma campanha específica. O projeto "40 Anos 40 murais" é algo diferente é algo que conta uma história, e que está a concentrar ali pessoas de várias idades, diferentes sensibilidades, pessoal que está ligado ao mundo do *graffiti*. Também procurei, com a realização deste projeto associar o mundo do graffiti às pessoas dos murais, ou seja, a velha escola muralista com os jovens que hoje estão ligados ao mundo do *graffiti*. Resultou em alguns aspetos e noutros não resultou, o mural explora o coletivo enquanto o *graffiti* é mais individualista. Foi assim, um casamento que resultou em que alguns murais. Este do Ateneu, por exemplo foi um caso evidente. O caso dos murais de Alcântara já não foi tanto assim, demorou a ser executado, porque nós não fazemos aquilo no momento, vamos fazendo e conseguiu-se. Aquilo também houve uma evolução em relação aos murais, nós primeiro ficamos pelas pintadas, coisas que eram efetuadas rapidamente com frases/slogans como por exemplo pela libertação dos antifascistas presos, etc., depois entrámos numa fase mais elaborada começamos a fazer stencil, em platex com alguns elementos, símbolos. E depois começamos a entrar noutra fase, a dos murais, primeiro com duas ou três cores e depois já com painéis, para refletir a realidade do mundo, do trabalho, procurar associar sempre as classes sociais, os trabalhadores, os professores, os intelectuais, os homens, as mulheres, as crianças, procurávamos dar expressão a esses setores. Assim como o imperialismo, uma vez que Portugal, praticamente era um país que vivia cercado embora tivesse feito uma revolução as esquadras da NATO não deixavam os nossos mares, nem o próprio Tejo e havia problemas constantemente. As paredes refletiam isso, refletiam essas lutas, assim como refletiam as revindicações, a luta por melhores casas. Lisboa era uma cidade, quem diz Lisboa diz Setúbal, é uma questão de consultarmos os mais velhos, eram cidades pejadas de barracas, e depois começaram a haver os primeiros bairros, construídos para as populações, até que não eram para as populações eram para o aparelho de estado, para as polícias, funcionários, foram ocupadas pelas pessoas depois do 25 de abril, isto passou-se em todas as cidades. E só após isto é que se começaram a criar as cooperativas de construção, claro que as barracas começaram a deixar de existir naturalmente, não quer dizer que

		hoje os trabalhadores vivam muito bem, não vivem porque há zonas aí que vivem em casas, mas estas são péssimas qualidade, basta ir a um bairro ou outro e verificar as espessuras das paredes, há muita coisa a corrigir para termos uma efetiva situação social positiva. Era para lhe mostrar coisas relacionadas com o presente, nomeadamente a homenagem ao professor Joaquim Roque no Alentejo. Megafone da tinta é uma página do facebook que faz alusão a uma série de atividades lá fora, no estrangeiro nomeadamente no México e outros países, mas de vez em quando metem lá trabalhos, coisas que são feitas aqui em Portugal. Referindo-se ao livro que ofereceu: "isto aqui é os cartazes como disse, tem todos os partidos, não há propriamente aí censura, e todos os partidos tinham cartazes, assim como quase todos os partidos faziam murais isso é outra coisa. Isto eram autocolantes e cartazes; eram os funcionários da Timex. Isto tem a ver com uma coisa que também colaboro e que está ligado, há muita documentação, há um blog 1969 – Revolução e Ressaca, todos os dias encontramos documentação panfletária daquela altura daquelas épocas e simultaneamente é outra estrutura que é CEO-ML (Centro de Estudos Operários Memória Laboral), nós temos toneladas de papel daquela época, coleções de jornais de várias forças políticas. Neste momento temos alguns episódios como o assalto ao Banco da Figueira da Foz, coisas que decorreram nos anos de 68, salvo erro. Temos atas de reuniões dos membros que fizeram isso, nós praticamente eramos crianças naquela altura, temos uma grande base de dados, com milhares de cartazes das várias formas políticas, toda a gente produzia cartazes, até sindicatos, comissão de moradores, infantários. Os diferentes cartazes têm relação com as escolas, chama-se a Guerra dos Cartazes.
	Outros	***5. Que projetos tem atualmente na área de arte urbana?*** *(Não foi respondido por falta de tempo)*
D	**Esclarecimentos complementares que apoiem a realização desta investigação**	***1. Outras perguntas.*** *(Não foi respondido por falta de tempo)*

2. Inquéritos por Questionário

2.1. Inquérito por Questionário – ARTISTAS

2.1.1. João Samina (SAMINA)

Nome

João Samina

Tag

SAMINA

Data de nascimento

08-11-89

Nacionalidade

Português

Descreva o seu percurso pessoal e artístico (formação, início da prática artística...)

Aos14 anos iniciei o meu caminho no mundo da *street art* acompanhando o seu crescimento em Portugal e no mundo e desenvolvendo em paralelo o meu trabalho autoral, inspirado pelo que ia testemunhando nas ruas.
Foi durante esse período que descobri o *stencil*, e à medida que a minha ambição enquanto artista foi crescendo a exploração e o domínio da técnica foram sendo cada vez maiores. Tudo o que aprendi foi fruto do meu empenho e da minha pesquisa sobre as técnicas.
Entre 2007 e 2013 formei-me com mestrado em arquitetura e o que fui aprendendo sobre o espaço, assim como, o contacto frequente com a geometria, foram aspetos cada vez mais presentes no meu momento de criação.

Processos de produção de *street art*
Quando e por que razão decidiu realizar o primeiro trabalho de *street art*?

