

Intervenções artísticas urbanas como resgate à urbanidade na cidade contemporânea

A produção de arte urbana na cidade do Porto

Fernanda Della Flora Parise

Dissertação realizada no âmbito do
Mestrado em Planeamento e Projecto Urbano

Orientadora: Prof. Dra. Teresa Calix

Julho 2019

MESTRADO EM PLANEAMENTO E PROJECTO URBANO 2018/2019

DEPARTAMENTO DE ENGENHARIA CIVIL

Tel. +351-22-508 1901

Fax +351-22-508 1446

✉ miiec@fe.up.pt

Editado por

FACULDADE DE ENGENHARIA DA UNIVERSIDADE DO PORTO

Rua Dr. Roberto Frias

4200-465 PORTO

Portugal

Tel. +351-22-508 1400

Fax +351-22-508 1440

✉ feup@fe.up.pt

🌐 <http://www.fe.up.pt>

Reproduções parciais deste documento serão autorizadas na condição que seja mencionado o Autor e feita referência a *Mestrado em Planeamento e Projecto Urbano - Departamento de Engenharia Civil, Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto, Porto, Portugal, 2019*.

As opiniões e informações incluídas neste documento representam unicamente o ponto de vista do respetivo Autor, não podendo o Editor aceitar qualquer responsabilidade legal ou outra em relação a erros ou omissões que possam existir.

Este documento foi produzido a partir de versão eletrônica fornecida pelo respetivo Autor.

Agradecimentos

À minha família, em particular à minha mãe, o principal motivo de eu ter chegado até aqui, obrigada pela confiança e coragem sempre me transmitidas.

Às amigas de longa data que, mesmo de longe, estiveram comigo em pensamento. Ao Alberto Sposito, pelo companheirismo, motivação e por nunca me deixar desistir; ao Jonas Reghelin, pelo estímulo e afeto de sempre; à Bárbara Scalcon, por fazer parte do meu crescimento pessoal e por ser a minha parceira de vida.

Às amigas que construí no Porto, ao Gustavo Silva, pela constante aprendizagem e abraços acolhedores; à Juliana Fagim, pela amizade, cumplicidade e apoio; aos queridos Soraia Lopes, Joana Oliveira, Miguel Evangelho, Sofia Gomes, Humberto Madruga e Inês Sá, muito obrigada pelos bons momentos; à Minna Miná, Beatriz Meireles e Cédric Santiago, meus parceiros de convívio, obrigada pelo incentivo e apoio.

Em especial à professora Teresa Calix, pela orientação, confiança e credibilidade me dada. Aos artistas e conhecidos com os quais conversei, pela troca, inspiração e colaboração esclarecedora.

Enfim, à todos aqueles que de certa forma, me proporcionaram experiências, oportunidades e me fizeram correr atrás de alternativas para os obstáculos que surgiram.

Muito obrigada.

Resumo

A presente dissertação incide sobre as ações perceptíveis no ambiente urbano contemporâneo que possuem um poder de elevação relacional entre os habitantes e a cidade através da arte. De modo a estimular um olhar de que a promoção e a produção de arte urbana operem como geradoras da ruptura da tensão que caracteriza a identidade do território urbano atual.

Com uma introdução histórica, de configuração do ambiente urbano da cidade do Porto, apontam-se acontecimentos que fizeram parte de um processo de formação, concepção cultural, política e social de uma população de viés revolucionária que sempre encontrou nas ruas um local de expressividade. Evidencia-se a produção artística urbana na cidade e de como o seu progresso se deu perante a autarquia e a população. Um relato que além de histórico, é cultural, político e social e influenciou a formação do ambiente urbano da cidade que temos hoje, do seu espaço urbano e da forma como a arte urbana se fez e se faz presente no seu processo de desenvolvimento social.

Destacando práticas artísticas, críticas e a sua materialidade e desmaterialização ao longo do tempo, criando um percurso que busca evidenciar como a introdução da arte aconteceu em determinados espaços e como ocorre a promoção de ações sugestivas às problemáticas que estes carregam, abrangendo a vida social e a prática cidadã da população.

Palavras-chave: cidade contemporânea, urbanismo, urbanidade, arte urbana.

Abstract

This dissertation focuses on the noticeable actions in the contemporary urban environment that have a relational power between the citizens and the city through art. In order to stimulate the perception that promotion and production of urban art operate as generators of the rupture of tension that characterizes the identity of the current urban territory.

With a historical introduction of the urban environment of the city of Porto, we highlight events that were part of a process of cultural, political and social development of a population with revolutionary bias that always found a place of expressiveness in the streets. It shows the urban artistic production in the city and how its progress towards autarchy and the population. A report that is not only historical, but also cultural, political and social and it has influenced the development of the urban environment of the city we have today, its urban space and the way urban art was made and present in its process of social development.

Highlighting artistic practices, critiques and their materiality and dematerialization over time, creating a course that seeks to show how the introduction of art happened in certain spaces and how the promotion of suggestive actions to the problems they carry, encompassing the social life and citizen practice of the population.

Keywords: contemporary city, urbanism, urbanity, urban art.

Índice

Agradecimentos	iii
Resumo	v
Abstract	vii
Índice	ix
Lista de figuras	xi
1. Introdução	1
1.1. Premissa experiência pessoal	3
1.2. Metodologia	5
1.2.1. Esquema de conteúdos	6
Capítulo I - cidade contemporânea	10
2. Cidade, urbanismo, urbanidade e a corrente racionalista fomentada pelo funcionalismo	10
2.1. Cidade identidade e experiência	10
2.2. Urbanidade e urbanismo da origem à comparação	13
2.3. Funcionalismo, revolução industrial e capitalismo como causa da corrente racionalista no urbanismo	18
2.4. O resgate e a geração da urbanidade no espaço público	25
Capítulo II - fatores de urbanidade	30
3. Urbanidade e seus fatores de produção	30
3.1. Cultura urbana e diversidade	30
3.1.1. Espaço público e prática social	33
3.1.2. Imaginário social	39
3.1.3. Perspectiva estética contemporânea e seus processos	47
3.2. Arte pública	49
3.2.1. Arte da obra à vivência	49
3.2.2. Arte e regeneração urbana	51
Capítulo III - Porto	55
4. A rua como vertente revolucionária	55
4.1. Uma história próxima os anseios de uma sociedade desiludida	56
4.2. Identidade política e social recentes	59
5. As paredes da cidade do Porto, uma ativa produção artística e retomada da urbanidade	62

5.1. O início, um relato histórico	62
5.2. A esperança por um apoio camarário.....	75
5.3. O desapontamento da população e classe artística	90
Considerações finais	106
Referências	107

Lista de figuras

Figura 1 - Esquema metodológico. Fonte: autora	5
Figura 2 - Esquema do método investigativo. Fonte: autora.....	6
Figura 3 - Esquema de conteúdos. Fonte: autora	7
Figura 4 - Rua Santa Catarina. Autor desconhecido. Fonte: arquivo pessoal	12
Figura 5 - Rua de Cedofeita. Autor desconhecido. Fonte: arquivo pessoal	16
Figura 6 - Travessa de Cedofeita. Autor desconhecido. Fonte: arquivo pessoal	17
Figura 7 - Rua de Cedofeita. Autor desconhecido. Fonte: arquivo pessoal	20
Figura 8 - Rua dos Mártires da Liberdade. Autor desconhecido. Fonte: @paredesdoporto	22
Figura 9 - Rua de Cedofeita. Autor desconhecido. Fonte: arquivo pessoal	23
Figura 10 - Rua de Cedofeita. Autor desconhecido. Fonte: arquivo pessoal	25
Figura 11 - Rua de Trás. Autor desconhecido. Fonte: arquivo pessoal	26
Figura 12 - Praça da Batalha. Autor desconhecido. Fonte: arquivo pessoal	27
Figura 13 - Rua do Morgado de Mateus. Autor desconhecido. Fonte: @paredesdoporto	28
Figura 14 - Rua Miguel Bombarda. Autor: @umgajonoinsta. Fonte: arquivo pessoal	32
Figura 15 - Rua de Cedofeita. Autor desconhecido. Fonte: arquivo pessoal	34
Figura 16 - Rua de Camões. Autor desconhecido. Fonte: arquivo pessoal.....	36
Figura 17 - Rua do Almada. Autor desconhecido. Fonte: arquivo pessoal	36
Figura 18 - Rua de Cedofeita. Autor desconhecido. Fonte: arquivo pessoal	37
Figura 19 - Rua de Cedofeita. Autor desconhecido. Fonte: arquivo pessoal	38
Figura 20 - Rua Miguel Bombarda. Autor: @be.a.lopes. Fonte: arquivo pessoal	41
Figura 21 - Rua das Flores. Autor desconhecido. Fonte: arquivo pessoal.....	41
Figura 22 - Rua dos Bragas. Autor desconhecido. Fonte: arquivo pessoal	42
Figura 23 - Rua de Cedofeita. Autor: @hoje__. Fonte: arquivo pessoal	42
Figura 24 - Rua do Rosário. Autor desconhecido. Fonte: arquivo pessoal	43

Figura 25 - Rua da Lapa. Autor desconhecido. Fonte: arquivo pessoal	45
Figura 26 - Avenida de Rodrigues de Freitas. Autor desconhecido. Fonte: arquivo pessoal.....	45
Figura 27 - Avenida de Rodrigues de Freitas. Autor desconhecido. Fonte: arquivo pessoal.....	46
Figura 28 - Revolução dos Cravos. Fonte: JornalismoPortoNet.....	60
Figura 29 - Fábrica Social Escultor José Rodrigues. Autor: @mrdheo. Fonte: arquivo pessoal autora.	64
Figura 30 - Fábrica Social Escultor José Rodrigues. Autor: @mrdheo. Fonte: arquivo pessoal autora.	64
Figura 31 - Fábrica Social Escultor José Rodrigues. Autor: @maismenos. Fonte: arquivo pessoal autora.	65
Figura 32 - Fábrica Social Escultor José Rodrigues. Autor: @maismenos. Fonte: arquivo pessoal autora.	65
Figura 33 - Fábrica Social Escultor José Rodrigues. Autor: @vhils. Fonte: arquivo pessoal autora. ..	66
Figura 34 - Fábrica Social Escultor José Rodrigues. Autor: Sphiza. Fonte: arquivo pessoal autora. ..	66
Figura 35 - Complexo habitacional da Bouça. Fonte: Jornal de Notícias.	68
Figura 36 - Rua de Sá Noronha. Autor: @hazul. Fonte: P3.	68
Figura 37 - Street Art Axa. Fonte: @insano.net.	71
Figura 38 - Street Art Axa. Autor: Fra. Biancoshock. Fonte: @insano.net.....	71
Figura 39 - Street Art Axa. Autor: L'Atlas. Fonte: @insano.net.....	72
Figura 40 - Street Art Axa. Autor: @mrdheo. Fonte: @insano.net.	72
Figura 41 - Street Art Axa. Autor: @mrdheo. Fonte: @insano.net.	72
Figura 42 - Street Art Axa. Autor: @thirdrua. Fonte: @insano.net.	73
Figura 43 - Street Art Axa. Autor: @daniel.eime. Fonte: @insano.net.....	73
Figura 44 - Street Art Axa. Autor: @hazul. Fonte: @insano.net.	74
Figura 45 - Street Art Axa. Autor: @fredericidraw. Fonte: @insano.net.....	74
Figura 46 - Rua de Diogo Brandão. Autores: @mesk85 @umots @fedor.rua. Fonte: arquivo pessoal autora.	76
Figura 47 - Mural do Parque de estacionamento da Trindade. Autores: @hazul @mrdheo. Fonte: João Saramago.....	76
Figura 48 - PINC-UPTEC. Autor: Vidame LOOK the Weird. Fonte: @festivalpushporto.	77
Figura 49 - Travessa do Carmo. Autor: Malarky. Fonte: @festivalpushporto.....	78

Figura 50 - Rua de Camões. Autores: BreakOne e Coletivo RUA (@fredericodraw @oker @fedor.ria e Rodrigo Alma). Fonte: @festivalpushporto.	78
Figura 51 - Rua do Moreira. Autor: @mesk85 @thirdrua. Fonte: arquivo pessoal da autora.	79
Figura 52 - Rua das Flores. Autores: @godmess @SEM. Fonte: arquivo pessoal da autora.	80
Figura 53 - Rua das Flores. Autores: @godmess @SEM. Fonte: arquivo pessoal da autora.	80
Figura 54 - arredores Mercado do Bolhão. Autores: @artesemdono. Fonte: arquivo pessoal da autora.	81
Figura 55 - Ruínas ao lado da estação de São Bento. Autor: gabinete de arquitetura Fahr. Fonte: Lucília Monteiro.	81
Figura 56 - Rua da Madeira. Autor: @maismenos. Fonte: arquivo pessoal da autora.....	82
Figura 57 - Rua da Madeira. Autor: @maismenos. Fonte: arquivo pessoal da autora.....	83
Figura 58 - Mural da Restauração Ciclo I. Fonte: Lucília Monteiro.	84
Figura 59 - Mural da Restauração Ciclo II. Fonte: Lucília Monteiro.	84
Figura 60 - Mural da Restauração Ciclo III. Fonte: Filipa Brito.	84
Figura 61 - Mural da Restauração Ciclo III. Fonte: arquivo pessoal da autora.	85
Figura 62 - Rua Miguel Bombarda. Autor: Pedro Cabrita Reis. Fonte: Inês Ramos Henriques.	86
Figura 63 - Teatro Carlos Alberto. Fonte: Susana Neves.....	86
Figura 64 - Mural Mercado Ferreira Borges. Fonte: Joaquim Oliveira.	87
Figura 65 - Rua de Afonso Martins Alho. Autor: @LIQEN. Fonte: @LIQEN.....	88
Figura 66 - Rua de Afonso Martins Alho. Autor: @LIQEN. Fonte: @LIQEN.....	88
Figura 67 - Rua de Afonso Martins Alho. Autor: @LIQEN. Fonte: João Queirós.	89
Figura 68 - Bairro do Carvalhido. Autor: @hazul. Fonte: @hazul.	89
Figura 69 - Bairro de Francos. Autor: @mrdheo. Fonte: @mrdheo.	90
Figura 70 - Centro português de Fotografia. Autor desconhecido. Fonte: arquivo pessoal autora....	91
Figura 71 - Rua de São Bento da Vitória. Autor desconhecido. Fonte: arquivo pessoal autora.	92
Figura 72 - Praça da Batalha. Autor: @maismenos. Fonte: @paredesdoporto.	92
Figura 73 - Rua Miguel Bombarda. Autor: @maismenos. Fonte: arquivo pessoal autora.....	93
Figura 74 - Rua Miguel Bombarda. Autor: @hoje__. Fonte: arquivo pessoal autora.....	93
Figura 75 - Rua Miguel Bombarda. Autores: @artesemdono @hoje__ @costah. Fonte: arquivo pessoal autora.....	94

