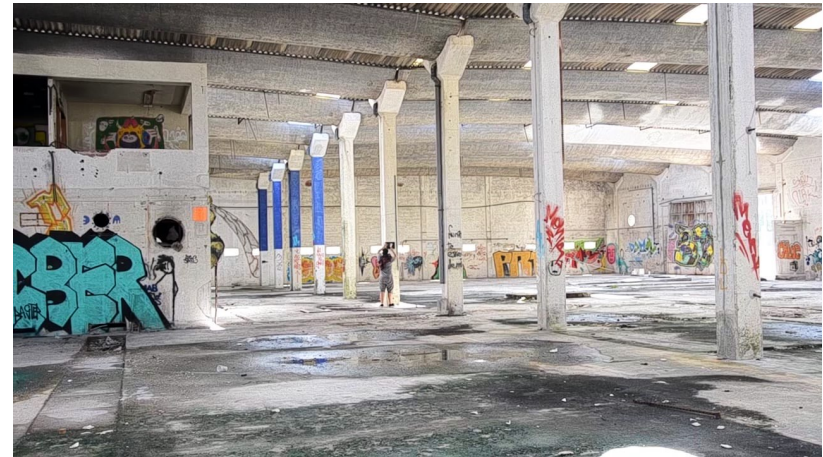


Estudos Urbanos

Mestrado de Gestão Cultural

Culturas urbanas emergentes:

do conceito de subcultura à reconfiguração expressiva do espaço urbano contemporâneo



exercícios e materiais para discussão

Teresa Fradique | 2023-2024

esad.cr

O significado de uma sub-cultura

Dick Hebdige [1979]

Subcultura: a ruptura não natural

Não devemos subestimar **o poder significativo da subcultura espetacular**, não apenas como uma metáfora de uma potencial anarquia 'lá fora', mas como um **mecanismo real de desordem semântica: uma espécie de bloqueio temporário no sistema de representação.** (...)

Previsivelmente, as **violações dos códigos autorizados através dos quais o mundo social é organizado e experimentado** têm um poder considerável para **provocar e perturbar**. Por isso, **eles são geralmente condenados**. Da mesma forma, as subculturas espetaculares expressam **conteúdos proibidos** (consciência de classe, consciência de diferença) em **formas proibidas** (transgressões de códigos de comportamento e de vestimenta, violação de leis etc.). São **articulações profanas** e são frequentemente e **significativamente definidas como "não naturais"**. Os termos usados na imprensa dos tabloides para descrever aqueles jovens que, nas suas condutas ou roupas, proclamam uma pertença subcultural parecem sugerir que as **"ansiedades" mais básicas** relacionadas com a distinção sagrada entre natureza e cultura podem ser evocadas pelo surgimento destes grupos. Sem dúvida que **a quebra de regras é muitas vezes confundida com a 'ausência de regras'** que, segundo Levi-Strauss (1969), 'parece fornecer os critérios mais seguros para distinguir um processo natural de um processo cultural'. Certamente, a reação oficial à subcultura punk, particularmente ao uso de 'linguagem obscena' dos Sex Pistols na televisão parecem indicar que esses tabus básicos não são menos profundamente sedimentados na sociedade britânica contemporânea. (...)

Duas formas de incorporação

À medida que a **subcultura** começa a **atingir sua própria "pose"**, eminentemente comercializável, à medida que seu **vocabulário (visual e verbal)** se torna cada vez mais **familiar**, torna-se cada vez mais visível o **contexto referencial ao qual ela pode ser mais convenientemente atribuída**. É assim que os mods, os punks, os glitter rockers podem ser **incorporados**, trazidos de volta 'à linha' (ao bom comportamento, à norma), localizados no 'mapa da realidade social problemática', onde os meninos de baton são 'apenas crianças se arrumando', ou onde meninas de vestidos de borracha são 'filhas exatamente como a sua'. **A mídia**, como Stuart Hall (1977) argumentou, **não apenas registra**

a resistência, mas "situa-a dentro da estrutura dominante de significados" e os jovens que optam por habitar uma cultura jovem espetacular são devolvidos simultaneamente, quando são representados na TV e nos jornais, ao local em que o bom senso os encaixaria (...). É através desse processo contínuo de recuperação que a ordem fraturada é reparada e a subcultura incorporada como um espetáculo divergente dentro da mitologia dominante da qual emana em parte: como 'diabo popular', como Outro, como Inimigo. O processo de recuperação assume duas formas características:

(1) a conversão de signos subculturais (roupas, música etc.) em **objetos produzidos em massa** (isto é, a forma de mercadoria);

(2) a **'rotulagem' e redefinição do comportamento desviante** por grupos dominantes - a polícia, a mídia, a justiça (ou seja, a forma ideológica).