Quando tinha 11, 12 anos, lembro-me de me chamar bastante a atenção o *graffiti*. Cheguei a desenhar algumas letras e mais tarde até a pintar, mas a minha primeira intervenção na rua foi através das colagens de *sticker*, quando tinha 14 anos. Na altura era uma técnica bastante usada e que me despertou bastante vontade de o fazer também. A partir daí, comecei a explorar outras técnicas e gradualmente fui começando a pintar algumas coisas na rua.

O que significa criar na rua? Qual a sua maior motivação?

Não sei o que significa ao certo criar na rua. Acho que terá diversos significados dependendo do lugar, do artista e até da própria intervenção. É exatamente isso que me motiva muito a conhecer novos artistas, novas intervenções e claro, a produzir as minhas

criações na rua. Outra grande motivação é o contacto com as pessoas e o poder de atuação num determinado lugar e contexto. Intervir na rua terá sempre impacto naquele lugar. Explorar isso interessa-me.

Quais os artistas que mais o influenciaram na sua prática artista? Refira as razões.

Sou influenciado constantemente por muitos artistas de diferentes linguagens até. Ao longo da minha vida também houve artistas que me foram marcando pontualmente, uns por uns motivos outros por outros.

Relativamente ao seu trabalho de *street art* refira que técnicas utiliza.

Stencil. Pintura com rolo. Pintura com *spray*.

Que temas são abordados nas suas intervenções?

Cada intervenção é uma intervenção. Cada expressão há de ter uma história ou um motivo por de trás dela. Depende de onde estou a intervir e para quem o estou a fazer.

Costuma representar rostos nas suas intervenções? Que significados lhes atribui? Refira um exemplo.

Cada um tem o seu significado. O importante para mim são as expressões desses rostos, muitas vezes, mais até do que a própria pessoa retratada. Aliás, não adianta representar alguém em específico se a sua expressão não diz grande coisa.

Em que medida o seu trabalho é influenciado pelo contexto e pela comunidade que lá habita?

Depende do local, mas quase sempre tem uma influência grande. Seja numa questão física dos próprios elementos que constroem o local como numa questão ideológica, da história que há por ali... cada situação é uma situação.

Em que diferentes cidades, já teve oportunidade de realizar intervenções de *street art*?

Lisboa, Lagos, Estarreja, Coimbra, Beja, Abrantes, Istambul, Rio de janeiro, Teresópolis, Cuenca, Paris, Amsterdão, Las mesas, Bergamo, Delhi, Cascais, Ovar, Marmeleira, Assentiz, etc.

Constatámos que o vídeo e a fotografia são utilizados na área da *street art* como ferramentas de registo para posteriormente serem divulgados na internet. Este registo fotográfico e de vídeo são realizados nos seus trabalhos? Qual a sua importância?

Em boa parte dos trabalhos sim. Eu acho que esses registos na maior parte das vezes são mais para documentar os acontecimentos do que somente para serem divulgados na internet. É importante para nós documentar o trabalho que vamos fazendo, pelo simples facto de que trabalhar no espaço público é sempre uma incerteza no que toca ao futuro das intervenções. Faz parte do próprio movimento, uma certa efemeridade das obras.

Documentar em fotografia é perfeito porque daqui a 15, 20 anos será a forma que temos de recordar o que fizemos. O vídeo é muito interessante também porque adiciona outras camadas a esse registo, como o som ou o próprio movimento.

Dados sobre *Street Art*

Qual a sua opinião sobre a evolução da arte urbana no que respeita a passagem do *graffiti* ilegal, realizado nas ruas da cidade, para as intervenções/projetos de street art previamente sujeitos a aprovação institucional.

Não considero uma evolução. Uma coisa é uma coisa, outra coisa é outra coisa. Cada uma acaba por influenciar a outra, às vezes bem, outra mal. Mas acredito que a troca é sempre positiva e que o que se vive hoje em relação tanto ao *graffiti* ilegal quanto à pintura mural legal, é extremamente positivo, em grande parte devido ao bom trabalho que todos têm feito, cada um na sua área.

Já teve oportunidade de trabalhar com o artista Vhils? Como correu essa parceria?

Não, mas não tenho dúvida de que correria muito bem.

Qual a tua opinião sobre o trabalho desenvolvido por Vhils?

O Vhils é um artista de outro mundo. Tem um trabalho com uma qualidade imensa e de estéticas e temáticas que pessoalmente me dizem muito. É raro haver uma desilusão num trabalho dele. E acima de tudo parece-me um trabalho honesto e de uma capacidade intrínseca que ele tem em continuar sempre a produzir mais e melhor, a explorar campos e matérias diferentes, sempre com extremo cuidado e consequente qualidade. Por outro lado, o trabalho dele é de uma importância gigante para o nosso país, para todos os artistas que hoje conseguem trabalhar cada vez mais nesta área e cada vez mais para todas as outras pessoas que nem estão diretamente ligadas à arte. O Vhils é um ícone já. É dos bons.

2.1.2. Daniel Teixeira (EIME)

Nome

Daniel Teixeira

Tag

Daniel Eime

Data de nascimento

19-06-1986

Nacionalidade

Portuguesa

Descreva o seu percurso pessoal e artístico (formação, início da prática artística...)

Curso profissional no Chapitô (Lisboa) seguido de licenciatura em Cenografia (Porto), trabalhou 4 anos na área, mas desde 2011 que faz da pintura e arte urbana a sua profissão e ocupação a tempo inteiro. Desde muito novo que desenha e é um aficionado pelas artes visuais.

Processos de produção de *street art*

Quando e por que razão decidiu realizar o primeiro trabalho de *street art*?