Figura 76 - Rua Miguel Bombarda. Autor desconhecido. Fonte: arquivo pessoal autora	94
Figura 77 - Rua do Mirante. Autor: @as_frac. Fonte: arquivo pessoal autora.	95
Figura 78 - Rua de Sá de Noronha. Autor: @hazul/desconhecido. Fonte: arquivo pessoal autora. ...	95
Figura 79 - Rua José Falcão. Autor: @hoje__. Fonte: arquivo pessoal autora	96
Figura 80 - Rua Miguel Bombarda. Autor: @artesemdono. Fonte: arquivo pessoal autora	96
Figura 81 - Rua Miguel Bombarda. Autor desconhecido. Fonte: arquivo pessoal autora	97
Figura 82 - Rua da Vitória. Autor desconhecido. Fonte: arquivo pessoal autora	97
Figura 83 - Rua de Cedofeita. Autor: @hoje__. Fonte: arquivo pessoal autora	98
Figura 84- Travessa de Cedofeita. Autor: @hoje__. Fonte: arquivo pessoal autora	98
Figura 85- Rua da Meditação. Autor desconhecido. Fonte: arquivo pessoal autora	99
Figura 86- Rua de Monchique. Autor desconhecido. Fonte: arquivo pessoal autora	99
Figura 87- Rua Conde de Vizela. Autor desconhecido. Fonte: arquivo pessoal autora	100
Figura 88- Travessa de Cedofeita. Autor: @gin_whisky_writer. Fonte: arquivo pessoal autora	100
Figura 89 - Rua da Constituição. Autor desconhecido. Fonte: arquivo pessoal autora	101
Figura 90 - Travessa Alferes Malheiro. Autor desconhecido. Fonte: arquivo pessoal autora	101
Figura 91- Rua de Vilar. Autor: @mrdheo. Fonte: arquivo pessoal autora	102
Figura 92- Rua Miguel Bombarda. Autores desconhecidos. Fonte: arquivo pessoal autora	102
Figura 93- Rua da Picaria. Autor: @preenchervazios. Fonte: arquivo pessoal autora	103
Figura 94- Rua de Oliveira Monteiro. Autor desconhecido. Fonte: arquivo pessoal autora.....	103
Figura 95- Rua dos Clérigos. Autor: @maismenos. Fonte: @maismenos	104
Figura 96- Biblioteca Municipal. Autor @3_.pontinhos. Fonte: @paredesdoporto	104

1. Introdução

As dinâmicas artísticas recorrentes na cidade do Porto nos últimos anos se configuram, de certa forma, como uma reação à carência social e à não identificação e/ou desconforto da sua população com o meio urbano atual. Seja através de dinâmicas institucionalizadas ou não, elas operam de modo a tornar as problemáticas urbanas mais perceptíveis perante os contextos social, econômico e cultural que a cidade vivencia ou já vivenciou. De forma a agir como um manifesto, trazendo como intenção a promoção e o entendimento de que o espaço urbano é um ambiente vivo e ativo e que, para caracterizá-lo como tal, é de necessidade primordial voltar-se para a percepção comportamental dos seus cidadãos, para assim, possibilitar a compreensão do contexto em que estes estão inseridos.

Assume-se que é desta forma, de viés puramente perceptivo, que decorrem as possibilidades para agirmos (profissionais urbanistas) de maneira mais eficaz no desenvolvimento de políticas em resposta às problemáticas urbanas encontradas.

Portanto, fia-se que somente deste modo, através de uma população ativa e inclusa no seu meio, é compreendida a preservação da percepção de um ambiente urbano coeso - do seu caráter diverso, social e humano - o qual encontra-se esquecido devido à dinâmica urbana da cidade contemporânea. E que esta, por sua vez, carece de reconquistar o seu valor intrínseco de u(rba)nidade, que aspira por intervenção, inclusão e reconhecimento social.

Assim, considera-se que a cultura urbana e os procedimentos estéticos contemporâneos, possibilitam a abertura de um vasto campo de reflexões - sobre práticas artísticas e as suas consequentes relações de alteração do espaço público -, de maneira qualitativa, não apenas na ampla visão da escala da cidade, mas mais importante que isso, no que se refere à vida pública, ao bem-estar físico, social e mental da sua população.

É neste segmento que este estudo é desenvolvido, de compreensão das intervenções artísticas urbanas enquanto um modo de construção social, um caminho de produção

simbólica da cidade o qual expõe e medeia as suas conflituantes relações sociais. A investigação é desenvolvida de maneira a esboçar um campo de abrangência destas dinâmicas e as questões que as envolvem, com destaque em aspectos relevantes de ordem cultural, política e estética, fundamentais para um melhor entendimento da ocorrência dessas práticas inseridas na malha física da cidade do Porto.

De modo a abranger, inicialmente, uma conceituação do urbanismo utópico, o qual faz parte da caracterização da cidade contemporânea, encaminhando para a convocação de uma discussão em torno da arte pública recorrente no meio urbano moderno. Temáticas que vão além de questões políticas de cidadania, mas para questões voltadas para o desenvolvimento social, para o conflito entre setores, grupos e classes. Pretende-se desta forma, acender para um debate sobre uma arte que se fez e que se faz presente em espaços públicos e, que é resultante de ações e visões dos indivíduos que os frequentam. A desempenhar simultaneamente um impacto no social preexistente que para além da arquitetura, envolve intervenções artísticas, eventos e instalações.

Dessa forma, trata-se de um campo que transcende o estético, que envolve a dimensão histórico-social do lugar e que emerge de fenômenos não abrangidos pela estrita designação da arte. Considera-se que o “acontecer” da arte pública pressupõe uma reflexão da sua capacidade de ser lida e compreendida, e que só assim torna possível os reais questionamentos da ação.

Almeja-se incitar uma reflexão e evidenciar que nós urbanistas devemos acentuar a nossa sensibilidade de leitura do espaço, nos direcionando para uma busca primordial, de um olhar mais conciso, diferente e diverso sobre a cidade. Para assim, tornar possível a percepção das reações, anseios e condutas de quem nela vive e ir ao encontro de soluções viáveis e reais de progressos do meio urbano como um todo.

Para melhor entendimento da temática desta dissertação, optei por iniciá-la através de um relato pessoal, com a finalidade de elucidar de maneira breve os conteúdos que virão a seguir.

1.1. Premissa

experiência pessoal

Quando cheguei à cidade do Porto, deparei-me com a realidade de um espaço que não condizia com nada do que já havia previamente visto ou imaginado - os seus ícones, sobretudo, eram as únicas referências que eu continha da cidade - no entanto, estas se alargaram na medida em que eu adentrava pela sua sinuosa malha urbana. A sua capacidade sensitiva rica - a arquitetura, os monumentos, o traçado urbano puro, os habitantes - eram novas experiências para quem havia saído de seu jovem país de origem pela primeira vez. A impressão que eu tinha era de que estava em outro mundo, outra realidade, e de fato, não deixava de estar.

A partir deste “choque” inicial, deparei-me com a necessidade de “explorar” essa nova cidade, que também seria a minha por pelo menos os próximos dois anos seguintes. E, sentindo-me como o viajante Marco Polo de Calvino (em *Cidades Invisíveis*, 1972), de tal modo o fiz. Eu, uma arquiteta e urbanista recém diplomada, dei a partida para a minha primeira experiência “profissional” - um caminhar em direção à construção da minha percepção da cidade do Porto, onde se iniciava um relato interno de descobertas. De maneira muito rápida, este iniciar me fez perceber que, para além de seus grandes ícones mundialmente referenciados, a cidade também possuía muitos outros espaços, os quais sustentam os seus próprios ícones e as suas realidades peculiares. Isso tudo me fez compreender as particulares formas de apropriação recorrentes nestes lugares, seja pelos que lá habitam, seja por aqueles que diariamente lá transitam. Logo percebi que é desta maneira que ambos transportam consigo a identidade e memória de uma realidade mais única da cidade.

Com o passar do tempo, os trajetos pelas ruelas se tornaram constantes e permiti-me submergir naquilo que estava a fazer. Quanto mais o fazia, mais envolvida eu ficava e, conseqüentemente, a sensação de percepção e pertencimento ao lugar começava a surgir.

A partir do meu modo curioso de desenvolvimento desse mapa sensorial, o qual inicialmente se deu de uma observação mais pura, como citei anteriormente - da arquitetura e da maneira como o território urbano se organizava - surgiu um incitar inicial para o desenvolvimento desta dissertação. Durante os trajetos percebi uma arte pública muito presente, encoberta, porém intensa. Era recorrente o meu deparo com intervenções artísticas das mais inúmeras naturezas - desde eventos e grandes painéis artísticos às

performances mais discretas e pequenas intervenções - as quais estimulam uma troca mais profunda e real com as pessoas que as percebem. Deste modo passei a observar que ao final de cada caminho, eram estas intervenções que se enquadravam como referencial para as minhas novas descobertas, seja pelo seu destaque simbólico, seja pelo seu caráter crítico, que de maneira momentânea me direcionava a uma reflexão - em sua maioria inconsciente e de modo muito rápido, como de assuntos do cotidiano, do ambiente urbano, entre outros - apesar da curta permanência nesses espaços.

Sendo assim, de um episódio particular e instintivo, sem deixar de lado o gosto pessoal por expressões artísticas e suas leituras subjetivas, ocorreu-me um despertar do quão importante seria aprofundar esse tema e promover uma discussão da relação desta arte particular com o ambiente urbano. A salientar que não foi apenas por pura apreciação ou indagação pessoal, mas pela forma profunda e complexa das informações que estes símbolos carregam, da maneira como descrevem a respeito do lugar onde estão inseridos e pela forma como instigam uma reação do público que os recebe.

A partir dessa reflexão, questionei o fato de que certamente não fui e nem seria a única pessoa a ter essa sensação. E a maneira como ocorre essa (re)apropriação dos espaços públicos - destaco o “re” por se tratar, particularmente, da carga histórica urbana referente à cidade do Porto nesse campo - estende-se para a possibilidade de (re)identificação do lugar pela população. Podendo acender uma reflexão sobre a cidade contemporânea (e histórica, ao referir-se à cidade do Porto) sob uma abrangência diferente, a do clamar desta população que se permite identificar e que aceita envolver-se, de forma puramente natural e instintiva, pelo resgate à sociabilidade, à diversidade e ao “sentir urbano”, submergidos na conturbada e apreensiva vida urbana do século XXI.

Portanto, o intuito aqui é desenvolver um estudo que considera que as dinâmicas artísticas estão a ascender para a quebra na tensão e na dinamização da cidade atual, de modo a reconhecer essas abordagens como práticas e representações sociais de resgate à urbanidade, tendo como cenário de estudo a cidade do Porto.

Sendo assim, nesta dissertação, baseio-me em um procedimento interpretativo e sensorial da produção de arte pública na cidade do Porto. De modo a adotar um diálogo/análise com destaque nos acontecimentos ocorridos nos últimos anos e equiparando-os aos processos históricos abrangentes do ambiente urbano clássico até a contemporaneidade. Com a finalidade de elucidar as claras possibilidades que a produção de arte pública oferece e continua a oferecer à cidade como um todo. Apoio-me num suporte de registros decorrentes de uma trajetória pessoal de conquista do desconhecido e da relação deste com o ambiente urbano.

1.2. Metodologia

Esta dissertação corresponde a uma investigação de carácter teórico, o que significa que a ênfase do desenvolvimento terá como base uma análise relativa ao tema; de experiências, de olhares, de linguagens e de influências que colaborem nesse processo que, para além de subjetivo, possui um carácter sensível.

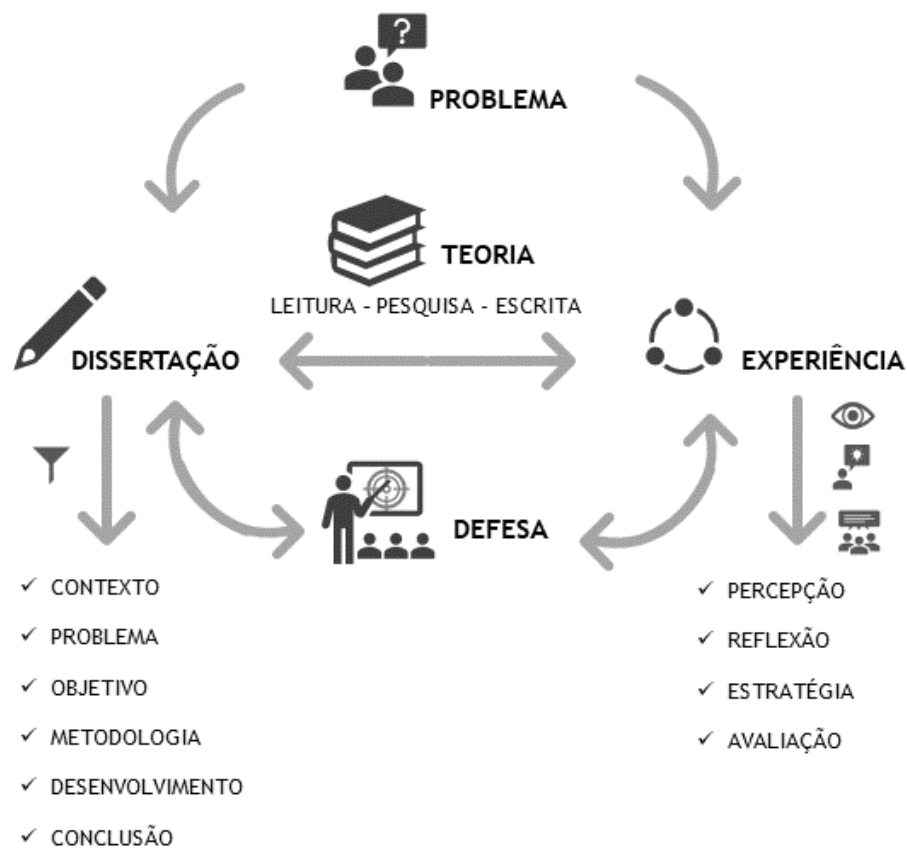


Figura 1 - Esquema metodológico. Fonte: autora

As experiências pessoais juntamente com a articulação de informações e embasamentos teóricos obtidos, através de leituras no âmbito urbanístico e sociológico, determinaram a elaboração da análise das ações realizadas no espaço, as quais são destacadas nesta dissertação.