A forma de mercadoria

A relação entre a subcultura espetacular e as diversas indústrias que elas servem e exploram é notoriamente ambígua. Afinal, essa subcultura preocupa-se principalmente com o consumo. **Ele opera exclusivamente na área de lazer** ('eu não usaria a minha roupa punk para trabalhar - há um tempo e um lugar para tudo'). **Ela comunica através de mercadorias/produtos de consumo, mesmo que as imagens anexadas a essas mercadorias sejam propositadamente distorcidas ou derrubadas.** Portanto, **é difícil, neste caso, manter qualquer distinção absoluta entre exploração comercial, por um lado, e criatividade / originalidade**, por outro, mesmo que essas categorias sejam enfaticamente opostas nos sistemas de valores da maioria das subculturas. De fato, **a criação e difusão de novos estilos está indissolivelmente ligada ao processo de produção, publicidade e embalagem/packaging que deve inevitavelmente levar à derrota do poder subversivo da subcultura - veja-se como as inovações do punk alimentaram diretamente as tendências da moda de elite e da moda convencional. Cada nova subcultura estabelece novas tendências, gera novos olhares e sons que retornam e alimentam as indústrias específicas e mais apropriadas para acolherem as suas inovações.** (...)

Assim que as inovações originais que significam 'subcultura' são traduzidas em mercadorias e tornadas amplamente disponíveis, **elas ficam 'congeladas'**. Uma vez retiradas dos seus contextos privados pelos pequenos empresários e grandes interesses da moda que os produzem em larga escala, elas **tornam-se**

codificadas, compreensíveis, tornadas ao mesmo tempo propriedade pública e mercadorias lucrativas. Dessa forma, pode-se dizer que as duas formas de incorporação (a semântica/ideológica e a 'real'/comercial) **convergem na forma de mercadoria.** Os estilos culturais da juventude podem começar emitindo **desafios simbólicos**, mas terminam inevitavelmente estabelecendo **novos conjuntos de convenções**; criando novas mercadorias, novas indústrias ou rejuvenescendo as antigas (...). Isso ocorre independentemente da orientação política da subcultura: os restaurantes macrobióticos, as lojas de artesanato e "mercados de antiguidades" da era hippie foram facilmente convertidos em butiques punk e lojas de discos. Isso também acontece independentemente do conteúdo surpreendente do estilo: roupas e insígnias punk poderiam ser compradas por correspondência no verão de 1977 e, em Setembro daquele ano, a Cosmopolitan fez uma revisão da mais recente coleção de "loucuras" da alta costura de Zandra Rhodes, que consistia inteiramente de variações sobre o tema punk, sob o lema 'Chocar é chique'. **Era o presságio da morte iminente da subcultura.** (...)

A forma ideológica

Duas estratégias básicas são desenvolvidas para lidar com a ameaça (de uma subcultura). Primeiro, o Outro pode ser **banalizado, naturalizado, domesticado.** Aqui, a diferença é simplesmente negada ("A alteridade é reduzida à mesmice"). Alternativamente, **o Outro pode ser transformado em exótico, sem sentido, um mero 'objeto', um espetáculo, um 'palhaço'** (Barthes, 1972). Nesse caso, a diferença é adstrita a um lugar além da análise. As subculturas espetaculares são continuamente definidas exatamente nesses termos.

O estilo enquanto comunicação intencional

O **significado de uma subcultura está sempre em disputa** e o **estilo [style]** é a área em que as **suas definições conflitantes se chocam de forma mais dramática.** Os objetos [usados ou produzidos pelas subculturas] são feitos para **significar continuamente o "estilo" dessa mesma subcultura.** Este processo começa com um **"atentado" contra a ordem natural**, mesmo que esse desvio possa parecer ligeiro (o culto de uma madeixa de cabelo, a aquisição de uma scooter ou um certo tipo de roupa). Mas **termina na construção de um estilo, num gesto de desafio ou de desprezo, num sorriso ou em desdém. O estilo [style] sinaliza uma recusa.** *Gostaria de pensar que essa recusa vale a pena fazer, que esses gestos têm um significado, que os sorrisos e os desprezos têm algum valor subversivo, mesmo que, em última análise, eles sejam, o lado escuro*

das normas e dos regulamentos, apenas como um graffiti numa parede da prisão. Mesmo assim, um graffiti pode permitir fazer uma leitura fascinante [da subcultura e do mundo]. Eles chamam a atenção para si mesmos. Eles são uma expressão de impotência e uma espécie de poder - o poder de desfigurar (p.3)

(...) É através dos **rituais de consumo distintivos**, através do **estilo**, que uma subcultura simultaneamente revela a sua identidade "secreta" e comunica os seus significados proibidos. É basicamente através da forma como os bens de consumo são usados por uma subcultura que a demarca de formações culturais mais ortodoxas." (Hebdige 1979: 122)

(...) **se um estilo (style) é mesmo para pegar, se é para se tornar genuinamente popular, então tem de se dizer as coisas certas da forma certa e no momento certo. Tem de antecipar ou condensar uma disposição, um momento. Tem de incorporar uma sensibilidade** (...).»

excertos retirados da obra HEBDIGE, Dick, [1979] 1997, "Subculture: the meaning of style" in GELDER, K. & THORNTON, S., *The Subcultures Reader*. London: Routledge, pp. 130-142. [tradução livre de Teresa Fradique]

Qual o papel que os discursos alternativos têm ou podem ter na prática do agente cultural?