A arte urbana apareceu quase sem dar conta porque, quando comecei esse termo nem existia. Fazia alguns *graffitis*, mas decidi começar a explorar outros meios, tais como, os autocolantes, posters e o *stencil*. Não foi nada pensado, simplesmente senti necessidade de abordar o meu trabalho de outras formas. Hoje em dia isso insere-se nas práticas de arte urbana.

O que significa criar na rua? Qual a sua maior motivação?

Na rua expões-te como em mais lado nenhum. Estás no local certo para partilhares a um publico geral, todo o teu trabalho, ciente que as críticas podem ser instantâneas (para o bem e para o mal).

Quais os artistas que mais o influenciaram na sua prática artista? Refira as razões.

Estou sempre a ser influenciado por diferentes artistas e não só, mas os que me inspiram são aqueles que demonstram no seu trabalho, trabalho e dedicação. Penso que são as palavras chaves para o sucesso profissional e pessoal.

Relativamente ao seu trabalho de *street art* refira que técnicas utiliza.

Stencil.

Que temas são abordados nas suas intervenções?

A figura humana está sempre presente, mas não abordo nenhum tema em específico.

Costuma representar rostos nas suas intervenções? Que significados lhes atribui? Refira um exemplo.

Sim, sempre. Não trabalho com significados. A liberdade da arte é também, podermos fazer sem ter sempre um significado ou intenção adjacente. Fazer por fazer, porque sim, porque é isto que quero. Embora tente em cada trabalho criar uma ligação da imagem e projeto, com o espaço onde irá ser executado, isto porque, no fim, o trabalho é meu, mas quem vai viver com ele, serão as pessoas daquela zona ou cidade. Acho importante criar esse laço para que as pessoas se identifiquem e aceitem a pintura, abrindo muitas vezes horizontes e a mente para este tipo de cultura.

Em que medida o seu trabalho é influenciado pelo contexto e pela comunidade que lá habita?

Como respondi acima, é sempre influenciado. Faço sempre uma pesquisa sobre a zona ou cidade, para que o projeto vá o mais possível ao encontro das pessoas, também porque, fazer rostos implica esse cuidado, já que a figura humana é o que, de uma forma mais direta, nos influencia.

Em que diferentes cidades, já teve oportunidade de realizar intervenções de *street art*?

É mais fácil mencionar países porque em alguns deles, pintei já em diversas cidades. Deixo alguns: Portugal, Espanha, França, Inglaterra, Itália, Marrocos, Rússia, América (Norte e Sul).

Constatámos que o vídeo e a fotografia são utilizados na área da *street art* como ferramentas de registo para posteriormente serem divulgados na internet. Este registo fotográfico e de vídeo são realizados nos seus trabalhos? Qual a sua importância?

Sim, claro. Desde sempre que registo os meus trabalhos e sempre que possível e se achar relevantes para o portfólio, divulgo na internet. Há trabalhos comerciais ou experiências em que não o faço, por motivos óbvios. Não é preciso justificar muito porque todos sabem que a internet é o melhor meio de divulgação, com diferentes tipos de plataformas para todos os nichos e sem dúvida que é uma grande ajuda também para o contacto e trabalhos. Muito mais de metade dos meus trabalhos surgiram a partir do *facebook*.

Dados sobre *Street Art*

Qual a sua opinião sobre a evolução da arte urbana no que respeita a passagem do *graffiti* ilegal, realizado nas ruas da cidade, para as intervenções/projetos de street art previamente sujeitos a aprovação institucional.

Foi um passo natural, julgo eu. Visualmente, o *graffiti* é muito forte e tem bastante presença no quotidiano urbano. Aqui a questão é que as pessoas passaram a olhar para

ele, não só como um ato de vandalismo e marginalizado, mas também como algo com bastante potencial em que se pode tirar partido da melhor forma, ou seja, se está na rua onde a comunicação é direta, porque não usa-la em prol do artista e também de outros meios de comunicação, mantendo este meio de publicidade urbano, nas ruas e mais integrado. Desde cedo que se percebeu esse potencial, tendo havido grandes marcas a tirar partido para certas campanhas publicitárias e com essa aproximação ao publico, o *graffiti* passou a ser visto com outros olhos.

Gostava de mencionar que *graffiti* e arte urbana não são a mesma coisa. O *graffiti* faz parte da arte urbana, onde também estão inseridos outros tipos de técnicas, como o *stencil, posters, stickers*, instalações, *performances*, etc. Arte urbana é tal como o nome indica, arte aplicada num meio urbano ou publico. O *graffiti* é uma técnica ou abordagem artística, assim como as outras que mencionei. Não há um consenso para este tema. Cada um opina de maneira diferente.

Já teve oportunidade de trabalhar com o artista Vhils? Como correu essa parceria?

Sim, há muitos anos, quando ele ainda não tinha este mediatismo e já estive com ele noutras situações mais recentes, embora nunca tenhamos colaborado.

Qual a tua opinião sobre o trabalho desenvolvido por Vhils?

É um artista que respeito bastante por todo o seu processo de evolução e criatividade. Sem dúvida que é um dos que me inspiram a procurar sempre mais para alcançar novos caminhos e para os artistas portugueses, acaba por ser uma mais valia porque coloca o país nas bocas do mundo, criando curiosidade a diversas pessoas a conhecer mais do que se faz por cá.

2.1.3. Tamara Alves (TAMARA OU TIGRA)

Nome

Tamara Alves

Tag

Tamara ou Tigra

Data de nascimento

18-08-1983

Nacionalidade

Portuguesa

Descreva o seu percurso pessoal e artístico (formação, início da prática artística...)

Licenciatura em artes plásticas – ESAD Caldas da Rainha

Mestrado em Práticas artísticas contemporâneas – FBAUP

A prática artística começou aos 2 anos.

Processos de produção de *street art*

Quando e por que razão decidiu realizar o primeiro trabalho de *street art*?