Considera-se que as cidades, a sua carga de complexidade e suas múltiplas tentativas de planeamento e ordenamento influenciam no comportamento e na relação das pessoas com o espaço como um todo.

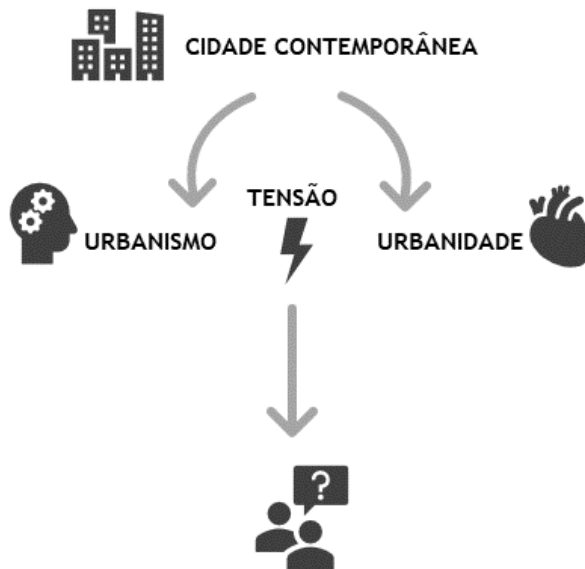


Figura 2 - Esquema do método investigativo. Fonte: autora

1.2.1. Esquema de conteúdos

Pretendeu-se encontrar caminhos para tratar a questão proposta através de diferentes linguagens como textos, fotografias, relatos e percepção pessoal, baseando o estudo em referências visuais e teóricas. O texto organiza-se de modo que a reflexão teórica e as experiências percebidas e refletidas se mesclam no decorrer do seu desenvolvimento. Este se encontra organizado em quatro esferas complementares, as quais estão no esquema de conteúdos abaixo:



Figura 3 - Esquema de conteúdos. Fonte: autora

Capítulo I

Conforme ilustrado na imagem anterior, o corpo deste trabalho se inicia através de um apoio conceitual de abordagem aos campos tidos como os mais relevantes para servir de introdução ao estudo.

Como ponto de partida, como a base de uma pirâmide teórica imaginária, o primeiro capítulo se inicia através do entendimento de como se deu a formação evolutiva urbana da cidade contemporânea, a qual possui herança na cidade moderna industrial. De maneira a evidenciar a sua complexidade e entender de que forma todo esse processo caracteriza a identidade do território urbano atual.

Dando sequência aos conceitos, parte-se para um comparativo entre urbanismo e urbanidade, duas palavras que, apesar de possuírem a mesma formação gramatical, possuem distintos significados. Abordam-se neste ponto, conceitos teóricos em torno da Revolução Industrial, a qual trouxe consigo o funcionalismo, o capitalismo e uma corrente racionalista que se impôs no ambiente urbano, uma influência que ainda se encontra presente na formação e no desenvolvimento urbano contemporâneo.

Pretende-se que, a partir dessa análise de conceitos, se abra uma discussão que estimule um movimento de resgate àquela urbanidade, ofuscada pelo urbanismo moderno e que o mesmo ocorra através da compreensão e da promoção da diversidade do meio urbano, garantindo olhares atentos dos habitantes aos espaços públicos.

Capítulo II

Seguindo o pensamento de resgate da urbanidade do capítulo anterior, neste momento, os olhares voltam-se para o entendimento e compreensão dos principais fatores capazes de promover a urbanidade na cidade contemporânea.

Findando a base piramidal, destaca-se a diversidade urbana defendida pela autora Jane Jacobs, juntamente com todos os processos que esta carrega consigo: o cotidiano, as práticas sociais, a cultura urbana, o espaço público e o imaginário social como temáticas sociais relevantes para que o corpo do texto tenha sustentação e embasamento.

Dando início a um fomentar dessa diversidade, é colocada em destaque a arte pública, uma arte de produção e de consumo cultural, que detém uma função catalizadora regenerativa e de vivência urbana. Uma alternativa presente no ambiente urbano contemporâneo, que possui um poder de promoção relacional entre os habitantes e a cidade através da arte, de forma a instigar que as intervenções artísticas urbanas possam se tornar geradoras da ruptura daquela tensão surgida e relatada na parte conceitual.

Capítulo III

A partir deste momento, o texto encaminha-se para uma introdução histórica de configuração do ambiente urbano da cidade do Porto. De maneira a destacar os acontecimentos que fizeram parte de um processo de formação, concepção cultural, política e social de uma população de viés revolucionária que sempre encontrou nas ruas um local de expressividade.

Chegando ao local da premissa, e ao topo da pirâmide destacada no início da formação conceitual deste estudo, dá-se seguimento ao capítulo anterior e inicia-se uma narrativa histórica em torno da promoção de arte urbana na cidade. Procura-se destacar a produção artística urbana e como o seu progresso se deu perante a autarquia e a população.

Um relato que além de histórico, é cultural, político e social. Reconhece-se que influencia no desenvolvimento do ambiente urbano da cidade do Porto que temos hoje, do seu espaço urbano e da forma como a arte se fez e se faz presente no seu processo de desenvolvimento e, fundamentalmente, social até à sua fusão com o ambiente urbano atual.

Evidenciam-se práticas artísticas, críticas e a sua materialidade e desmaterialização ao longo do tempo, criando um percurso que busca demonstrar como a introdução da arte acontece em determinados espaços e como advém a sua relação das ações indicativas das problemáticas que estes carregam, da vida social e da prática cidadã.

Serão aprofundadas as questões elencadas através de um caminho pormenorizado de percepção, com base em alguns projetos e artistas, sobre um âmbito narrativo, interpretativo e fotográfico.

Capítulo I - cidade contemporânea

2. Cidade, urbanismo, urbanidade

e a corrente racionalista fomentada pelo funcionalismo

Inicia-se este estudo com a enunciação de cidade, sendo ela o palco por onde percorrem as discussões propostas. Longe da adoção de um certo historicismo, julga-se necessária a retomada de alguns conceitos clássicos que serão pertinentes para apoiar a reflexão que se seguirá.

2.1. Cidade

identidade e experiência

Para os gregos, o sentido de cidade se dá a partir do que eles entendiam por *urbes* e *polis*. A primeira relacionada com a definição do espaço físico. Já a segunda, indicava uma organização social desse espaço e de como ele era constituído politicamente.

A continuar na tradição clássica, Rancière (2010, p. 94) destaca que é também pertinente a elucidação e a noção de *ethos*, relativamente caracterizado pelo modo ou maneira de habitar o espaço. Este devendo ser considerado o bem comum que, por sua vez, é de necessidade primordial se pensar para abordar o espaço público.

A unidade da cidade é composta pelas diferentes formas de habitar, de relacionar e de partilhar o sensível (Rancière 2010, p. 95).

O autor afirma que a subjetividade da separação da sociedade de si própria reside no núcleo da política quando se contesta a ordem natural dos corpos em nome da igualdade configurando polemicamente a partilha do sensível.

O corpo político é reconhecido pela cidade como um agente, que tendo em vista o comum, não impede a ocorrência de impulsos diversos. Seguindo essa forma de pensar, o sentido de *polis* poderia ser aplicado e manifestado nas cidades atuais. No núcleo da política, encontra-se uma estética de atuação determinante de maneiras de agir, perceber e pensar.

Aceitar o propor articulações para a cidade, com suas pluralidades, oferecendo mais ambientes para improvisações, possibilita que as vivências sejam mais fartas de possibilidades e permeabilidade. Ainda que atualmente haja uma convergência de uniformização dos corpos e subjetividades, em decorrência do capitalismo, certas casualidades acabam por driblar inevitavelmente algumas formas impostas pelo sistema dominante e de um poder instaurado por alguns projetos urbanísticos.

Santos (1997) acerca-se em sua obra, *Técnica, espaço, tempo: globalização e meio técnico-científico-informacional*, de que a vida cotidiana proporciona um conflito entre a naturalidade, a espontaneidade e a organização, a qual territorializa a política.

Sendo assim, a experiência torna-se uma realidade concebida de diferentes formas, transforma lugares em espaços reconhecidos a partir da própria atuação sobre eles. Pois lugar é conceitualmente estático, para Certeau (2008, p.202) indica uma ordem de elementos coexistentes, uma configuração momentânea de posições que sugere estabilidade. À medida que espaço se cria com base nas relações de movimento, de tempo e de possibilidades disputadas a cada instante.

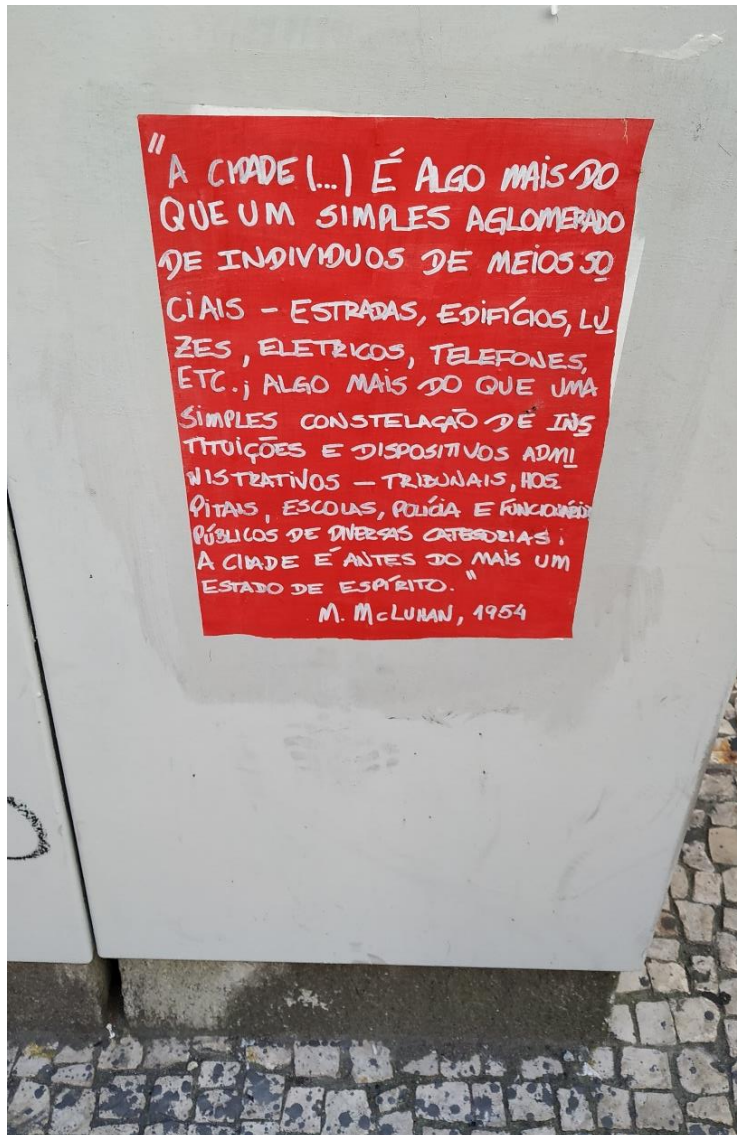


Figura 4 - Rua Santa Catarina. Autor desconhecido. Fonte: arquivo pessoal

“Em suma, o espaço é um lugar praticado.” (Certeau, 2014, p. 202)

Ainda que hoje haja tamanha interferência econômica na conformação e no funcionamento das cidades. Nesse trabalho se pretende atuar em defesa da dimensão heterogênea, coletiva e política, um resgate dos conceitos clássicos de *urbes*, *polis* e *ethos*.

2.2. Urbanidade e urbanismo da origem à comparação

Rolnik (1988, p.19) diz que “*na cidade nunca se está só*” e utiliza exemplos cotidianos para elucidar a afirmação como: estar seu vizinho e você separados fisicamente por apenas uma parede ou no trânsito o indivíduo mais próximo ser o que está no veículo ao seu lado, de forma a afirmar que ambas as situações fazem parte de um fragmento de um conjunto, uma parte do coletivo.

De maneira instantânea, a palavra urbanidade nos remete imediatamente a uma característica elementar da cidade. A sua derivação, do latim *urbanitas*, na Idade Média significa “o governo de uma cidade”. Na atualidade, segundo a autora, urbanidade significa saber fazer e viver a cidade.

A origem de seu vocábulo possui uma íntima relação com outro: urbano, do latim *urbanus*, qualidade do que é referente à cidade, ambos com derivação do latim *urbs*, o qual significa cidade.

Ao fazer uma comparação de significados de vocábulos entre cidade e cidadania e urbano e urbanidade, Kohlsdorf (1996, p. 15) afirma que ambos “possuem radicais comuns, que, no encontro de seus significados, nos proporcionam os conceitos de dignidade e civilidade.”

Uma característica fundamental, intrínseca à noção de cidade, é a vida política e cívica que a cidade representa no seu conceito mais puro. O conceito de cidade tanto na *polis* grega quanto na *civitas* romana, não dizia respeito a dimensão espacial da cidade, mas sim à sua dimensão política. Nela prevalecia, simbolicamente a articulação de três funções: *urbs*, de sentido material, de troca, *civitas* de comunidade, de grupos sociais e instituições e *polis* do sentido político.

No seu sentido literal, o vocábulo urbanidade se refere a tudo aquilo que é urbano. Este, por sua vez, é definido como qualidade do que pertencente e é próprio da cidade. Estabelece-se assim um elo conceitual que une a cidade, a cidadania, o urbano e a urbanidade da mesma maneira que se entrelaçam em suas significações.