Que tipos de discursos alternativos estão hoje explicitamente presentes no espaço urbano e quais são os elementos (objectos) que compõem a sua significação?

Quais as ligações entre subversão estilística e criatividade e que questões éticas coloca para a prática da cultura?

O resto ainda é Hebdige

Paula Guerra e Pedro Quintela [2018]

(...) com a **urbanização** surgiram as grandes metrópoles, que logo foram vistas como **locais perigosos**, em que deixava de ser possível definir onde começava e acabava a dicotomia esfera privada/ pública. Este contexto, como refere Stanley Cohen, não deixou de provocar pânico nas classes dirigentes, que **olhavam com suspeição para a massa anónima de pessoas**, que poderiam, de um momento para o outro, tornar-se ingovernáveis e, acima de tudo, revelar-se **perigosas para a manutenção da ordem social**. Por isso, indissociável dos **processos de intensificação da modernidade e urbanização**, surge a necessidade de **vigiar** e controlar esta **multidão**, de entre a qual se vai destacando, sobretudo a partir da segunda metade do século xx, um grupo específico: **os jovens**. (...)

Considerando a **subcultura punk**, Hebdige explora a dimensão de recusa e de revolta **contra as condições socioeconómicas em que os jovens das classes operárias viviam**, perspectivada pela **sociedade dominante** da Inglaterra da década de 1970 como uma atitude **socialmente desviante**, como um crime, salientando que esta subcultura *punk* se afirmava sobremaneira pelo estilo (artefactos, adornos, músicas ...), **funcionando metaforicamente como uma arma face à classe dominante**: «Nenhuma subcultura tem procurado com mais determinação separar-se do panorama das chamadas formas normalizadas, nem atrair para si tamanha desaprovação, como os *punks*.» [Hebdige] Esta preocupação com a juventude surgiu inicialmente como uma *cruzada moral* da burguesia contra o que apelidavam de *wandering tribes* e a favor de reformas para educar e civilizar esta juventude da classe operária, de modo a nela inculcir os valores da sociedade burguesa. Havia, portanto, um duplo objectivo: por um lado, a melhoria das condições de vida destes jovens; **por outro, pretendia-se aumentar sobre eles a vigilância e o controlo**. (...)

Porque e que as subculturas juvenis se desenvolveram em Inglaterra? Em meados da década de 1950, ali se sentiam ainda as pesadas heranças do pós-guerra, marcado por dificuldades económicas, onde a materialização de uma cultura juvenil era um projecto pouco consolidado. (...)

A **Escola de Chicago**, que assumiu um modelo ecológico de interpretação societal, entende **os grupos juvenis como resultado directo dos enormes processos de urbanização que na época afectavam as sociedades**. Os estudos sobre a juventude **estavam directamente relacionados com as teorias**

de crime, delinquência e desvio. Tendo parcialmente por base as obras de Émile Durkheim, perspectivava-se o recurso dos jovens ao crime e a comportamentos desviantes como uma resposta à falta de coesão societal e à anomia nas grandes metrópoles. Desta forma, a cultura juvenil era entendida como **uma possível cultura desviante**, causada, em parte, pela resistência dos jovens em conformarem-se com os valores sociais prevalecentes. Daqui emerge um dos conceitos privilegiados pela Escola de Chicago, **o gangue**, que surgiria e subsistiria nos guetos, vistos como zonas propícias ao desvio e a desagregação das normas sociais. (...) De igual modo, e no prolongamento dos trabalhos postulados por Merton, existiu uma corrente sociológica, grosso modo norte-americana, que recorreu ao conceito de **contracultura**, igualmente **centrado na óptica do desvio**, aqui encarado não de uma forma depreciativa, mas como um elemento de conflito face a normas entendidas como erradas e que seria necessário alterar rapidamente.

A segunda linha de abordagem, e onde a noção de subcultura emerge *de facto*, e a dos Estudos Culturais e que gira em torno do **Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS)**, da Universidade de Birmingham, pautado por uma abordagem transdisciplinar, abarcando a sociologia, a teoria e crítica literária, a semiótica, os **Estudos Culturais**, os *medias studies*, entre outros. Aqui se insere justamente Dick Hebdige, antigo estudante do CCCS, onde realizou a sua tese de mestrado.