Por influência do *graffiti* que adorava, queria fazer algo na rua, mas sem serem letras, espalhar uma mensagem, espalhar o meu trabalho de forma livre.

O que significa criar na rua? Qual a sua maior motivação?

Ser livre para criar, livre de galerias e do negócio que envolve o mundo da arte. Depois o contexto urbano, social, a cidade, as pessoas, etc.

Quais os artistas que mais o influenciaram na sua prática artista? Refira as razões.

Miss van e Swoon, porque são mulheres que fazem os seus trabalhos na rua, independentemente de ser na rua fazem o seu próprio trabalho sem ser *graffiti*. (Esta resposta justifica-se pelo facto de quando eu comecei a querer fazer o meu trabalho na rua não havia o boom de *street art* que era agora, daí a necessidade de justificar o porquê da rua sem ser *graffiti*)

Relativamente ao seu trabalho de *street art* refira que técnicas utiliza.

Eu costumo dizer que tento copiar o que faço no papel para a parede, os riscos do lápis, o acidente da tinta no papel, tudo isso para dar uma expressividade de desenho e ilustração, mas na parede.

Que temas são abordados nas suas intervenções?

O corpo, o amor, animalidades, sentimentos deus, devir animal, instintos, carne, sangue, coração, somos animais, etc. e muita poesia *beat*.

Costuma representar rostos nas suas intervenções? Que significados lhes atribui? Refira um exemplo.

Rostos sem identidade para dar ênfase a uma mensagem. Exemplo de retrato de olhos vendados com a frase de Bukowski ao lado "I have my madness", como um alerta a uma necessidade de conhecimento interior, alerta para uma obsessão de redes sociais, vidas virtuais, a venda obriga a personagem a olhar para dentro de si mesma.

Em que medida o seu trabalho é influenciado pelo contexto e pela comunidade que lá habita?

Totalmente influenciado.

Em que diferentes cidades, já teve oportunidade de realizar intervenções de *street art*?

Nova Iorque, Paris, Roubaix, Um pouco por Portugal inteiro: São Miguel, Lagoa, Porto, Loures, Lisboa, Freamunde, Ovar, Moledo, Leiria, etc.

Constatámos que o vídeo e a fotografia são utilizados na área da *street art* como ferramentas de registo para posteriormente serem divulgados na internet. Este registo fotográfico e de vídeo são realizados nos seus trabalhos? Qual a sua importância?

Com a questão da efemeridade o trabalho só perdura no registo, sem isso ele desaparece com o tempo e a cidade.

Dados sobre *Street Art*

Qual a sua opinião sobre a evolução da arte urbana no que respeita a passagem do *graffiti* ilegal, realizado nas ruas da cidade, para as intervenções/projetos de *street art* previamente sujeitos a aprovação institucional.

Acho que a *street art* é diferente do *graffiti*, que o *graffiti* é de certa forma puro na sua essência ilegal e necessário. A *street art* influenciado pelo *graffiti*, mas algo diferente, algo como que a valorização do talento de certos artistas que podem ou não ter passado pelo *graffiti,* mas que querem realizar os seus trabalhos na rua.

Já teve oportunidade de trabalhar com o artista Vhils? Como correu essa parceria?

Não tive.

Qual a tua opinião sobre o trabalho desenvolvido por Vhils?

Acho que o conceito por detrás do seu trabalho é excelente.

2.1.4. Pedro Neves (URBER)

Nome

Pedro

Tag

urber

Data de nascimento

10/09/1976

Nacionalidade

PT

Descreva o seu percurso pessoal e artístico (formação, início da prática artística...)

Comecei por ser o autor da BD do jornal da escola secundária. Nessa mesma escola surge um dos primeiros murais pintados com tinta *spray*, por Noke.

Durante o primeiro curso superior (design de comunicação) continuei a prática, acabando por fazer destacar o meu nome sobretudo nos muros virados para a linha do comboio entre Algés e Cais do Sodré, trajeto que fazia diariamente.

Sempre me mantive afastado de forma consciente do meio artístico. A minha relação com o desenho era de subsistência, intervalava animações 2D na mesa de luz para pagar o curso superior. Usava o desenho como ferramenta de projeto. Expressava-me através da música *jazz* (bateria) e dos elementos gráficos que fazia de forma a promover o meu alter ego e confiança no trajeto para a universidade.

Processos de produção de *street art*

Quando e por que razão decidiu realizar o primeiro trabalho de *street art*? *

Nunca me vi como um "*street artist*" quando a expressão começa a ser utilizada eu já não pintava na rua. Também não era um "writer" do tempo do *graffiti,* entendia o discurso até me tinha feito reconhecer no meio, mas não me identificava.

No fim dos anos 90 desenvolvi de forma única no contexto português da época uma tipologia que mistura a técnica de produção de letras do *graffiti* com formas humanizadas "bonecos". Inventei um personagem que se designou de Filho mais novo do zé povinho.

Em termos comerciais cedo me desiludi, fiz alguns trabalhos até ao fim dos anos 90, sobretudo decorativos e sem pendor autoral.

O que significa criar na rua? Qual a sua maior motivação?

Tive várias ao longo do tempo. No início claramente estava relacionado com a minha necessidade de autoconfiança no espaço urbano, necessitava de me sentir acompanhado. Mais tarde entendi que seria um veículo de comunicação e tentei transmitir mensagens. Atualmente sei que não tem que existir motivação basta a necessidade.

Quais os artistas que mais o influenciaram na sua prática artista? Refira as razões.

Não considero as práticas que aqui descrevo como artísticas. Como referi Noke terá sido o primeiro a influenciar-me. Depois restantes pioneiros como Youth. Principalmente a partir das figuras não tanto das letras.