As palavras urbano e urbanidade estão intimamente próximas, essa abordagem teve como objetivo demonstrar do ponto de vista etimológico o contínuo processo de transformação da palavra cidade, de uma totalidade que compreende outras totalidades, todas articuladas entre si. A cidade é, na sua origem e na sua essência, lugar de convívio,

de interrelações sociais, de trocas, de contato, de transformações, de exercer a cidadania, assim sendo, de urbanidade. No dizer de Engels (apud Kohlsdorf, 1996, p. 17), o urbano enquanto processo cuja sua expressão material é a cidade, dá-se pelo social e pelo político. Atividades de troca que eram presentes na *urbs* aconteciam antes de uma necessidade social de lucro ou especulação.

Lefèbvre (apud Capel, 1975, p. 265-301), diz que a cidade projeta sobre o terreno uma sociedade, uma totalidade social ou uma sociedade considerada como totalidade, isso compreende a sua cultura, ética, valores, as instituições, a sua base econômica e as relações sociais que compõem a sua estrutura propriamente dita.

Pode-se dizer então, que conceitualmente as palavras urbano e urbanidade são distintas. O urbano assume um significado mais próximo do que é palpável, físico, real e concreto enquanto urbanidade conota abstração, imaterialidade, de sentido figurado, uma qualidade positiva de um tratamento digno, acolhedor e prazeroso de quem habita a cidade.

No entanto, ambos vocábulos são dependentes entre si, um é essencial ao outro, com a possibilidade de serem empregadas de maneira incerta. Desta forma, encontram-se afirmações que estabelecem que a área urbana é aquela que possui urbanidade, ao contrário do significado de área suburbana, cujo prefixo já nos remete a algo inferior, a partir do que é negativo.

O planejamento e desenho urbanos possuem, em sua maioria, um conjunto de significados muito nebuloso. Os significados se multiplicam e sofrem mutações a ponto de quase entrar em contradição.

No entender de Grönlund (1999), uma das razões da dificuldade de entendimento em relação às cidades e ao urbano relaciona-se com a falta de clareza de importantes aspectos do urbano. A urbanidade abrange questões referentes ao espaço como uma dimensão social, como as oportunidades, as emoções, a casualidade, a complexidade, a diferença, as contradições, o pensamento em cadeia contrapondo ao linear. Ela se refere a relações e as relações são complexas de se pensar.

O autor explica a dificuldade em definir urbanidade:

“para usar uma metáfora, direi que a urbanidade é de muitas maneiras como o vento. Não é nem um objeto, nem um sujeito. Ela própria é invisível, embora se possa às vezes ver o que ela afeta, o que ela toca. Ela se desenvolve em campos de tensão entre pressões altas e baixas. Ela também muda no tempo com relação ao dia e à noite, necessita de oxigênio, o qual, novamente, é um dos dois maiores gases na atmosfera da mãe Terra.”

Questiona:

“Poderia haver um conceito significativo do urbano hoje, da cultura urbana e do espaço urbano, ou como eu prefiro chamá-lo, de ‘urbanidade’? É possível encontrar-se, deduzir-se ou construir-se um tal conceito de ‘urbanidade’, sobre o qual seja possível construir-se uma teoria e uma prática do desenho e do planejamento urbano que tenha uma sólida base teórica útil nos anos vindouros?”

E acrescenta:

“eu, contudo, acho que os ventos urbanos poderiam ganhar força...”

Ofuscada pelo termo urbano, a palavra urbanidade esteve durante muito tempo em desuso ou memorada vagamente, assim como os seus derivados que de uma ou outra forma demonstram a realidade da cidade (seus problemas e a ideologia que propõe-se a resolvê-las).

O urbanismo está na moda, os questionamentos e reflexões relacionados a ele já não restringem-se mais a apenas técnicos, especialistas ou a elite intelectual. É através da imprensa, jornais, livros, artigos e eventos que eles se tornam de domínio público.

Para compreender o quão necessário e importante o acompanhamento do urbanismo enquanto ideologia e prática, divulgado como possíveis soluções para questões relativas à cidade e à realidade urbana, é essencial a abordagem do processo de industrialização, que está na raiz das transformações sociais, de onde se origina a maioria das questões que referem a cidade, do desenvolvimento da realidade urbana, da produção do espaço urbano, com um destaque atual às atividades de lazer e culturais. Para Kohlsdorf (1996, p.15), as origens do processo de urbanização são encontradas ainda na antiguidade, a forma como o homem se apropria e transforma a natureza através da indústria é alusivo aos primórdios da produção artesanal doméstica, as corporações e a manufatureira. Devido à característica de atividade industrial urbana, as cidades modificam-se na sua base territorial. É da concentração de capital e trabalho que as cidades se sustentam ao mesmo tempo que se adaptam às novas necessidades.

Souza, em sua obra *Sobre planos diretores: em busca da urbanidade* de 1992, diz que o urbanismo só é ultrapassado pela urbanidade de acordo com o acontecer de uma civilidade e que esta só acontece quando se estabelece uma relação entre o homem e a cidade através da cultura. Sendo assim, homem e cidade podem ser dotados de urbanidade.

A explicação do fenômeno de urbanização se dá pelas intensas transformações que ocorrem em sua estrutura interna, e não apenas pelo alto número de pessoas que nela habitam.

A industrialização é sempre uma deixa para refletirmos sobre a sociedade urbana e a realidade social envolvente. Portanto, a cidade preexiste à industrialização e este processo não é capaz de nos fornecer respostas a estas questões.

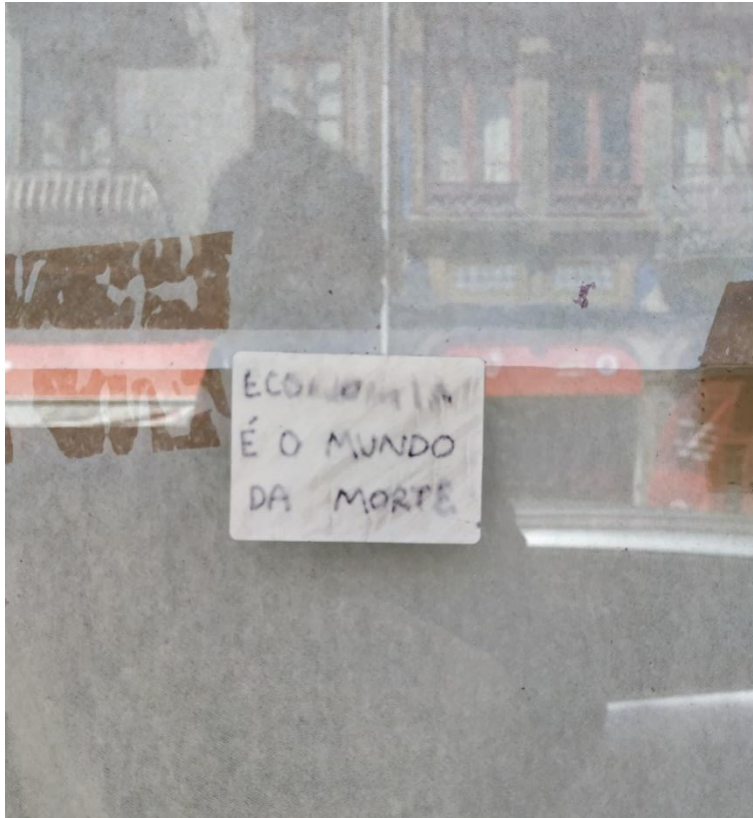


Figura 5 - Rua de Cedofeita. Autor desconhecido. Fonte: arquivo pessoal

Sobre debater a cidade, Pajoni (1997) diz não se limitar às questões especificamente urbanas, pois a crescente concentração da população mundial nas cidades provocou uma certa fusão entre o urbano e o que é social, econômico ou político, na medida em que quase tudo se passa na cidade. Os fenômenos urbanização, industrialização e modernização vêm sendo usados com o mesmo significado nos últimos tempos. Apesar de obterem frequente relação, suas ocorrências não são necessariamente comuns. Sendo assim, os fenômenos devem ser diferenciados por meio de estudos e raciocínios científicos.

Historicamente existe uma colisão entre a realidade urbana e a industrial. E é interno a este processo que talvez se encontre a urbanidade esvaída, engolida pelo racionalismo funcional o qual transformou o urbano em um simples espaço físico desigual, de uma ideologia sustentada de maneira rasa e transformada em uma realidade material inserida dentro da realidade urbana. Contudo, o tecido urbano portador da urbanidade sofre rompimento, juntamente com o não desaparecimento dos núcleos urbanos já estruturados.

A população desloca-se para periferias longínquas com finalidade de encontrar moradia ou emprego ligado à produção, mas não só. As residências do centro dão lugar a escritórios e assim, a urbanidade se esvaece.



Figura 6 - Travessa de Cedofeita. Autor desconhecido. Fonte: arquivo pessoal

Esse fenômeno de descentralização cerrada que corresponde a uma intensa periferização das cidades, é referido por Lefèbvre (1991, p. 18) como “urbanização desurbanizante e desurbanizada”.

2.3. Funcionalismo, revolução industrial e capitalismo como causa da corrente racionalista no urbanismo

Uma das principais causas da amostra de corrente racionalista é o zoneamento funcional que o funcionalismo traz consigo, uma marca profunda nas cidades do mundo todo. Julga-se de importância situá-lo dentro do planejamento urbano, do movimento urbanista moderno e da ideologia racionalista que norteia a reforma e construção das cidades no pós-Revolução Industrial.

O funcionalismo e seus princípios caminham lado a lado ao planejamento das cidades, sendo impossível vê-lo de maneira independente, seja como um sistema ou opção do operador. O zoneamento funcional e o planejamento foram e continuam sendo vistos como sinônimos. O urbanismo moderno contextualiza a propagação dos princípios racionalistas, alavancados pelo surgimento da corrente progressista a partir desse movimento. Surge daí uma ideologia, que traz o racionalismo como a matriz filosófica que norteou e fundamentou os princípios do zoneamento funcional das cidades.

Para Vigier (2000), o planejamento urbano pode ser definido como uma formulação de alternativos padrões de urbanização, como aproveitar de maneira racional os recursos para minimização de problemas urbanos ou como dotar de infraestrutura física e social a uma cidade, como habitação, transporte, serviços e lazer. De maneira sucinta, é a arte de se construir a cidade. As leis e as ciências políticas agem com o fornecimento dos mecanismos usados na implementação de decisões do planejamento. Desta forma, planejamento urbano jamais deve ser considerado uma ciência exata, pois está centrado na preocupação com as pessoas e com o meio ambiente construído.

Teorias de planejamento urbano já existiam em escritos de Platão e Aristóteles por volta do século IV a.C., os quais se referiam principalmente à influência das orientações de áreas quanto às suas características naturais, ao clima, à forma da cidade, ao tamanho e composição da população e ao governo e leis urbanas. Teorias estas que mais tarde foram modificadas, aprimoradas e transformadas no que é considerada a obra mais completa neste campo e que nos foi legada pela antiguidade, *De architectura*, de Vitruvius, segundo o autor, um verdadeiro manual de planejamento urbano.

Com a queda do Império Romano, foram abandonadas muitas normas de planejamento urbano, não sendo consideradas no desenvolvimento de muitas cidades europeias. Logo a seguir, na Idade Média, as soluções para problemas concretos não

evidenciam qualquer preocupação com a sistematização, embora esse período tenha sido marcado por notáveis êxitos estéticos.

O urbanismo no Renascimento, sob forte influência da Itália, gira em torno da procura de um modelo de cidade ideal e de uma estética urbana de caráter e valor universal, mesmo sem ignorar questões de ordem prática. Contudo, no século XIV a planificação urbana restringe-se à criação de novas cidades, com dimensões geralmente limitadas. Foi apenas pouco antes de findar-se o século XVII que o sistema urbano passa a ser utilizado tendo em vista a remodelação da cidade existente. Até ao final do século XIX o urbanismo renascentista se manteve influente tanto na Europa como fora dela.

Compete elucidar, através deste ponto, as significações que envolvem a palavra urbanismo. Harouel (1990) ao retratar a *História do urbanismo*, destaca que a invenção do termo se deu há pouco mais de um século, apesar do seu significado alcançar uma noção que se afirma tão antiga quanto a civilização urbana. Neste aspecto, o termo corresponde a uma realidade igualmente antiga, a arte urbana. De outra forma, ele pode expressar uma realidade específica, uma nova disciplina com surgimento no final do século XIX, que abrange uma ciência e uma teoria de cidade, de maneira distinta das artes urbanas anteriores por possuir caráter crítico, de reflexão e de pretensão científica. E, embora o seu surgimento tenha sido para traduzir essa nova realidade, o termo urbanismo possui um emprego muito mais amplo e impreciso.

Entre os conceitos empregados no urbanismo, temos um conflito entre a razão e a utopia, a primeira procura conceituá-lo de maneira regrada e racional, já a segunda baseia-se no modelo espacial e ideológico que remete a uma realidade futura. Deste embate, fundamenta-se o surgimento de um pensamento urbanístico autônomo, porém trazendo consigo a questão de como se deu o movimento urbanista moderno e de que forma ele se fez tão característico de ideias racionalistas/funcionalistas.

Para alguns autores, a concepção de urbanismo moderno é uma resultante de fomentações que se inicia na Revolução Industrial. Para Harouel (op. cit.) ela desencadeia uma rejeição afetiva das concepções tradicionais da cidade através de um imaginário utópico. Sendo assim, é possível dizer que o surgimento do Urbanismo Moderno como ciência se dá na Europa no fim do século XIX, opondo-se à arte urbana romântica. Já Vigier, em seu artigo *Planning* de 2000, nos diz que o planejamento moderno se origina da necessidade de criação de um meio urbano com melhores condições sanitárias.



Figura 7 - Rua de Cedofeita. Autor desconhecido. Fonte: arquivo pessoal

A cidade e a industrialização já são uma realidade quando o capitalismo concorrencial eclode, o ambiente urbano é centro de vida social e política que agrega riquezas, conhecimentos, técnicas e obras. A cidade por si só é um monumento, sendo um lugar para ser consumido relativamente ao seu valor de uso humano, que ocorre de modo contrário ao que pressupõe o capitalismo, cujas características rumam em direção ao dinheiro, ao comércio e aos produtos. O valor de troca é o produto, que prevalece de maneira avassaladora sobre o seu real valor de uso que o faz praticamente desaparecer. Assim, segundo Lefebvre (op. cit.), a cidade se torna cada vez mais um lugar de consumo.