Em *Subcultura. Significado do estilo*, obra originalmente publicada em 1979, Hebdige sustenta que, **após a Segunda Guerra Mundial, ocorreu uma profunda modificação a forma como as classes sociais eram vivenciadas em Inglaterra, devido a factores estruturais de mudança em vários domínios, incluindo os meios de comunicação social, o trabalho, o lazer e a educação, o aumento do poder de compra dos mais jovens, entre outros. Um dos efeitos de tamanhas mudanças foi uma fragmentação do significado de pertença às classes operárias**. (...)

As subculturas são, portanto, formas expressivas mas o que elas expressam em última instância, uma tensão fundamental entre aqueles que estão no poder e aqueles que estão condenados a posições subordinadas e a vidas de segunda classe. Esta tensão expressa-se figurativamente sob a forma de estilo subcultural. [Hebdige]

A abordagem às subculturas juvenis privilegiará, assim, **a questão do poder**. Quer dizer, é preciso entender estas subculturas como respostas às dificuldades sentidas pelos jovens no seu dia-à-dia, já que cada classe social possui diferentes opiniões sobre a sociedade e, com isso, uma cultura específica. E **a cultura da classe dominante é considerada a cultura dominante - procura promover um conjunto de valores e de perspectivas que defende serem as correctas**,

ambicionando (auto)caracterizar-se como a única cultura digna desse nome.

Nesta relação, a cultura dominante hegemónica tenta «assegurar que, nas relações sociais entre as classes, cada classe seja continuamente reproduzida». Contudo, é impossível para a cultura hegemónica absorver, na totalidade, a cultura da classe operária, **que não deixa de produzir as suas formas específicas de relações, de valores, de actividades, etc.** Enquadram-se deste modo, em grande medida, as subculturas, que surgem para responder aos problemas que afectam os jovens. A abordagem, é necessário realçar, focaliza-se sobretudo nos jovens da classe operária, que se consubstanciam, primeiramente, numa **resistência cultural á hegemonia cultural dominante**, que procuraria, por seu lado, num movimento de envolvimento duplo, **neutralizá-los e uniformizá-los.**

Nos trabalhos de Hebdige, a classe é apenas uma das dimensões da formação subcultural. Procurando perceber os processos de hibridização, de contaminação que ocorrem entre subculturas, o autor da conta das formas de resistência destas em relação a tentativas de neutralização por parte da cultura dominante.

excertos retirados do texto "Introdução: o resto ainda é Hebdige", Dick Hebdige, [1979] 2018, *Subcultura: o significado do estilo*. Lisboa, Maldoror.

Um olhar sobre as imagens urbanas

Ricardo Campos, Andrea Mubi Brighenti e Luciano Spinelli [2011]

As **imagens contemporâneas** –e por elas entendemos aquelas que são tecnologicamente forjadas– germinaram em **meio urbano** e desde então têm **habitado, privilegiadamente, neste território**. Esta circunstância não se deve apenas a uma maior **concentração dos meios de produção e de disseminação de imagens**, mas também ao facto de estas **se terem constituído**, paulatinamente, como **protagonistas do cenário visual metropolitano**.

A **relação entre a imagem, a visualidade e o mundo urbano**, apesar de ser extremamente relevante, tem estado algo arredada do debate científico em ciências sociais, particularmente no contexto académico português. Todavia, o gradual interesse despertado pela área da **cultura visual**, ao qual não é indiferente a saliência que a imagem e as tecnologias visuais têm adquirido no nosso quotidiano, incentiva a novas leituras do espaço urbano mais atentas a estas dimensões.

Sendo estes conceitos fundamentais e não propriamente transparentes, importa fazer uma breve referência à forma como os abordamos nesta obra. Debrucemo-nos, em primeiro lugar, sobre a imagem, um conceito múltiplo, endereçando para uma miríade de objectos, que mais se assemelha, de acordo com Mitchell (1986), a uma *grande família* com diversas ramificações (imagens gráficas, ópticas, perceptivas e verbais). Aquilo que define as **imagens** é, a nosso ver, o facto de serem entendidas **enquanto artefactos produzidos pelo homem, visando a representação visual de algo, com base em determinadas convenções culturais**. Por seu turno, o domínio da **visualidade** refere-se à forma como **o olhar é culturalmente modelado sugerindo a existência de modos plurais de olhar, em função dos contextos históricos, socioculturais e geográficos**. A **visibilidade** invoca todo um horizonte perceptível, que se oferece ao nosso olhar e, como tal, se encontra à **superfície visível do mundo**. No entanto, devemos ter em consideração que este é um domínio, também ele, social e historicamente forjado, na medida em que **o visível (e por consequência o invisível) é o resultado da forma como o homem manipula o seu ambiente e lhe confere identidade simbólica, é uma esfera da acção humana** (Brighenti, 2007, 2010). (...)