Claro que sobretudo as influências eram exteriores ao meio, sobretudo BD, animação área onde trabalhei durante 20 anos, festival da Amadora, referências de uma certa cultura popular de envolvimento com o desenho.

Durante o meu crescimento mais próximo que tive da alta cultura foi através do curso de design. Só mais tarde vim a enquadrar-me noutras referências.

Relativamente ao seu trabalho de *street art* refira que técnicas utiliza.

Atualmente sou sobretudo produtor, ou seja, faço projeto, não uso técnicas especificas de *performance*, pintura ou escultura. Uso todas.

Que temas são abordados nas suas intervenções?

Preocupo-me sobretudo com aspetos de sustentabilidade, melhor gestão de recursos.

Costuma representar rostos nas suas intervenções? Que significados lhes atribui? Refira um exemplo.

Em tempos, existe um caso de estudo interessante, uma face no muro do quartel artilharia 1 início mais próximo do CC das Amoreiras, a face de um menino africano, foi sendo renovada por vários amigos e desconhecidos, ganhando vida própria.

Em que medida o seu trabalho é influenciado pelo contexto e pela comunidade que lá habita?

Integralmente, os transeuntes são os protagonistas.

Em que diferente cidade já teve oportunidade de realizar intervenções de *street art*?

Muitas sobretudo do hemisfério norte.

Constatámos que o vídeo e a fotografia são utilizados na área da *street art* como ferramentas de registo para posteriormente serem divulgados na internet. Este registo fotográfico e de vídeo são realizados nos seus trabalhos? Qual a sua importância?

Vital, este meio de trabalho é efémero, portanto o registo fotográfico foi desde sempre essencial para a partilha e disseminação.

Dados sobre *Street Art*

Qual a sua opinião sobre a evolução da arte urbana no que respeita a passagem do *graffiti* ilegal, realizado nas ruas da cidade, para as intervenções/projetos de *street art* previamente sujeitos a aprovação institucional.

A minha opinião é que se trata de um excelente objecto de investigação. Não existe uma resposta única capaz de resolver as tensões envolvidas.

Já teve oportunidade de trabalhar com o artista Vhils? Como correu essa parceria?

Várias vezes tanto em termos de pintura como em termos de projeto. Correu globalmente bem.

Qual a tua opinião sobre o trabalho desenvolvido por Vhils?

Importante referência, com múltiplas facetas que vão muito para alem do "artista".

2.1.5. MIGUEL BRUM

Nome

Miguel Brum

Tag

Pessoal

Data de nascimento

1983

Nacionalidade

Português

Descreva o seu percurso pessoal e artístico (formação, início da prática artística...)

Desde o secundário que segui artes, e formei-me em *design* gráfico pelo IADE, mas foi o *graffiti* que me levou às escolhas profissionais.

Pintei a primeira vez em 1996, e já assinava a minha alcunha na rua ou nas mesas da escola. Insatisfeito com o resultado desse *graffiti*, passei os 2 anos seguintes só a desenhar e em busca de um nome, e entre 1998 e 2001 pintei vários *tags*, até definir o nome que ainda hoje utilizo. Na parte comercial comecei cedo a pintar espaços privados, bares, esplanadas e a trabalhar com autarquias. Em 2004 fizemos um mural gigante para o euro e coca-cola na 2º circular, e desde aí trabalhei com vários marcas fazendo desde campanhas de natal para a *superbock* ou ótimos, usando formatos digitais ou físicos, festivais, de personalizações de objecto a pinturas gigantes nos pilares da ponte 25 de abril, no meio do rio, entre muitas outras coisas.

Sempre a conciliar o alter ego "underground" do espalhar o nome na rua, com os projetos amigáveis. Uma parte pessoal, com uma comercial e social.

Processos de produção de *street art*

Quando e por que razão decidiu realizar o primeiro trabalho de *street art*?

Decidi fazer *graffiti*, que é gravar o nome na rua, com todas as vertentes que este envolve, desde o *tag, bombing,* ou pintura mural. *Graffiti* é um código de rua que maior parte das pessoas só apreciam a parte da pintura mural, e é apreciado na sua verdadeira essência pelo nicho cultural que o entende. Na altura havia a questão, arte ou vandalismo, que pessoalmente para mim e muitos é as duas coisas, arte e vandalismo, e arte do vandalismo. Isto começou para mim em 1996, e foi com o intuito de fazer parte dos cenários que eu apreciava. Já havia graffiti em Lisboa, e havia gravações de todos os tipos nos skates parques, só tinha de colocar o nome alter ego onde estava e onde passava.

O que significa criar na rua? Qual a sua maior motivação?

Maior parte da criação vem de ideias, planos e muitos desenhos antes de chegar à rua, mas a concretização de uma ideia tornada realidade é gratificante, meio surreal às vezes, quando se passa de uma escala de uma folha A3 para uma empena de prédio ou mesmo para uma parede de 4 metros por 2, feito pelo nossa própria mão, com o nosso próprio tempo. Faz sentir mais vivo, que existes para alem da existência física, espalhas um bocado de ti.

Existem momentos de genialidades de criação na rua, tanto do olhar para a rua e ver um local que nos faz pensar em fazer algo ali, como acrescentos, aperfeiçoamentos, erros que se tornam criações na execução das peças. E existe como disse anteriormente, o incrível de passar de um esboço a lápis que às vezes só está a memória dele na nossa cabeça, para uma peça colorida 5 vezes a nossa envergadura.

Quais os artistas que mais o influenciaram na sua prática artista? Refira as razões.