O apoderamento que a indústria exerce sobre a cidade a transforma conforme as suas necessidades. Assim como promove a ruptura de antigos núcleos, se apropria do tecido urbano, impedindo a extensão do fenômeno urbano, desencadeando aglomerações, cidades

operárias, subúrbios e favelas. A urbanização encontra-se na face oposta ao processo de industrialização. Para o autor, são processos inseparáveis e conflitantes ao mesmo tempo. A palavra industrialização, nos dias de hoje, está atrelada de forma característica a países desenvolvidos, os quais sofreram com todo esse processo. Porém, o crescimento urbano dos países em desenvolvimento ocorreu de maneira contrária, não sendo uma consequência direta da industrialização, mesmo ela não estando ausente totalmente. Assim, a urbanização se encontra paralelamente ao crescimento econômico, sendo frequentemente um fator de desenvolvimento.

Com a inserção das máquinas, as cidades, inicialmente as da Inglaterra e após as da restante Europa, obtiveram elevadíssimos índices de densidade urbana para os quais não estavam preparadas. As famílias operárias agrupavam-se em cortiços insalubres que se tornavam cada vez mais comuns. As cidades eram caracterizadas, segundo muitos pensadores da época, como caóticas e a sua única solução era a coerência racionalista. Uma justificativa ideal para a intervenção racionalista na sociedade urbana.

Sobre uma visão administrativa, Vigier (op. cit) deixa um pouco de lado o aspecto estrutural-econômico e diz que muitos dos problemas atuais das nossas cidades, como a poluição ambiental, a segregação econômica e social e as áreas de habitação precária, como as favelas, tiveram surgimento durante a Revolução Industrial.

O acelerado crescimento do capitalismo não obteve o acompanhamento de soluções para a crise habitacional que se alojou na Europa do pós-guerra. Em meio a especulação imobiliária crescente, o Estado passa a ter interferência na construção de habitações e não é mais apenas um regulamentador, porém sua postura no que diz respeito ao planejamento urbano das cidades passou a considerar o espaço como sendo condicionado ao modo de produção capitalista. É dado início a uma planificação das cidades, com suporte da especulação imobiliária e a favor das leis de mercado. De forma a dissipar cada vez mais a urbanidade, quando se passa a dar mais valor de troca ao valor de uso para o solo urbano.

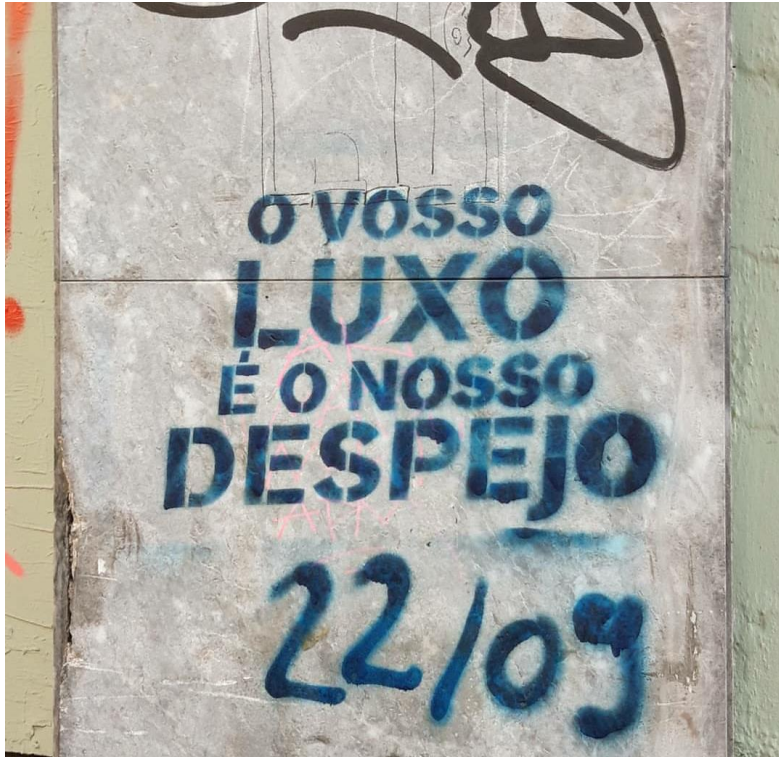


Figura 8 - Rua dos Mártires da Liberdade. Autor desconhecido. Fonte: @paredesdoporto

A forma como foram concebidas e planejadas as cidades ao longo do século XX, principalmente, sobre o ponto de vista filosófico, ideológico e econômico, se deu de maneira a conduzir o urbanismo moderno para uma resolução de questões relativas à insalubridade, à falta de higiene e às cidades superlotadas no início da Revolução Industrial.

Como uma reação às cidades industriais do século XIX, dá-se início ao pensamento modernista e à sua intervenção no planejamento urbano. O modernismo, associado ao capitalismo nos séculos XIX e XX é, entretanto, uma forma de reagir culturalmente ao processo de modernização.



Figura 9 - Rua de Cedofeita. Autor desconhecido. Fonte: arquivo pessoal

Os modelos que surgiram na tentativa de solucionar a crise urbana instigada pelo capitalismo emergente deram origem à concepção do movimento moderno. As grandes cirurgias urbanas, como a de Haussmann em Paris - onde demoliu-se quase metade das habitações da época dando lugar a largas avenidas e ruas -, anunciaram o início das intervenções urbanísticas. Seguido a isso, em cima de uma ideologia baseada na instrumentalização, se deu a adoção de um rigoroso funcionalismo, a separação funcional da cidade por meio de um zoneamento, que só ocorreu nos países industrializados no início do século XX. Pensadores elaboram modelos de racionalização das funções numa busca pela ordem urbana. Assim surge a corrente progressista, que lança bases urbanísticas na filosofia racional e se torna a corrente mais atuante do urbanismo moderno.

Chega-se à definição de racionalismo enquanto ideologia e técnica instrumental da ciência urbana, com leis próprias do mundo capitalista moderno, cuja intenção é separar o corpo e a mente do trabalhador, mirando no afastamento do trabalho manual e do intelectual, com a finalidade exclusiva de promover um controle por parte do capital. Dessa

maneira, é necessária a promoção do rompimento entre o passado e o presente, uma desconstrução da história da cidade, uma ruptura entre o real e o natural. Empregavam-se estratégias de desconstrução, desestruturação e descodificação de normas, estéticas, moral e familiar da vida social. Induzindo que a afetividade e a subjetividade, que formam um elo emocional entre o homem e a cidade deveriam ser propositadamente deixadas de lado. Passa-se a aderir a práticas e técnicas de forte impacto sem algum embasamento lógico condizente com a realidade urbana da população, criando-se um ambiente urbano fragmentado, com a única necessidade de incrementação do modo capitalista de produção.

A ideologia totalitária, favorece uma razão instrumental que se sustenta no interesse e na mais-valia, prejudicando a subjetividade e os campos emocionais, sentimentais e intuitivos. Sendo assim, considera-se que ela tem sua extração no racionalismo, na existência de uma classe dominante e na redução do indivíduo em relação às suas funções econômicas, cedendo nas suas ações enquanto cidadão e condição de ser humano. Para Harouel (op. cit.), esta ideologia é fundamentada em uma abstração do homem, sendo ele mutável no tempo e no espaço. Entretanto a ciência define que um modelo urbano só é perfeito quando se encontra conveniente para todo o grupo humano.

Da forma racionalista de se planejar as cidades, estas deveriam atender a categorias hierárquicas e dar seguimento a uma certa uniformidade de modo a centralizar-se umas nas outras. Vê-se que, desta forma, a cidade sofria um tratamento coadjuvante em relação à atenção dada à habitação em massa. Tratava-se de um tempo utópico, os planejadores modernistas acreditavam em um futuro no qual existisse a superação de problemas sociais e em uma humanidade liberta da ganância e da escassez, e arquitetos que desenhavam cidades com a preocupação de promover a eficiência industrial e em desenvolver habitações padronizadas em massa.

Ocorre uma elevação ao extremo dos paradigmas modernistas, a utopia é transformada em banalidade, o crescimento urbano traz consigo a globalização dos seus sistemas, não satisfazendo mais às demandas. Já não se trata mais em planejar uma cidade ideal, mas sim uma cidade boa o suficiente.

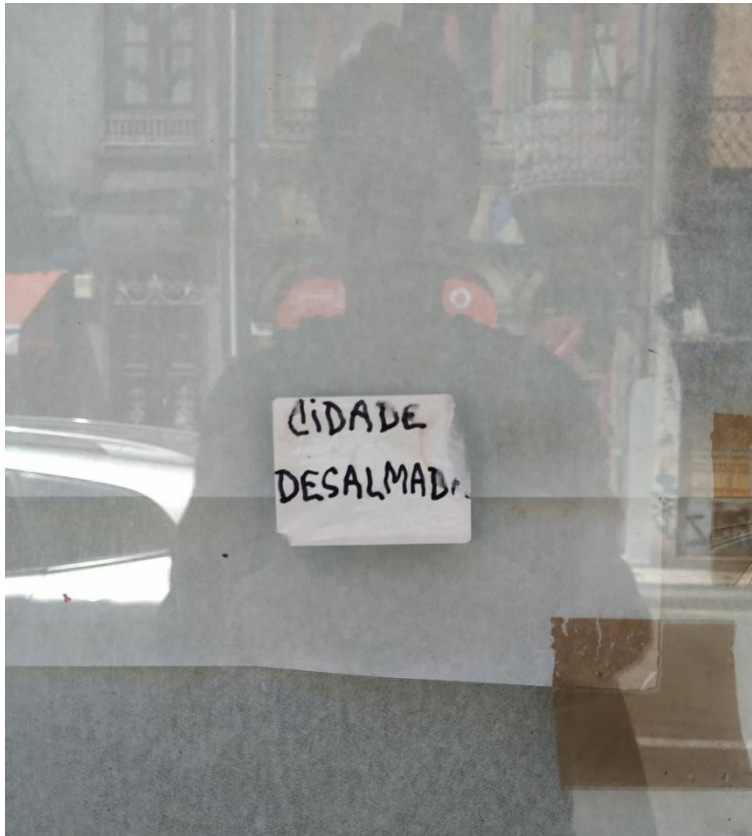


Figura 10 - Rua de Cedofeita. Autor desconhecido. Fonte: arquivo pessoal

As cidades modernistas evidenciaram uma certa uniformidade e desumanidade, assim como o esquecimento da dimensão local dentro dela, fatos que advertem para a abstração e para o desajuste universalistas do planejamento modernista.

2.4. O resgate e a geração da urbanidade no espaço público

Depois de um extenso período de valorização do funcionalismo no que se refere à produção do espaço urbano, ressurge a partir da década de 60 um interesse pelo resgate da urbanidade até então dispersa.

Após uma constatação frustrante dos resultados do movimento moderno, a visão direciona-se para a crítica da cidade atual e percebe-se um anseio pela regeneração urbana, favorecendo a menor escala de intervenções, como ato de renúncia ao que vinha sendo

realizado nos anos anteriores. Destacam-se os projetos urbanos capazes de serem geridos e que sejam significantes para os habitantes e para o seu cotidiano. Harouel (op. cit.), aponta que a cidade volta a ser moda, a se tratar de um meio urbano verdadeiro, com ruas e pessoas.

Assim, é imperativo nos voltarmos para a arte da cidade e para o seu valor simbólico, enfatizando suas diferenças e similaridades, pois cidade é coletividade.



Figura 11 - Rua de Trás. Autor desconhecido. Fonte: arquivo pessoal

Nessa era global de economia e consumo, é importante analisar o espaço urbano com sensibilidade, perceber a tensão da cidade para que se possam descobrir vestígios evidentes de uma urbanidade que para muitos é utópica. É necessário irmos além da estrutura física da cidade. A cidade é viva, se comunica, emite sensações, cultiva uma relação de afeto com seus atores que as rotulam qualitativamente de maneira positiva ou negativa (alegre, hospitaleira, fria, monótona..). É importante, enquanto cidadãos interativos, estarmos atentos e encontrarmos práticas urbanas que nos direcionem para um novo saber viver a cidade, para novos critérios de orientação e definição de urbanidade dentro de uma realidade urbana nova e amplamente complexa.

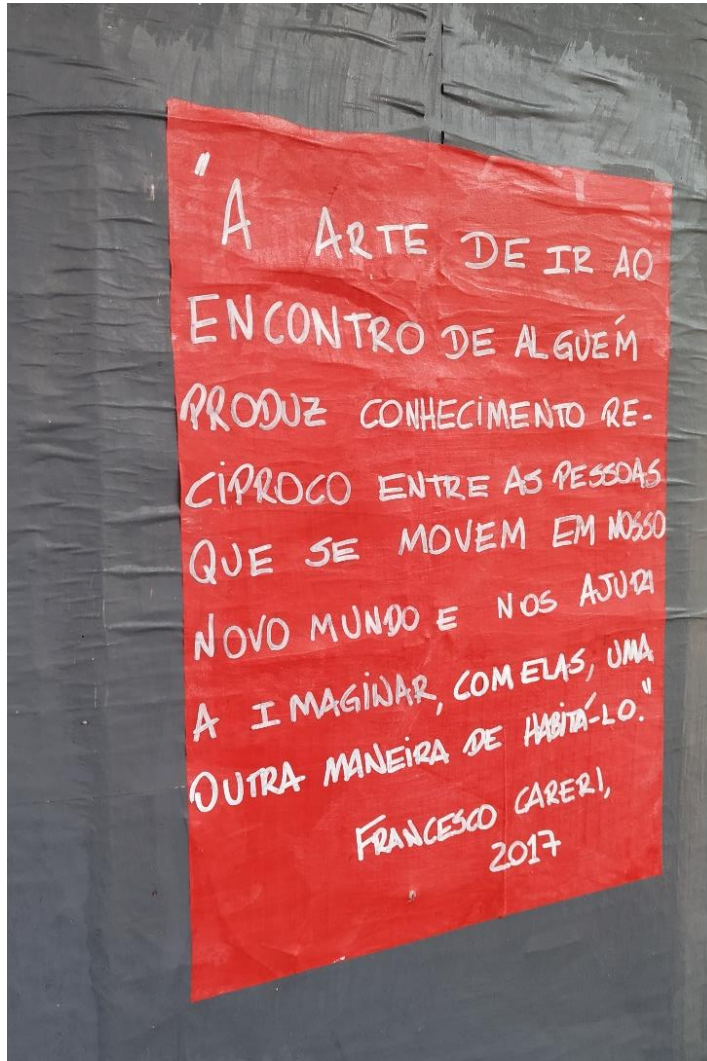


Figura 12 - Praça da Batalha. Autor desconhecido. Fonte: arquivo pessoal

Para se tornar possível uma construção da cidade sobre a cidade e de um ambiente urbano com força no seu contexto, a partir da história, do lugar, da forma, e que disponibilize de espaços para vivê-la, é necessária a elaboração de projetos que possibilitem essa construção. Realizar um projeto urbano, em cima do existente, sem nostalgia é não dar-se conta da necessidade de caracterizar a sua identidade social, a qual carece, em tantos lugares nesse mundo, com transformações urbanas tão agressivas. Ao que parece, esse é o único desafio possível para reinventar uma urbanidade em cima de um ambiente urbano contemporâneo tão complexo.