A cidade afigura-se um território onde as imagens conquistam um peso importante na forma como nos relacionamos socialmente, como entendemos o meio em nosso redor e nos orientamos nele. Actualmente,

as imagens e os dispositivos visuais desempenham **funções muito diversificadas**, sendo **apropriado por distintas entidades e grupos sociais como mecanismos fundamentais para a acção**. A publicidade que toma o espaço público, a videovigilância sob o controlo do Estado, as gramáticas subversivas representadas pelos *graffiti* e pela *street art* ou os estilos juvenis urbanos, são, entre muitos outros exemplos, fenómenos que nos demonstram a crucial relevância de um estudo mais detalhado das práticas e das estratégias engendradas pelos diferentes actores nestas **operações que buscam adquirir visibilidade no espaço público urbano, intervindo na ecologia visual urbana** (Denise Pontille, 2010). A partir desta perspectiva, as temáticas relativas à **visualidade** e **visibilidade** necessitam de ser **conceitualizadas não apenas como repertórios simbólicos, mas como protagonistas da forma como se constrói o próprio ambiente urbano**.

(...)

A fabricação de uma **cidade** voltada para o **consumo** (com a multiplicação dos seus lugares de culto, vulgo centros comerciais) e para uma **gentrificação urbana** mais preocupada com a capacidade de **sedução visual** reflecte-se na crescente **colonização do espaço público como lugar de consumo visual**. Deste modo, tendem a multiplicar-se os suportes e canais de comunicação visual, insinuando a existência de **um cidadão que, progressivamente, se desdobra num mero espectador do espectáculo urbano**. A ideia de **encenação** está sempre latente. As vitrinas das lojas, os placards, os transportes públicos e as fachadas dos edifícios transvestidos convertem-se em suportes comunicativos, revelando **uma cidade conquistada pelo imperativo da comunicação publicitária**. Todavia, para além do - ou eventualmente através do - consumo e do lazer, as **imagens** também se podem afirmar como **protagonistas de lógicas conflituais**, que marcam decisivamente a **transformação dos lugares urbanos**.

Acresce a esta **significância simbólica da materialidade cidadina**, a forma como os indivíduos e grupos contribuem para a **construção de uma peculiar cultura visual urbana**. A crescente **esteticização** (Featherstone, 1991; Maffesoli, 1987, 1993) e **estilização** (Ewen, 1988) da vida, associadas a uma maior **reflexividade e monitorização dos visuais** (Giddens, 1992, 1994), derivam numa clara preocupação pela **visualidade enquanto campo de distinção simbólica**. Esta é uma condição que, de alguma forma, se articula com uma tendência histórica para a **progressiva visualização da existência** (Mirzoeff, 1999) como reverberação de uma **sociedade ocularcêntrica**. Fenómenos originalmente não-visuais são, crescentemente, representados pictoricamente, sendo que os processos representacionais incorporam, sempre, um quadro de

entendimento do próprio fenómeno intimamente associado aos contextos de criação imagética (Pauwels, 2006). Consequentemente, **os mecanismos representacionais nunca são inócuos e transparentes, as tecnologias e os modos de olhar articulam-se para produzir formas ideologicamente coerentes e aceites de retratar o mundo**. O campo da visibilidade inserido no território citadino não se resume apenas a dinâmicas de encenação imagética, mas inclui **diferentes modos de olhar** (Berger e outros, 1972; Goodwin, 1996) - tanto especializados como ordinários -, que são empregues **na própria constituição material do espaço urbano**.

A centralidade da visualidade na cidade não é uma condição recente, tendo sido identificada como um fenómeno relevante pelo menos desde o início da sociologia. Alguns dos mais famosos estudiosos e narradores da experiência urbana, em finais do século XIX e durante a primeira metade do século XX, destacam **a importância do olhar e da imagem na vivência da metrópole**¹. George Simmel argumentava que a cidade exercia uma poderosa impressão sobre os sentidos humanos, particularmente a visão (Simmel, 1997 [1903]). Décadas mais tarde, Louis Wirth (1997 [1938]) entende que a cidade valoriza o reconhecimento visual, sendo esta uma competência fundamental numa atmosfera marcada pela heterogeneidade e pelo anonimato. Autores clássicos como Walter Benjamin (1997 [1935]) e Michel de Certeau (1984) também se referiram à especificidade da **experiência ocular urbana** e as **relações visualmente mediadas presentes na cidade**.