Fui fortemente influenciado por *Writers*. Nomes como Exas, Sea, Mosaik, Wize, Youth, Syre, que eram nomes que existiam nos murais e ruas de Lisboa e arredores com extrema qualidade e estilo, que para mim definiam a fasquia do que devia estar a ser feito, dali para cima.

Relativamente ao seu trabalho de *street art* refira que técnicas utiliza.

Maioritariamente *spray*, às vezes tinta plástica.

Que temas são abordados nas suas intervenções?

Geralmente abordo temas de tatuagem tradicional, meio ícone, abordados de forma mais surreal, tendo em conta o local onde vai ser aplicado ou as condicionantes, se existem, de quem o encomenda.

Costuma representar rostos nas suas intervenções? Que significados lhes atribui? Refira um exemplo.

Às vezes represento rostos com o objetivo de humanizar a obra, por vezes selvagem, sensível ou omnipresente, como a empena da mulher mocho, na quinta do mocho.

Em que medida o seu trabalho é influenciado pelo contexto e pela comunidade que lá habita?

Normalmente tenho em conta que o que fazemos vai ser visto pela comunidade, muito mais vezes do que nós próprios as vemos, se não houver tema específico, vou ter em conta o contexto.

Em que diferentes cidades, já teve oportunidade de realizar intervenções de *street art*?

Graffiti, por várias cidades, Barcelona, Valência, Praga, Berlim entre outras até kuallumpur. Arte de rua em Berlim.

Constatámos que o vídeo e a fotografia são utilizados na área da *street art* como ferramentas de registo para posteriormente serem divulgados na internet. Este registo fotográfico e de vídeo são realizados nos seus trabalhos? Qual a sua importância?

Não sou muito assíduo nos registos nem divulgação do meu próprio trabalho.

Faço-o para a rua e para quem passa nos locais.

Mas hoje em dia a divulgação digital pode fazer chegar uma obra a qualquer lado do mundo, o que é claramente uma mais valia.

Dados sobre *Street Art*

Qual a sua opinião sobre a evolução da arte urbana no que respeita a passagem do *graffiti* ilegal, realizado nas ruas da cidade, para as intervenções/projetos de street art previamente sujeitos a aprovação institucional.

O *graffiti* ilegal vai sempre existir, anarca e a usufruir do espaço publico.

Os projetos institucionais, também existem desde cedo. Pode dizer-se que hoje existe uma maior aceitação. Este tipo de trabalho passa a estar e a ser desejado por mais instituições. Tornou-se mais simples arranjar licenças para sítios que outrora seriam inacessíveis legalmente.

Já teve oportunidade de trabalhar com o artista Vhils? Como correu essa parceria?

Já pintamos várias vezes juntos, maioritariamente, pintura mural. E lembro-me sempre de ele querer fazer mais do que letras, levava grandes stencils para fazer o interior, ou o fundo das peças. Sempre uma mais valia.

Qual a tua opinião sobre o trabalho desenvolvido por Vhils?

Acho que chegou a um ponto literalmente brutal, principalmente, tecnicamente. Ele quis sempre ir mais longe, tenho ideia que desde sempre teve em mente, mais do que *graffiti*. Sempre foi dedicado e rato de laboratório. Merece todo o mérito que tem. E o trabalho dele ultrapassa a obra, ele puxa pelo mundo à volta dele, faz as coisas acontecerem.

2.2. Inquérito por Questionário – OUTROS

2.2.1. Inquérito por Questionário – Lara Seixo Rodrigues (Festival WOOL)

ORIGEM

Quando surgiu o Festival Wool?

2011

Quais as razões que levaram à criação deste Festival?

O WOOL surge como tributo ao passado da Covilhã, intimamente ligado à indústria têxtil. Foi desenhado com objetivos concretos:

– trazer, pela primeira vez, um evento destas características para uma região do interior de Portugal.

– despertar o interesse da comunidade pela cultura e a arte contemporânea, neste caso, a arte urbana.

– dotar de uma nova aparência estética os locais intervencionados.

– permitir a construção de um roteiro de arte urbana na cidade.

Quem são os elementos que compõem a equipa? Que funções desempenham?

Lara Seixo Rodrigues + Pedro Seixo Rodrigues + Elisabet Carceller. Não temos funções definidas. Todos os passos e decisões, enquanto curadores, produções, etc.; são conjuntas.

Como subsistem? Existe financiamento de identidades privadas?

Não existe financiamento de privados. As edições 2011 e 2014 foram financiadas por candidaturas aos apoios pontuais da DGARTES. A edição de 2015 foi realizada com pequeno subsídio da CM da Covilhã.

FESTIVAL

De que forma são selecionados os artistas que participam no Festival?

Pelas técnicas que usam, estilos / identidade, género. Tudo é analisado ao pormenor.

Como se processa o contacto com os artistas?

Email

Os espaços disponíveis para as intervenções de *street art* são escolhidos pelos artistas?

Não. Os espaços são selecionados pela organização.

Os artistas contactam com a comunidade envolvente?

Sim

Qual a recetividade dos habitantes perante este tipo de intervenções?

Excelente. Sempre se mostraram apoiantes.

Em média quanto tempo dura a permanência do artista no local?

Entre 9 a 15 dias

Existem residências artísticas antes e/ou durante cada edição deste festival?

O Festival é em si uma residência.

O artista Alexandre Farto aka VHILS

O artista Vhils já participou no vosso festival. Quais as razões que vos levou a selecionar este artista?

Foi um dos convidados na 1º edição em 2011, quando muito pouco se conhecia sobre ele em Portugal. Foi escolhido pela técnica e estética única.

As intervenções realizadas pelo artista, ainda resistem nos locais?

Não. Já perdeu a definição.

Vhils – 2011 – Covilhã

Como surgiu este projeto?