Está encravado na cultura ocidental que os espaços públicos devem desempenhar duplamente o papel de embelezar a cidade e o de atender às intervenções públicas como sendo parte destes. Para Romero (2000), o espaço público não deve ser concebido como algo finalizado, pois os que possuem as qualidades de mais valia são os que detêm passado,

resistiram a modificações e desenvolveram-se ao longo da história. Devendo ser um lugar aberto, de acesso constante a todos e de cunho público.

Assim sendo, o tecido social e o meio ambiente construído se ajustam mutuamente num contexto de urbanidade. Neste processo, o espaço, o individual e o coletivo tendem para um mesmo ponto, tornando possível uma atuação dos habitantes como protagonistas dessa construção, pois são eles que usufruem, concebem e alargam o significado ao espaço público, da mesma maneira que os atores urbanos com a sua gestão local.

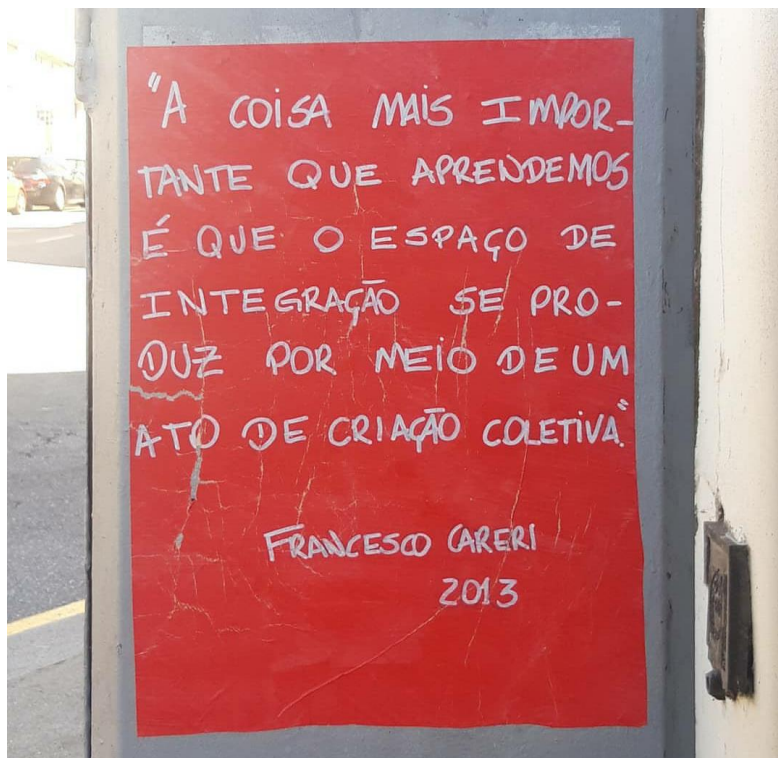


Figura 13 - Rua do Morgado de Mateus. Autor desconhecido. Fonte: @paredesdoporto

Panerai (1994, p. 79) afirma que reintegrar uma unidade nos espaços públicos corresponde à reintegração na cidade da própria cidadania. É um ato de atenção e cuidado igualitário com todas as partes da cidade, é opor-se às divisões históricas entre classes, é despertar a consciência em seus habitantes da sua condição de cidadão e abrir caminhos para a requalificação de locais marginalizados.

Segundo Capel (1975, p.138-139), por natureza, o urbano é uma prática em constante transformação, a qual passa por profundas modificações desde a Revolução Industrial. Até ao século XIX, a cidade era somente um centro administrativo, político e de mercado que formava uma unidade espacial fisicamente bem demarcada. Porém, nesse mesmo período, algumas cidades passam a obter funções industriais e como consequência, expandiram-se

originando as áreas suburbanas. Surge aí uma nova realidade geográfica, que dá início a uma conversão da cidade e do urbano num objeto de reflexão, sendo necessários novos termos para expressar na forma prática e teórica esta nova realidade, surge então a palavra urbanização, com significação de processo e resultado, designando essa nova realidade, assim como o termo suburbano.

Relativamente aos problemas da cidade e do subúrbio, é do reconhecimento geral que muitas das suas enfermidades têm início perante as crises econômicas que surgem no meio urbano e que passam a atingir a sociedade como um todo. Muitas delas, entretanto, com atribuição aos erros urbanísticos, que acentuaram os resultados da crise, desencadeando situações insuportáveis. Há uma crítica muito forte relativa às construções modernistas, cujas características rígidas e imutáveis provocam uma ruptura do tecido urbano. Panerai (op. cit. 1994) afirma que cada cidade, à sua maneira, garante a coesão do tecido urbano, quando faz uma oposição da ideologia do funcionalismo urbano à dinâmica das antigas cidades.

O autor, para além de defender a manutenção de espaços públicos como forma de se proporcionar urbanidade, pondera como indicadores de urbanidade outras características como: a proximidade das construções com a rua, as atividades diversas que se misturam, os pontos de referência bem demarcados facilitando a orientação, a mistura, a proximidade e o inesperado. Sobretudo, destaca o bem-estar e o conforto proporcionados aos cidadãos pela diversidade de usos. Desta forma espera que a estética importe menos que as qualidades de uso do espaço, sendo essas a causa do despertar de interesse pela cidade antiga e pela análise dos tecidos, qualidades de uso cuja atração de seus habitantes ocorrem primeiramente.

Deste modo é de muita valia que tenhamos o papel de promover nas cidades um resgate dos sentimentos humanos, seja tristeza, alegria, sorriso ou lágrimas. As emoções são parte da alma da cidade. Uma reinvenção da cidade sobre o homem, estimula um conviver cidadão, evolutivo, com especificidades, qualidades e defeitos.

Capítulo II - fatores de urbanidade

3. Urbanidade

e seus fatores de produção

3.1. Cultura urbana

e diversidade

Assinalar as deformidades do urbanismo moderno e responsabilizá-lo pela desolação da vida urbana são apenas meras percepções. E estas não atuam como restauração de uma urbanidade almejada, mas a torna cada vez mais notória nos meios urbanísticos. Os instrumentos desenvolvidos pelos estudiosos são apenas um ponto de partida, tão complexo quanto o de devolver as cidades aos seus cidadãos e, com referência à qualidade das cidades antigas, projetá-las sobre um novo contexto histórico, cultural, social, econômico e político num mundo globalizado.

Portanto, como se presume da leitura de alguns autores, a diversidade está para a urbanidade assim como o urbanismo moderno está para a uniformidade. A partir da mistura de usos que a urbanidade promove, cria-se bem-estar, atratividade, vitalidade e conforto para os seus habitantes. Para Paquot (2000) é a diversidade que assegura a habitabilidade do mundo.

Jacobs (2000, p.189) afirma que a ausência de urbanidade está relacionada com os mitos que de certo modo guiam a sua criação ou reurbanização. Afirma que as cidades possuem capacidade de oferta a todos, mas somente quando são criadas por todos. Não é nenhuma novidade que os deslizamentos urbanísticos que ocorreram no planejamento racional causaram uma reação favorável a uma urbanidade quase esquecida. E esta se mostra sob

várias formas e discursos, todos tendo como apoio uma melhor qualidade da habitação e das condições de vida urbana.

Até então vimos que, nos últimos anos, ocorreu uma vasta produção de estudos em torno da cidade. Vários autores dispuseram-se a repensar na natureza e significado de vida urbana e a procurar respostas às questões trazidas por ela. Questionou-se a crise urbana, as suas possíveis consequências e, percebeu-se que ela estar relacionada com o simples reconhecimento do direito à moradia não é mais convincente. Aclama-se por um novo direito, o direito à cidade, uma cidade como local de práticas sociais genuinamente democráticas. Urbanidade e cidadania se agregam de tal modo que uma não existe sem a outra. A cidade torna-se então, um centro de reflexões onde todas as ciências se comprometem com a melhoria da qualidade de vida da sociedade urbana.

No domínio antropológico, questões que envolvam cultura urbana e as suas relações de domínio, obtiveram uma maior atenção por parte de pesquisadores nos anos 1970. Surgia um questionamento que envolvia compreender essas relações de domínio nas manifestações produzidas pelas camadas populares.

Para Monteiro (1993, p.170), essa busca indicava “cultura popular” significando um contra poder gerado por grupos sociais menos favorecidos e correspondia a um “instrumento de resistência ou de vontade política”. Tal atenção correlacionava-se com os “movimentos sociais”, acontecimentos em destaque nesse período. Com a intenção de obter o entendimento dessa “cultura do dominado” é que surgem, no final dos anos 1970, estudos mais específicos sobre a vida (saúde, família, lazer) e as expressões simbólicas (religião, cultura, esportes) das camadas populares da cidade.

Para o mesmo autor, foi a partir de 1980 que algumas noções começaram a ser empregadas nessa diretriz, como exemplos de “comunidade”, “espontaneidade” e “resistência”. Frente aos seus trabalhos de pesquisa, tendo em vista as alterações dos grupos e movimentos estudados, estas noções foram apontadas como se encontrando em seus limites. Tal crítica era um indício da necessidade de dirigir-se para o entendimento das representações urbanas que estavam surgindo, a partir de uma visão mais abrangente - quanto ao seu espaço social e urbano - de maneira a instigar a reflexão envolvente a seus “limites ideológicos”.



Figura 14 - Rua Miguel Bombarda. Autor: @umgajonoinsta. Fonte: arquivo pessoal

São dessas disparidades que surgem os novos níveis condutores sociais de inclusão, exclusão e segregação, na cidade atual. Ambos introduzidos aos processos globais, como a cultura, a economia e as políticas de comunicação. E, simultaneamente a estes, inclui-se também a ocorrência de movimentos que salientam as especificidades, recordações e histórias locais. Estes encontram-se concentrados e equilibrados sob dois aspectos: o da universalidade - sob a visão de mercadoria e consumo - e o que possui maior relevância e destaque nesse estudo, o cotidiano - origem e cenário de temporalidades sociais distintas.

Sob o assunto mais específico da homogeneidade, destaca-se a importância do cotidiano nessas diversas temporalidades sociais, pois é nesse campo de ação que a vida cotidiana torna possível um tecer entre redes de sociabilidades, hábitos partilhados e a mutualidade entre os cidadãos. E é nesse âmbito, do gradual e possível, que os afrontamentos de acordos e as separações hierárquicas são rompidos e cria-se oportunidade para a mescla gradativa entre as diferenças sociais e políticas.

Evidencia-se um cotidiano que faz emergir as relações entre ações culturais e sociais nos espaços onde ocorrem, situando espacialidade como uma dimensão constituinte que condiciona a ação a ser feita, e a cultura, como o que é socialmente vivido naquele espaço

e com significações condizentes a ele. Resultam em um valor cultural tramado nas relações sociais as quais lhes dão sentido.

É assim que as intervenções artísticas em espaços públicos agem, como uma articulação desta trama de relações. Os espaços onde elas ocorrem mostram-se, muitas vezes sobrecarregados, segregados e divididos, e a sua identidade clama por aproximações, pois sofrem com marcas descontínuas, caracterizadas pelos limites sociofísicos - uma associação característica das suas formas de apropriação. Assim, a sucessão destas práticas sociais, da mesma forma que o intermédio estratégico coletivo e os interesses, estão condicionadas pelo território no qual estão inseridas.

3.1.1. Espaço público e prática social

Ao analisar as práticas sociais sobre princípios distintos de uma resolução econômica, Michel Certeau na sua obra “Invenções do cotidiano”, aborda os espaços sociais e urbanos como extensões abertas à reestruturação de seus sentidos. Para o autor a ideia de “prática” se refere ao fazer/inventar mecanismos ausentes de planejamento prévio, com usos não subordinados e valores sem precedência. “São os inúmeros ‘modos de operar’ pelos quais os usuários reapropriam o espaço organizado por técnicas de produção sociocultural.” (Certeau, 2014, p. 294)

As manifestações artísticas que procedem no espaço público atuam como uma via de acesso ao modo de reapropriação do mesmo, sejam elas temporárias ou permanentes.

Analisar sobre a teoria da “Microfísica do Poder”, de Foucault (1979), é, para Certeau (2014, p.298), um estímulo essencial, por possuir a sua configuração apontada pelas diferenças. O poder definido nela como sendo uma “relação de forças”, de caráter não necessariamente repressivo, implica um enfrentamento constante, motivo pelo qual em todas as relações que envolvam poder existem alternativas de resistência. Estas, por sua vez, não se apresentam de forma “única”, mas sim de um modo de probabilidades múltiplas, construídas com um embasamento nas divergências sociais e nas relações de subordinação e dominação.

Nesta análise, a partir da teoria foucaultiana, o autor destaca uma simultaneidade de problemáticas a considerar. Sendo assim, destaca que para avaliar uma grade disciplinar ampla e extensa, é imprescindível a compreensão dos procedimentos cotidianos do espaço urbano e quais são os “modos de operar” que contrapõem esses “processos mudos que

organizam o estabelecimento da ordem econômica” (Certeau, 2014, p. 298). De maneira comparativa, atenta-se à percepção e análise de atuações internas das táticas nas estruturas tecnocratas, de forma a acarretar uma infinidade de pequenos desvios funcionais. Para Certeau, é de suma importância trazer à tona as formas coibidas e dispersas e as táticas criativas de grupos e indivíduos já abordados pelo seu não enquadramento na rede disciplinar imposta. Procedimentos, que, elevados aos seus limites ideais e às artimanhas de quem os consome, fazem parte de uma rede indisciplinar a qual está associada aos “efeitos libertadores das malhas de controle social” (Certeau, 2014, p. 310).