Os aparatos técnicos e tecnológicos de circulação e mediação de imagens também participam de forma evidente na **sincronização e des-sincronização da acção no espaço urbano, produzindo ambientes carregados de uma atmosfera singular. As imagens urbanas não constituem um domínio apartado da acção, pelo contrário, são parte integrante das cadeias de acção e de emoção através das quais se fabrica, perpetua e transforma a cidade**. Através da acção, incluindo as suas articulações tecnológicas, o domínio estético do visual funde-se como **domínio político**, como é evidente na elaboração de murais políticos, na invenção de estéticas subversivas e **subculturais** ou na produção de **eventos sociais de resistência e de conflito** devidamente encenados para os *media* (os inevitáveis acontecimentos que ganham visibilidade e impacto nos telejornais). Esta é, portanto, uma problemática complexa, que invoca uma série de considerações sobre **a natureza ideológica, política e estética dos aparatos visuais e das distintas**

¹ Alguns dos primeiros teóricos sobre o urbano, como Georg Simmel, notaram a relevância desta dimensão, embora estivessem particularmente concentrados na natureza turbulenta da experiência visual na cidade (Fiizcssey c Simay, 200B).

formas de olhar (e de ser olhado).

excertos retirados do texto Campos, R.; Brighenti, A. M., Spinelli, L. (2011) "Introdução: Um olhar sobre as imagens urbanas", *Uma Cidade de Imagens - produções e consumos visuais em meio urbano*. Lisboa: Editora Mundos Sociais, 1-14.

Qual o papel que uma ecologia visual do espaço urbano pode ter na prática do agente cultural?

Como lidar, do ponto de vista da programação e gestão cultural, com a progressiva "visualização da existência" numa "sociedade ocularcêntrica"?

Como integrar na prática cultural a forma como as imagens são parte integrante das cadeias de acção e de emoção através das quais se fabrica, perpetua e transforma a cidade?

PREFÁCIO

ALEXANDRE FARTO AKA VHILS [2019]

Era muito novo quando, em meados da década de 1990, comecei a reparar nos velhos murais políticos que marcavam a paisagem industrial, então já semiabandonada, da Margem Sul, onde eu cresci. Apesar de velhos e carcomidos pelo tempo, havia neles uma força expressiva, uma energia misteriosa que os demarcava fortemente da publicidade polida e formatada que entretanto os havia substituído enquanto veículo do discurso dominante no espaço público. **Na altura, eu era demasiado novo para entender inteiramente as suas mensagens, mesmo se simplificadas e reduzidas a um conjunto de elementos visuais facilmente interpretáveis. Havia as cores primárias fortes, claro, e as letras em bloco, junto com figuras simplificadas que remetiam para a banda desenhada. Mas creio que aquilo que me fascinou acima de tudo foi o facto de terem sido claramente pintados à mão. Mais do que a ideologia, foi pois o gesto que lhes deu origem que me captou a imaginação. Um gesto humano e anónimo que fazia brotar vinhetas coloridas nas ruas, nas fachadas dos prédios, nas velhas fábricas.**

Uns anos mais tarde, por volta de 1997, comecei a reparar nos **graffiti**, igualmente coloridos, que começaram a aparecer em força ao longo do caminho que eu fazia diariamente para a escola. **Comparados com os velhos murais, estes eram pinturas e rabiscos muito mais toscos e abstractos, muito mais difíceis de entender.** Mas o gesto, a marca anónima, estava lá. A força expressiva e misteriosa, também. O fascínio foi imediato. Na escola associei-me a um pequeno grupo de amigos que também se começavam a interessar pelo graffiti, e juntos demos os primeiros passos numa actividade que veio a marcar profunda e irreversivelmente a minha vida.

Nesses primeiros tempos de fascínio e rebeldia, quando também eu comecei a pintar na rua, teria sido impossível imaginar que chegaríamos ao contexto em que estamos hoje, no qual a(s) arte(s) urbana(s) se encontra(m) presente(s) nos quatro cantos do globo, tendo entrado definitivamente quer no registo da cultura popular, quer naquele dos media, das ciências sociais, da história e crítica da arte, do design, da arquitectura, do urbanismo, das políticas públicas.

O impacto que estas manifestações visuais presentes no espaço público tiveram, e continuam a ter, em mim e em muitos outros, é difícil de descrever. **Há muito de emotivo e irracional na nossa atracção ou repulsa por aquilo que, no fundo, são apenas pinturas no espaço público, independentemente da motivação do seu autor ou do propósito com que foram produzidas. Mas, se entendermos esse meu fascínio inicial pelo gesto humano que lhes está na origem como uma forma de participação democrática num espaço que deveria ser verdadeiramente público, quando raramente o é, talvez estejamos no rumo certo.**

De facto, hoje estamos imersos na era da democratização por excelência, da participação, da interacção, da expressão individual e colectiva, do acesso à informação e também, não menos importante, da difusão e da imitação. Tudo isto

explica por que motivo(s) os espaços públicos das cidades que habitamos têm vindo a ser palco de um movimento de expressão visual e artística sem paralelo na história. Pois, se o fenómeno de deixar marca na cidade é tão antigo quanto a própria noção de cidade, nunca houve uma tão grande presença de intervenções artísticas nos seus espaços como aquela que encontramos hoje.