Não sei que responder. Foi um dos artistas convidados. Não existe um projeto específico para cada artista

O tema foi sugerido ou escolhido pelo artista?

O tema é sempre algo que se identifique com a Covilhã. O artista opta pelo que deseja

Quanto tempo o artista demorou a realizar a intervenção;

3Dias.

O artista contactou com a comunidade? Como?

Sim, a comunidade esteve sempre presente.

De quem é o rosto retratado?

É uma pessoa anónima.

2.2.2. Inquérito por Questionário – Rui Monteiro (Câmara de Loures)

ORIGEM

Quando surgiu o projeto Loures Arte Pública?

Junho de 2015

Quais as razões que levaram à sua criação?

Intervenção artística no espaço público; democratização da arte; transformação pela arte; envolvimento das populações nesta manifestação artística.

Quem são os elementos que compõem a equipa? Que funções desempenham?

Gabinete da Vereadora; Adjunto do Presidente; Unidade de Igualdade e Cidadania.

Como subsistem? Existe financiamento de identidades privadas?

Com orçamento do município, parcerias com algumas empresas, participação voluntária dos artistas.

Atualmente, que projetos fazem parte do Loures Arte Pública?

Galeria de Arte Pública da Quinta do Mocho; Loures Arte Pública (festival anual).

Galeria de Arte Pública – QUINTA DO MOCHO

Qual a necessidade de implementar o projeto neste bairro?

Melhorar a imagem do bairro, derrubar estigmas associados ao mesmo; criar projetos de pertença da comunidade, a arte como forma de intervenção social.

De que forma são selecionados os artistas que participam no Festival?

Mediante propostas dos mesmos e análise dos seus currículos.

Os espaços disponíveis para as intervenções de *street art* são escolhidos pelos artistas? Como se processa esta distribuição?

São propostos aos artistas um leque de espaços previamente selecionados pela equipa.

Em média, quanto tempo dura a permanência do artista no local?

3dias.

Os artistas contactam com a comunidade envolvente? De que forma?

Na elaboração do projeto, na interação durante a produção dos trabalhos, quer com a população envolvente e ainda com as instituições locais.

Qual a recetividade dos habitantes perante este tipo de intervenções?

Muito boa.

Que contributos o bairro teve com a implementação deste projeto?

Visitas regulares de grupos oriundos de vários locais (concelho, país e outros países) contribuindo estas visitas para a desmontagem da imagem negativa que estava associada ao bairro. Maior envolvimento dos moradores na reconstrução do ambiente. Aumento das ofertas comerciais. Melhoria dos espaços físicos.

O artista Alexandre Farto aka VHILS

O artista Vhils já participou em duas edições do vosso festival. Qual a razão que vos levou a selecionar este artista?

A qualidade do seu trabalho e sobretudo a sua relação com as pessoas e preocupações de intervenção social.

Como surgiram os temas retratados nas duas intervenções que o artista realizou?

Os trabalhos foram produzidos após contactos constantes e intensos com diversos grupos do bairro e indo ao encontro das suas expectativas, tendo o artista adaptado as suas ideias originais ao histórico do bairro articuladas com o quotidiano aí vivido, realçando a mensagem da valorização das pessoas e esperança na construção de um futuro melhor.

2.2.3. Inquérito por Questionário – Cátia Oliveira (Gabinete da Juventude | CMS)

ORIGEM

Quando surgiu o projeto Cara e Coroa?

Início 2017

Quais as razões que levaram à sua criação?

Valorização dos Bairros de Habitação Municipal e das pessoas que nele vivem, contribuindo para a transformação da imagem dos Bairros e para a melhoria da autoestima dos seus moradores; compreensão de que a *Street Art* pode ser um excelente veículo de organização e mobilização de pessoas em torno de causas positivas.

Quem foram os elementos que formaram esta equipa? Que funções desempenharam?

Técnicos Municipais de diversos sectores (Gabinete da Juventude, Habitação Social, Sector de Obras Municipais, Sector de Jardins e Higiene Urbana). Também tivemos como importante parceiro a Junta de Freguesia de S. Sebastião

Que atividades fizeram parte desta edição do Festival?

Concertos, atuações de dança, mostra de artesanato de moradores do bairro, mostra de gastronomia multicultural.

Tiveram financiamento de identidades privadas?

Não. Tivemos apoio financeiro apenas da Junta de Freguesia de S. Sebastião

Está prevista uma nova edição?

Em ponderação

Galeria a Céu Aberto – Bairro da Bela Vista

Qual a necessidade de implementar o projeto neste bairro?

Ainda não existem respostas a esta pergunta.

De que forma foram selecionados os artistas que participam no Festival?

A seleção dos artistas ficou a cargo da Associação Acuparte, nossa parceira no projeto.

Os espaços disponíveis para as intervenções de *street art* foram escolhidos pelos artistas? Como se processou esta distribuição?

O espaço foi definido pela autarquia. As empesas foram distribuídas de acordo com critérios da Associação Acuparte.

Em média, quanto tempo durou a permanência do artista no local?

Demora 3 dias.

Os artistas contactaram com a comunidade envolvente? De que forma?

Sim, na generalidade os moradores acolheram os artistas com grande carinho e atenção (cuidavam dos seus materiais, ofereciam-lhes comida e bebida, manifestavam genuíno interesse em compreender a pintura, o seu enquadramento e significado – ainda que de início, alguns moradores de um dos prédios, tenham reagido mal à novidade e dificultado o início dos trabalhos – situação que rapidamente se extinguiu em virtude quer da intervenção de técnicos municipais quer de outros moradores). Os artistas envolveram-se ainda com a comunidade envolvente através de longas "sessões fotográficas" e na participação em dinâmicas locais espontâneas – momentos musicais com velhos tocadores africanos do bairro. Houve ainda um almoço conjunto (confecionado por gente da comunidade), com todos os artistas, representantes do executivo municipal e comissão de moradores.