Despertando uma reflexão importante sobre práticas cotidianas, onde as práticas artísticas estão ambientadas, o autor reconhece uma relação análoga à linguística, na construção de significados no seu sentido literal: “o ato de andar é para o sistema urbano o que o ato da fala é para a linguagem” (Certeau, 2014, p. 97). Significando que, ao caminhar, o pedestre altera as possibilidades pré-determinadas por uma ordem edificada e delimitada, e é através desse uso particular, que as possibilidades e as proibições envolvidas nessa mesma ordem são expandidas, ampliando os desvios criados e/ou adotados por ele.



Figura 15 - Rua de Cedofeita. Autor desconhecido. Fonte: arquivo pessoal

O ato de caminhar define um “espaço de enunciação”. “Praticar um espaço (...) é, num lugar, ‘ser outro’ e ‘passar ao outro’” (Certeau, 1984, p. 110). Define o espaço como um “lugar praticado”, distinto das ordens cartesianas, rígidas e funcionalistas, referindo-se a uma espacialidade temporizada, antropológica, histórica e corporal. O destaque do autor, para os desvios que compõem essas práticas, fundamenta-se no não ser admissível a redução da sociedade à adoção de um padrão dominante que indique como deve decorrer.

Sob uma análise mais racionalista, práticas menores atuam como uma reserva de modos, acionados a provocar aberturas nas redes que possuem controles estabelecidos. Sendo assim, estas não concentram-se em um “lugar próprio”, mas são anônima e indeterminadamente expandidas. Sua real importância está em seu uso de forma independente na construção simbólica, justamente pelo seu modo não domesticado de operar.

De um ponto de vista tático e ligado à lógica urbanística, o conceito padronizado de cidade decai a favor da noção de práticas urbanas. Estas, por sua vez, são consolidadas através de trajetos, percursos e narrativas diárias. A linha lógica de “narrativa”, apoiada por Certeau, é encarada como sendo um modo de acesso a legitimações de usos espaciais, a rejeitar a produção midiática da imagem de público vulgarizada, a qual o define como um receptor passivo, com ausência de papel histórico. Argumenta que deve haver uma reconsideração da noção de recepção (presente na própria ação de uso), a qual altera-se pela ação de quem a percebe, de maneira a gerar o despertar da pluralidade de significados, pois a ideia de interpretação liberal é considerada por ele, um dispositivo de dominação resultante de um poder elitizado a profissionais “socialmente autorizados e intelectuais”.



Figura 16 - Rua de Camões. Autor desconhecido. Fonte: arquivo pessoal



Figura 17 - Rua do Almada. Autor desconhecido. Fonte: arquivo pessoal



Figura 18 - Rua de Cedofeita. Autor desconhecido. Fonte: arquivo pessoal

Para a arte urbana, a abordagem em torno dos valores das práticas cotidianas, é essencial, pois estas mostram-se através daquelas, de maneira a modificar um espaço público a partir de repentinas apropriações e, conseqüentemente, da sua carga simbólica. Esta percepção vai de encontro com a defesa do valor de uso, de Lefebvre:

“Qualquer que seja a predominância do valor de troca e sua importância no modo de produção, ele não chega a fazer desaparecer o uso e o valor de uso, mesmo que se aproxime da abstração pura e do puro signo.” (Lefebvre, 1991, p. 17)

Na sua elaboração em torno da sociologia da vida cotidiana, Lefebvre defende a existência de uma dimensão qualitativa, respeitada potencial e conseqüentemente, uma força histórica do viver não deposta de sua vitalidade.

“o viver e o vivido individuais se reafirmam contra as pressões políticas, contra o produtivismo e o econômico. Quando não afronta uma política com outra, o protesto encontra apoio na poesia, na música, no teatro, e também na espera e na esperança do extraordinário, do surreal, do sobrenatural, do sobre-humano.” (Lefebvre apud Martins, 1996, p. 44)



Figura 19 - Rua de Cedofeita. Autor desconhecido. Fonte: arquivo pessoal

Sendo assim, o tempo social é composto de possibilidades, de relações entre passado e presente e de temporalidades diversas. O real é subordinado ao possível, inexistente de sobreposições e com maior sentido quando associado ao que pode ser.

Esta reflexão fundamenta-se numa noção residual, daquilo que não é apanhado pelo poder, do que é repleto de descrições no tempo e no espaço, de uma vida cotidiana que carrega consigo a sujeição dos usos. Logo, a ação envolvente entre a relação da prática do uso com o outro, é perdida e limita o acontecimento das apropriações. Refere o resíduo como sendo ele capaz de provocar o rompimento da lógica de cotidiano, do emprego de tempo e espaço na criação de novas territorialidades e associa-se à apropriação, incluindo planos do afetivo, imaginário e artístico da fruição. Assim, o “usuário” associa-se ao “consumidor” (em sua noção de produto) e transita em direção ao “usador”, a quem sente (proximidade com a noção de obra, de realização). (Seabra in Martins, 1996, p. 78)

É de ressaltar que estas várias possibilidades estão situadas no que diz respeito às práticas de criação, nas quais as manifestações artísticas estão inclusas.

O domínio do espaço enquanto suporte do poder social associado à resistência do poder homogeneizador, se impõem através destes mesmos lugares e, desta forma, tecem a

“produção do espaço”, um lugar de práticas subordinadas aos processos transformadores e produtores das relações sociais.

O autor Lefebvre, define essas práticas sob três dimensões: a das “práticas sociais” no que envolve a produção e a reprodução social, firmando uma coesão relativa do social; a das “representações do espaço” referidas às significações, códigos, pensamentos que possibilitem a compreensão e o tratamento das práticas sociais (associados à produção do espaço dominante da sociedade, incluindo espaços concebidos de forma planeada, tecnicamente); e, por fim, a dos “espaços de representação” relacionados com a vida social no seu âmbito clandestino, as criações que visam novas possibilidades para as práticas sociais (espaços da arte, dos escritores, dos filósofos, da utopia, das sombras e paisagens labirínticas). (Lefebvre, 1974, p. 42-48) Dimensões estas, concebidas sob maneiras dialéticas de relações, pressupondo as afeições entre si. Este modelo ressalta um significado de “urbano” estruturado a partir do uso da cidade na vida cotidiana e não das suas estruturas econômicas.

3.1.2. Imaginário social

Foi na definição lefebvriana, dada anteriormente, que sustenta-se o embasamento de que a arte urbana é tida como uma prática social a qual relaciona-se aos modos de apropriação do espaço urbano.

Deste modo, a obra de arte enquanto espaço representativo funciona como um agente na produção do mesmo, submergindo das contradições e conflitos que nele se encontram. A considerar o território urbano como campo de processos sociais, a arte urbana, alinha-se então, aos interesses distintos na produção da cidade. Este questionamento, da cidade como forma social - na qualidade de infraestrutura externa produzida pelos seus usuários - e não como objeto físico, nos encaminha para a consideração de arte urbana como sendo um cunho importante na remodelação e renovação do seu cotidiano.

Acerca desta perspectiva, a presença de intervenções artísticas em espaços públicos, mostra-se como uma dimensão simbólica destes espaços, uma maneira de deixar de lado suas divergências de forma a tratá-las como complementares, desestabilizando os significados consolidados do fazer arte nesses espaços. O seu uso de caráter não funcional, promove nos espaços públicos reconsiderações sobre os modos usuais como estes mesmos espaços são caracterizados e/ou predefinidos.

Pallamin (apud Deutsche, 2000, p.47) evidencia que a arte pública, sob estes parâmetros, é um instrumento ao “serviço” da produção do espaço urbano, legitimado ou

não, dos seus sistemas e das suas utilizações predominantes. Pode efetivar-se, neste espaço, de maneira a estabelecer coerência e racionalidade ou, por outro aspecto, redirecionar a tensão do espaço público para novas ponderações a nível social e de acessos, desvinculando-se de submissões e marginalizações e, relacionando-se assim, de uma maneira mais próxima, como o “direito à cidade” sustentado por Lefebvre.

Nesta lógica, a arte urbana é concebida, condicionalmente, em função das condições sociais e materiais da cidade e a sua abordagem problematizada consta na reprodução de concepções mitológicas sobre esta. Em torno deste debate, Pallamin (apud Deutsche, 2000, p. 49) coloca em evidência quatro formas intencionais acerca da questão arte/cidade: por princípio, destaca a cidade como sendo um componente argumentativo para a ocorrência da arte; na sequência, a arte pública “na” cidade; após, a cidade como obra de arte; e, por fim, o ambiente urbano como sendo uma influência exercida sobre a experiência de quem a produz e a expressa em trabalhos artísticos.

Para a autora, o preceito modernista condiciona a arte a uma essência estética que vai além da histórica, que a define como atemporal e aespacial. Nesse segmento, a “função social da arte é a de permanecer fora da cidade”, ou seja, à parte das problemáticas sociais reais de maneira a serem tratadas como elementos que possuem embasamentos distintos.

A desconstrução destes posicionamentos modernistas é resultante do entendimento de que a arte possui designação social e a sua definição é dada pela sua historicidade, aceitação e maneiras de se fazerem presentes e visíveis em público. Destaca o valor do entendimento do que é ou quem é o público da arte, levando a compreender que este é gerado com e pela obra e diferenciado através de diversos interesses. Reforça a possibilidade de ocorrência de um possível fracasso da obra - quando esta não instiga o seu público satisfatoriamente - ou seja, a garantia de um público é inexistente quando fala-se em arte urbana, pois esta tem a possibilidade de ruir pelo descaso.

Perante a influência lefebvriana, a arte urbana é abordada de modo contraditório à idolatração do espaço urbano, a fixar-se, primeiramente, como uma ação crítica na cidade. Esta ação, para Deutsche, segundo Pallamin (2000, p. 49), pode consumir-se mediante a crítica institucional, da representação e da maneira como a obra trata a “especificidade local”. Esta ocorre como uma maneira de intervenção nas relações sociais que dão suporte a organizações espaciais envolvidas, resgatando seus laços históricos e ideológicos.

Turismo:



Figura 20 - Rua Miguel Bombarda. Autor: @be.a.lopes. Fonte: arquivo pessoal

Mercado imobiliário:



Figura 21 - Rua das Flores. Autor desconhecido. Fonte: arquivo pessoal

Vazios urbanos:

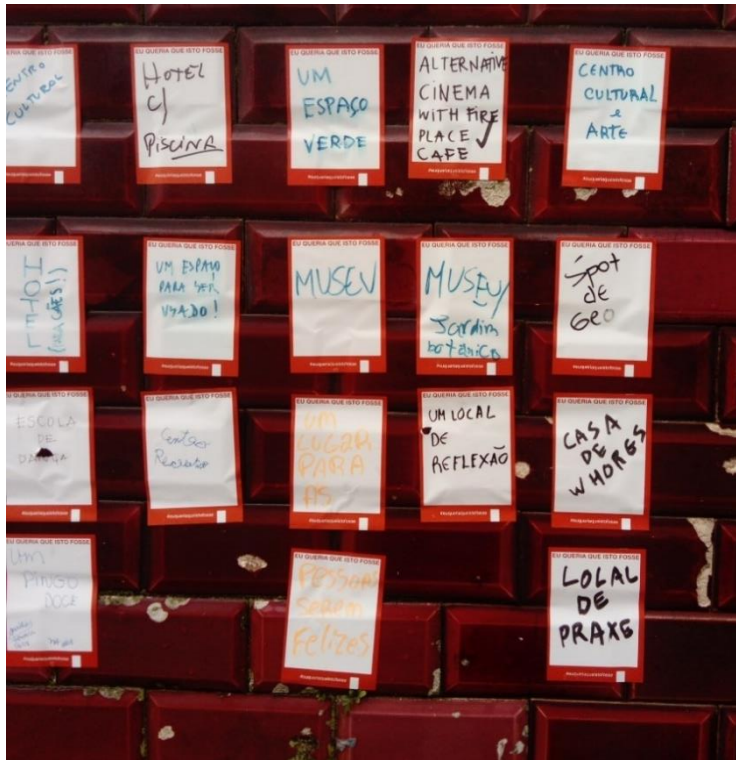


Figura 22 - Rua dos Bragas. Autor desconhecido. Fonte: arquivo pessoal

Linguagem popular:



Figura 23 - Rua de Cedofeira. Autor: @hoje__. Fonte: arquivo pessoal

Sentimentos esquecidos:



Figura 24 - Rua do Rosário. Autor desconhecido. Fonte: arquivo pessoal

Sendo assim, a arte assume uma promessa de comprometimento num âmbito cultural mais alargado. Avança para uma relação mais resistente entre arte e espaços públicos, onde as noções de memória social assumem importância primordial. Sob esta visão, dos espaços intervencionados com ocorrências de intervenções artísticas, agrega-se uma reestruturação referencial - de aspectos culturais, estéticos e artísticos -, delineando uma apreciação mais compreensiva no que envolve a sua paisagem e história urbana. Desta forma aproxima-se do contato com a memória dos grupos sociais que ali se manifestam, dos seus comportamentos, linguagens, argumentações, limites e perdas. A lidar com a admissão/aceitação, das representações sociais, de suas maneiras de propagação ou fragmentação.

Assunto em transformação constante, a memória social está relacionada na maior parte das vezes com a resignificação de acontecimentos, provocando múltiplas variações

de sentido. É considerada uma argumentação delicada, pois pode causar, aos que a sentem, uma vinculação incisiva sobre os acúmulos de seus ideais e preceitos.

Para Jeudy (1990, p.51) a memória contém um tanto de casualidade e eventualidade, não sendo apenas um intermédio de consagração de seguimento, de durabilidade ou de vinculação. A instabilidade de imagens remotas mantem-se e a sua recriação, a partir da original, denuncia a ocorrência de esquecimentos e instabilidade. Nesse sentido, considera-se que rememorar o passado é um enfrentamento arriscado, o qual pode resultar no seu desaparecimento.

Perante esta eventualidade, a memória social interliga-se a uma reconstrução de referências passadas - memórias coletivas - e estas, por sua vez, têm por base um grupo social limitado; ou seja, para que a memória social se desenvolva, é necessária a sua inclusão num quadro espacial. A sua eficácia está sustentada por um conjunto de pessoas, cujas lembranças distintas entrelaçam-se umas nas outras - o ato de relembrar o passado de uns invoca a rememoração dos outros - ou seja, a memória particular de cada indivíduo é uma perspectiva sobre uma memória coletiva, a qual se altera de acordo com o lugar que estamos a ocupar e este altera-se através das condicionantes relacionais que temos com os outros meios.