Ubíqua, expressiva, impactante, multiforme, efémera, directa – a arte na cidade convive connosco diariamente. Acompanha-nos no trajecto diário que fazemos entre a casa e a escola ou o emprego; **surpreende-nos poeticamente enquanto aguardamos que o semáforo mude**; interpela-nos quando olhamos pela janela do comboio; delicia-nos ou choca-nos ao virarmos uma esquina. Comunica connosco, interage connosco, influencia-nos. Tem sido alvo de atenção por parte da indústria, da publicidade, das galerias e dos museus. Quer queiramos, quer não, do mais pequeno gesto anónimo aos murais em grande escala assinados por artistas conhecidos, a sua presença nas nossas vidas tornou-se difícil de ignorar.

No entanto, se hoje a designação arte urbana se tornou comum no nosso léxico colectivo, a sua definição é ainda algo incerta e tem sido amplamente debatida, quer por especialistas de várias áreas, quer por aqueles que participam nas suas várias vertentes. Com efeito, os fenómenos que pretende abarcar são muitos e diversos, descrevendo intervenções no espaço público que englobam “diferentes formas de marcação, ornamentação e comunicação”, como nos indicam os autores deste livro – **desde marcas simples a obras de elevada complexidade; daquelas cuja inserção na cidade é feita de forma ilegal a outras que são produzidas de forma sancionada (legítima) com apoio institucional; do graffiti que não visa comunicar com ninguém além daqueles que o fazem à street art que visa comunicar e interagir com um público vasto; do muralismo político e das intervenções assumidamente activistas a obras que se inscrevem pura e simplesmente nos domínios estético e lúdico.** Os suportes que materializam estas várias expressões são igualmente variados e heterogéneos, podendo incluir a pintura com spray, com rolo ou com trinchã; a pintura à mão livre ou com ajuda de um stencil; autocolantes e cartazes, do mais caseiro ao mais profissional; obras escultóricas com objectos vários; instalações com malha de tricô sobre peças de mobiliário urbano; projecções com vídeo e luzes LED; peças com mosaicos e azulejos; acções de jardinagem de guerrilha; ou até a picotagem de paredes, entre muitos outros. Cada qual com os seus objectivos, códigos e formatos, mas todos eles em interacção – uns com os outros, mas também com a cidade, com os seus públicos.

excertos retirados da obra CAMPOS, R. & CÂMARA, S. (2018). *Arte(s) Urbana(s)*. V. N. Famalicão, Humus / CISNOVA, pp. 8-11.

«Não deveis fazer apenas cidades e máquinas, pontes e trigo, deveis construir também a vossa vida», recomendava Bertold Brecht. **Construir a própria vida, construí-la coletivamente** apesar das circunstâncias adversas, construí-la em conjunto com outros porque as circunstâncias são adversas. Esta é, sem duvida, uma das principais aspirações de todos os **movimentos sociais urbanos, movimentos que surgem quando, nas cidades, as pessoas comuns - que constroem máquinas, pontes, alimentos e tantas outras coisas - decidem agarrar o destino com as próprias mãos, às vezes cheias de indignação outras vezes de esperança, muitas vezes das duas coisas.** Contudo, a capacidade dos cidadãos, sem especial poder económico ou influência para melhorar a sua sorte e construir o seu próprio destino, está dependente de um conjunto de circunstâncias: **não só da forma como em cada sociedade se produz e distribui a riqueza, mas também da maneira como se organiza a cidade em que vivem.** Se esta está moldada sobretudo, pelos interesses particulares de alguns, em vez de ajudar a melhorar as condições de vida da maioria, tenderá a torná-las mais difíceis. **Por isso, a capacidade de cada um de construir a sua própria vida em conjunto depende da capacidade coletiva de condicionar a construção da cidade.**

Quando numa sociedade, quem menos tem se junta para debater, propor e atuar com o objetivo de mudar as condições de vida na cidade, forma-se aquilo a que chamamos movimentos sociais urbanos. São sociais pelo seu carácter coletivo e pelos seus objetivos, e urbanos porque a cidade não é para eles apenas a arena onde lutam pelas suas exigências, mas também **o objetivo último da sua atuação.** Assim, os movimentos sociais urbanos distinguem-se de outras ações coletivas por o centro do seu interesse estar na luta por melhorar as condições de habitação, ambiente, espaço público e serviços, bem como a capacidade dos habitantes de cada bairro, de cada cidade, de cada território intervirem nos processos de tomada de decisões sobre o que os afeta.