Qual a recetividade dos habitantes perante este tipo de intervenções?

Na esmagadora maioria dos casos foi muito positiva.

Que contributos o bairro teve com a implementação deste projeto?

Para a implementação do projeto aconteceram reuniões preparatórias de esclarecimento, expectativas e organização de tarefas. Os moradores do bairro foram essenciais para o sucesso do projeto, como refiro em pontos anteriores.

2.2.4. Inquérito por Questionário – Maria de Jesus Dâmaso (Professora - Escola Secundária Dr. José Afonso)

1. Contacto com o artista

Como surgiu esta iniciativa de realizar uma intervenção mural na escola?

As pessoas que estavam a organizar a comemoração do 50° da escola secundária Dr. José Afonso pediram-me para falar com o Alexandre e foi com ele que se tomou as decisões seguintes.

Como foi estabelecido este contacto inicial?

Através de um telefonema meu para o Alexandre.

2. Processos artísticos e criativos

Como se procedeu à escolha do local a intervencionar?

Em conjunto com o Alexandre após observação de todos os locais possíveis.

Descrição de todas as fases deste processo de trabalho (escolha da fotografia; edição da imagem; passagem do desenho para a parede; processo de escavação).

Escolheu-se a fotografia. Foi trabalhada no computador, depois à noite foi projetada na parede e o Alexandre e a sua equipa explicaram como se devia pintar. Finalmente no dia seguinte procedeu-se à escavação.

Os estudantes da turma participaram em todas as fases mencionadas anteriormente? Justifique a sua resposta.

Sim, mas na fase inicial apenas observaram a edição da fotografia. Nas restantes fases todos participaram.

Quanto tempo durou o trabalho que o artista realizou com a turma?

Um fim de tarde e serão e todo o dia seguinte.

Quantos elementos da equipe do artista participaram neste projeto?

O Alexandre mais dois colegas.

Constámos que o vídeo e a fotografia são recursos utilizados frequentemente pelo artista. Este trabalho foi gravado e fotografado pela sua equipe?

Sim.

3. Recetibilidade | Outros assuntos

Este contacto com o artista e com os seus processos de trabalho revelaram-se positivos? Em que aspetos?

Sim, principalmente porque é raro podermos ter um contato direto na realização de uma obra desta envergadura.

Qual o feedback dos alunos, relativamente ao contacto com o artista e participação no projeto?

Os alunos adoraram. Foi um momento marcante nas suas vidas.

Como é que a restante comunidade escolar acolheu esta intervenção? Fundamente a resposta.

Todos acaram orgulhosos por terem um trabalho de um famoso antigo aluno.

Qual a sua opinião sobre o trabalho desenvolvido por Vhils?

É um trabalho com muita qualidade e original. Muito honesto e preocupado com o envolvimento social.

Como era o Alexandre Farto enquanto aluno?

Era discreto e com uma enorme capacidade de procurar, de saber, de desenvolver conhecimentos e aplicá-los nas suas ideias. Com o que não lhe interessasse não perdia muito tempo. Tinha uma destreza excecional com o x-ato para fazer os stencils. Experimentava. Lia, via filmes, procurava programas de edição. Assim que chegava à sala era frequente dirigir-se a mim e se eu pudesse aca a conversar durante horas.

2.2.5. Inquérito por Questionário – Siobhan O'Shea (Ex-estudante - Escola Secundária Dr. José Afonso)

1. Processo artístico e criativo

Como foi efetuado o primeiro contacto com o artista e a sua equipe de trabalho?

O primeiro contacto foi feito através da professora Maria Jesus Dâmaso. Foi a professora que nos "abriu os olhos" para o artista visto este ter sido seu aluno há uns anos. A parte do artista ir à escola não sei muito bem como foi feito mas quando o artista e a equipa chegaram os alunos que quiseram participar tiveram uma mini reunião para o conhecermos. Isto tudo na Escola Dr. José Afonso.

Descreve todas as fases deste processo de trabalho (escolha da fotografia; edição da imagem; passagem do desenho para a parede; processo de escavação).

A imagem, se não estou em erro, já tinha sido escolhida (José Afonso), depois à noite com o projetor projetamos a imagem na parede selecionada, e usamos tinta para a passar para a parede. No dia seguinte, começamos então a utilizar as ferramentas.

Os estudantes da turma participaram em todas as fases mencionadas anteriormente? Justifique a sua resposta.

Sim, só na escolha da fotografia é que não e nas partes mais difíceis, para quem nunca tinha feito.

Quanto tempo durou o trabalho com o artista?

Se não estou em erro 2 ou 3 dias.

Quantos elementos da equipe do artista participaram neste projeto?

Não me recordo.

Recetibilidade | Outros assuntos

Este contacto com o artista e com os seus processos de trabalho revelaram-se positivos? Quais os contributos?

Foi uma experiência muito divertida e diferente, na altura estava no meu 10° ano, a descobrir ainda o que é que são as artes e tudo o que a envolve ou que a mesma envolve por si só. Sem dúvida que o seu trabalho é muito importante para o mundo das artes.

Qual o teu feedback, relativamente ao contacto com o artista e participação no projeto?

O artista é a sua equipa foram supersimpáticos e sempre prontos a responder às nossas perguntas.

Qual a tua opinião sobre o trabalho desenvolvido por Vhils?

O trabalho do artista é sem dúvida algo de extraordinário, desde o processo inicial, à realização ao resultado final.



Fotografia de Joana Matos