São estes traços que conferem um carácter espacial a estes movimentos: lutam, com mais ou menos razão, pelo que consideram **património coletivo, os bens comuns de cada lugar**; levantam o tema da justiça social não só no que diz respeito à distribuição dos impostos e ao património, mas também no que concerne ao acesso à qualidade urbana, aos serviços e à renda de qualquer lugar do território; debatem ou impugnam mecanismos de representação e

² Excertos retirados de NE.LO, O. ([2015] 2018), “Introdução”, *A Cidade em Movimento*. Lisboa, Livraria Tigre de Papel, pp. 35-42.

atuação pública pela sua qualidade democrática e também pela maior ou menor proximidade dos poderes públicos à cidadania e pela capacidade de quem vive em cada lugar, mesmo nos mais desfavorecidos, de se fazer ouvir.

A ação dos movimentos urbanos tem uma influência direta na forma como a cidade evolui. Frequentemente, a construção das cidades é explicada como se fosse o resultado de uma vontade exclusiva das instituições e dos poderes económicos dominantes, veiculada pelos técnicos que trabalham ao serviço destes. Mas a ação dos movimentos urbanos mostra que há uma multiplicidade de interesses, muitas vezes contraditórios, de tal forma que, mesmo em sociedades onde a riqueza e o poder político se encontram desigualmente redistribuídos, aqueles que governam e projetam a cidade, aqueles que possuem os terrenos onde se produz a maior parte da riqueza, veem condicionada a sua atuação pela presença organizada de outros setores sociais.

Por isso os movimentos urbanos foram considerados também **«construtores da cidade»**. Não só porque aqueles que os integram colaboraram, muitas vezes, na construção de bairros e na produção de riqueza contribuindo para que a cidade seja como é, contra outros interesses. Em cada cidade, as condições de habitação, o espaço público, os equipamentos ou os transportes podem considerar-se, em maior ou menor grau, conquista da ação coletiva dos cidadãos. Da mesma forma que a gestão do espaço público, a disposição das ruas, ou a distribuição dos grupos sociais pelas áreas urbanas obedeceram historicamente ao medo que estes movimentos foram suscitando, também histórica é a possibilidade de os controlar e, quando necessário, de os oprimir. (...)

(...) Pretendo mostrar como, apesar das circunstâncias do momento, caracterizadas pela deterioração das condições de vida e a redução dos direitos sociais de maior parte da população, **grupos cada vez mais relevantes de cidadãos se agrupam para atuar, para se ajudar mutuamente, para fazer frente ao que consideram ser agressões e para sugerir alternativas**. A maior parte das vezes, esta ação pode parecer limitada e ineficaz: planeada numa escala territorial desadequada, sem os meios necessários, sem uma estratégia de conjunto. Vistos assim, os movimentos seriam, mais do que qualquer outra coisa, sintomas do descontentamento existente, com uma eficácia prática reduzida. No entanto, um olhar atento a sua realidade conduz a conclusões bem diferentes. Mesmo com as suas limitações e contradições, a ação dos movimentos urbanos no sul da Europa tem sido muito relevante, tanto na hora de aliviar os efeitos da crise sobre a população, como ao condicionar o comportamento de outros atores - administrações públicas e poderes económicos - e ao promover trocas institucionais e políticas.

bibliografia e referências do dossier:

CAMPOS, R. & CÂMARA, S. (2018). *Arte(s) Urbana(s)*. V. N. Famalicão, Humus / CISNOVA.

CAMPOS, R.; Brighenti, A. M., Spinelli, L. (2011) "Introdução: Um olhar sobre as imagens urbanas", *Uma Cidade de Imagens - produções e consumos visuais em meio urbano*. Lisboa: Editora Mundos Sociais, 1-14.

GELDER, K. & Thornton, S., *The Subcultures Reader*. London: Routledge,

HEBDIGE, Dick, [1979] 1997, "Subculture: the meaning of style" in GELDER, K. & THORNTON, S., *The Subcultures Reader*. London: Routledge, pp. 130-142.

NE.LO, O. ([2015] 2018), *A Cidade em Movimento*. Lisboa, Livraria Tigre de Papel, pp. 35-42.

WACQUANT, L. (2003), "O que é gueto? Construindo um conceito sociológico", *Rev. Sociol. Polít.*, Curitiba, 23, p. 155-164, nov. 2004.

Catálogo da Exposição *Linha Imaginária*. MU.SA, Câmara Municipal de Sintra / Fundação Aga Khan, 2021.

Catálogo da Exposição *Interferências*, MAAT, Festival Iminente, 2022.

Teorema | John Romão, inspired by Pier Paolo Pasolini | 2014

Banksy | [em <<https://www.banksy.co.uk>>]

Shepard Fairey | [em: <<https://obeygiant.com>>]

Palestine Underground | Boiler Room | 2018

Pedro Mafama | Herlander | Ana Moura