É nesse sentido, de contínua flexibilidade, que se encontra a invenção da memória, a caracterizar-se em virtude da presente incerteza nos relatos às obras e objetos aos quais refere-se.

“o jogo com a memória e a identidade não é exterior ao movimento do conhecimento, esta está presente em toda a operação de reconstituição.” (Jeudy, 1990, p.60)

Em conformidade com o autor, Halbwachs (1990, p. 143), o precursor da categoria de “memória coletiva”, destaca que, considerando que são das memórias individuais que fazem-se as coletivas, é de relevância salientar que estas são diferenciadas entre si e, por essa diferença de participação ativa com seu grupo - que relaciona-se a uma cultura viva -, esta memória expande-se de maneira restrita ao passado.



Figura 25 - Rua da Lapa. Autor desconhecido. Fonte: arquivo pessoal



Figura 26 - Avenida de Rodrigues de Freitas. Autor desconhecido. Fonte: arquivo pessoal



Figura 27 - Avenida de Rodrigues de Freitas. Autor desconhecido. Fonte: arquivo pessoal

Distante de possuir uma ligação com recordações tranquilas, a memória social não refere-se a uma sociabilidade romantizada, mas sim a uma designação no âmbito social, conduzindo à tomada de conhecimentos históricos de suas modalidades, as quais, conforme apontamento foucaultiano, são profundamente tensas. Porém, quando estabelecida como objeto ideológico de uma “administração cultural”, torna-se subordinada à produção de uma aparência de ordem. (Jeudy, 1990, p. 24)

Sob a defesa da ordem, segurança e limpeza, a cultura conjuga-se à dispersão ou à evacuação de grupos sociais perante a ocupação de espaços específicos - movimento que se associa ao processo de gentrificação urbana, o qual é entendido como a valorização de certas áreas da cidade e a consequente expulsão da população menos favorecida que nelas habita.

A união entre um ideal seguro e uma renovação da memória coletiva urbana não ocorre ao acaso, mas sim, faz-se reverberante a intensão de construir vínculos sociais harmônicos. A cultura mostra-se como refúgio à política e surge na tentativa de amenizar o cumprimento de uma lógica aparentemente autoritária.

Em outros segmentos, especialmente fundados na história, antropologia e sociologia, o imaginário social é visto como um lugar determinante ocupado entre as representações coletivas e não como sendo um adereço de relações políticas ou econômicas (Baczko, 1991,

p. 14). Para o autor, a imaginação social é construída a partir das experiências dos agentes sociais, de seus desejos, interesses, temores e esperanças.

O imaginário social comporta e contribui para os conflitos sociais, sua essência é contida nas representações sociais envolventes a um poder legitimado - às relações de sentido associadas às de força. Sob a visão arquitetônica-urbanística, o autor afirma que a cidade é projetada sob os imaginários sociais que decorrem sobre o seu espaço e que a sua maneira de se organizar espacialmente lhe atribui um lugar privilegiado ao poder explorar a significação simbólica das formas- como periferia contrária a centro, “alto” oposto a “baixo”. Da mesma maneira, a arquitetura expressa-se na mesma linguagem do poder quanto à aplicação da escala monumental, da utilização de matérias nobres em seu edificado, etc. (Baczko, 1991, p. 31)

As representações sociais, para além dos agenciamentos espaciais, circundam e espalham-se por diversos meios - como comportamentais, discursivos e normativos. Associam-se a complexos fenômenos e são caracterizadas, segundo Jodelet (1991, p. 36) - como uma maneira de conhecimento partilhado e socialmente elaborado - designadamente prática e tentativa de contribuição para a estruturação de uma “realidade comum a um conjunto social”.

Sendo assim, as práticas artísticas produzem e evocam memórias em função dos espaços públicos da cidade, podendo ser, desta forma, um caminho contrário à perda de referências individuais e coletivas - a desapropriação de sentido, a perda da memória cidadina que é promovida por uma crescente promoção de produtivismo. Desta forma, quando se reflete sobre a influência na qualificação de espaços públicos, a arte urbana pode ser um forte agente de memória política.

3.1.3. Perspectiva estética contemporânea e seus processos

A recepção estética contemporânea avança para a consolidação de uma noção de significação de obra que é gerada a partir do ato do acontecer de seu processo de fruição e leitura, e não mais de uma significação previamente depositada nela. Desfazendo-se assim, segundo Pallamin (2000, p.61), algumas barreiras, no que diz respeito à consideração do que seja “obra” - cuja consolidação estética ocorre de modo aberto às ambiguidades e indeterminações da realização de seus sentidos - ou seja, seus sentidos efetuam-se numa

mediação de limites ambíguos, convergentes ou de articulação entre obra/público ou entre obra/público/situações urbanas.

Desta maneira, a existência da obra é indicada como sendo potencialmente presencial, com a sua capacidade não estabelecida previamente. Em torno disso, a autora ressalta que o entendimento da recepção estética, do antigo campo da contemplação do mesmo, sugere um espectador purificado, para resgatar a sua dimensão de diversidade.

Desta restituição, compreende-se a questão de recepção aberta, qualquer que seja, da não identidade contínua no decorrer da distância temporal da continuidade. O âmbito do trabalho da obra, compreendido como suas diferentes “realizações”, simultâneas à variedade de condições e sentidos que esta sedia, é também uma esfera de controle de suas diferentes interpretações. Assim, compreende-se que a obra não está reduzida à sua realidade e muito menos à aproximação de seus fruidores, mas estabelece-se entre ambas.

Sob este pensamento, Pallamin (2000, p. 62) toma nota de que a “historicidade da obra não se refere a delinear sucessão de interpretações, nem à ideia de elencar uma multiplicidade apática de diferenças”, ou seja, busca uma compreensão dessas significações/ressignificações futuras que mobilizam toda a obra - a sua consistência, limites e um possível esgotamento. Decompõe-se, portanto, em relação a um caráter ilustrativo desta multiplicidade, uma vez que é pela receptividade que os modos da obra se entrelaçam ou se rompem. Deste modo, torna-se evidente o seu apreço como vetor representativo do real e não como feição estabelecida.

Em torno disso, a noção de público expande-se à de obra urbana, porém insinua esclarecimentos da mesma, o que demanda uma caracterização quanto às suas relações de apreciação: grupos sociais/práticas culturais, explicitação de atitudes e interesses em relação à situação estética questionada. Quando, no espaço público, esta situação se realiza, acarreta na incidência de uma pluralidade de convenções que preenchem seu ambiente territorial, adentrando aos enredos de seu acontecimento. Propósitos estéticos de meios e agentes distintos são estruturados com base nas condições envolventes.

A aproximação propositada entre a recepção estética e o espaço urbano seria uma iniciativa que marcha em direção à construção do campo dos objetivos estéticos, ou seja, a partir das práticas urbanas até aos elementos que estas produzem. Práticas estas, interrogadas quanto à sua produtividade, incluindo suas relações sociais e de poder em que se acordam ou se afirmam, quais rupturas geram, evitam ou propiciam no espaço urbano.

3.2. Arte pública

“Não conheço melhor definição da palavra arte que esta: ‘a arte é o homem acrescentado à natureza’; à natureza, à realidade, à verdade, mas com um significado, com uma concepção, com um caráter, que o artista ressalta, e aos quais dá expressão, resgata, distingue, liberta, ilumina.”

Van Gogh em carta para o irmão Théo, junho de 1879.

3.2.1. Arte

da obra à vivência

O vínculo entre a cidade e o corpo que a percorre, que marca e é marcado por meio de experiências ressignifica territórios e colabora na estruturação das diferenças do tecido urbano. Propicia um despertar de sensações que caracterizam experiências sensíveis que, para Rancière(2010, p. 94) é o que os sentidos captam, como um conjunto de fatos perceptivos e auto evidentes, com base em horizontes estabelecidos e nas particularidades que apontam aquilo que se vê, se fala, se ouve, pensa ou é feito.

Sendo assim, reconhecendo que a arte seja capaz de desenvolver relações com o mundo através de signos, gestos ou objetos, pode-se considerar que estas experiências sensíveis sejam instigadas e/ou impulsionadas por práticas artísticas que tenham capacidade de estímulo de sentidos e de visibilidade sobre questões divergentes e conflitantes causando um aprimoramento reordenado de experiências e assegurando o espaço público como um lugar político.

O autor diz que é notória a crescente preocupação da abordagem da arte pública em ser direcionada a componentes imateriais e transitórias da cidade, um fato que vem a ocorrer desde os anos 1980, um comportamento atento às relações sociais, econômicas e políticas, que se tornam visíveis e, por muitas vezes, recebem novas significações de acordo com as ações e as intervenções das propostas.

Historicamente, a arte participou do espaço público por meio de monumentos cívicos e das figuras contemplativas das cidades. É relativamente recente a sua posição de

interferência na criação de espaços relacionais, de debate e de partilha do sensível, um processo que no decorrer do tempo sofreu transformações, conforme será relatado no decorrer do texto.

Na atualidade, é de fácil percepção que algumas obras ocupam lugares públicos somente pelo caráter simbólico e monumental que transmitem, seja de embelezamento, de atração turística ou somente contribuindo para o *marketing* da cidade e a promoção da sua especulação.

As práticas artísticas próximas ao cotidiano e que não são mais do que uma representação do real ou de marco histórico, são consequências da transformação processual da arte, sendo algumas destas ainda identificadas no início do século XX. É nesse período que fatos do dia-a-dia da rotina de trabalho passam a influenciar a produção teórica e artística burguesa, as quais passam a interrogar os valores culturais e comportamentais da época.

O período pós-guerra, seguido da generalizada urbanização das cidades, origina uma facilidade da mobilidade e de trocas sociais entre os indivíduos do ambiente urbano, resultando no surgimento de uma cultura urbana que passa a fazer parte esteticamente da arte moderna. Na sequência desses acontecimentos, percebe-se a aparição de muitos artistas que saíram para o espaço público em busca de novos sentidos e se aproximaram da vida cotidiana, dos problemas e das tensões do ambiente urbano. Desse modo, a arte como obra que antes era condicionada a ser duradoura, de contemplação e monumental passa a perder a sua importância. Molduras e pedestais foram gradativamente deixados de lado e a prioridade passou a ser de novos suportes e técnicas, alcançando a valorização do processo em si mesmo, com base nas vivências e proposições de experiências, a considerar o efêmero como uma nova roupagem para a linguagem artística. Para Rancière (2010, p. 29) a chamada *crise da arte* foi, basicamente, a quebra do paradigma modernista, que não se sustentava e andava cada vez mais distante das misturas sociais, assim como das multifuncionalidades políticas das formas contemporâneas da arte.

É nos anos de 1970 que ocorre uma significativa mudança estética da arte, para os seus promotores, o outro, muitas vezes torna-se um suporte ao seu processo de criação, introduzido em um ato empenhado de mover um tema social e trazê-lo para o cultural ou mesmo arte. Essa relação de disparidade entre eu/outro torna-se parte do processo criativo e incorpora uma prática artística coletiva, plural e não hierárquica. Um processo que abre portas para novos subjetivos desenvolvidos através da relação entre sujeitos, sujeito/objeto, sujeito/espaço. Essa inserção participativa no processo artístico faz com que ele se torne

próximo do cotidiano e que também faça parte das alterações que induzem uma morte da arte, relativamente à obra, a revelar uma hipótese situacional, como um processo.

“(...) a arte não é mais que uma situação, puro acontecimento, um processo. O artista não é o que realiza obras dadas à contemplação, mas o que propõe situações - que devem ser vividas, experimentadas. Não importa a obra, mesmo multiplicada, mas a vivência.”

(Morais, 2001, p. 169)

Ainda que a arte tenha sempre instigado diálogo e sociabilização, nos dias de hoje pode-se destacar a sua capacidade na abertura de espaços para discussões diversas, desenvolvendo posicionamentos criativos e críticos, fundamentados em um comprometimento com o espaço urbano e com as experiências que ele propicia. Segundo Rancière (2010, p.29) *“a revolução estética produziu uma nova ideia de revolução política, entendida como a realização sensível de uma humanidade comum que só existia enquanto ideia.”*

É possível considerar hoje, que a arte é capaz de evidenciar, por meio de ações ou intervenções, conflitos, assuntos de convívio social, desenvolver atrações significativas das formas de apropriação do espaço, além de apresentar a capacidade de despontar camadas não visíveis da cidade. Sendo assim, a arte pode atuar dentro de um campo indefinido com o urbanismo, como resistência ao processo panorâmico urbano, como incitadora de discussões conflitantes, colaboradora de uma construção do comum da política das cidades e da partilha do sensível.

3.2.2. Arte

e regeneração urbana

A arte pública pode ser entendida como um catalizador de atividades, uma vez que ela não é um simples elemento decorativo do espaço urbano. Desse modo, é muito importante existir uma trama entre espaço/obra, assim como fornecer à cidade arte e cultura, entender a sua importância e compreender que estas possuem a capacidade de mudar a imagem de uma cidade, tornando-se um grande desafio na recuperação de espaços públicos, da sua identidade, paisagem e diversidade. Numa visão ampla do urbano, a arte pública exerce muitas funções: como a comemorativa; a regeneração econômica, se

pensarmos no turismo e/ou em outros tipos de investimentos, na regeneração cultural e artística como meio de criar uma identidade na comunidade, auxiliando a população a entender melhor o espaço público; e, até mesmo, a ajudando nas respostas de uma política de qualidade de vida.

Brandão e Remesar (2004, p. 253), ao definirem uma compreensão de arte pública, destacam um conjunto de elementos que transcendem o estético e que preenchem o espaço público, de modo mais abrangente, sendo arte pública as obras artísticas desenvolvidas e localizadas no espaço público e assim universalmente acessíveis.

O conceito de arte pública na história, se deu no final do século XIX ligado ao crescimento da planificação urbana, transcendendo a ideia de escultura vinculada ao monumental e significando uma arte de fazer a cidade. Esta arte apresenta a finalidade de recuperar o espaço, o seu valor, levar arte para o quotidiano e de dotar o espaço público de identidade.

A arte pública começa a obter novas leituras no decorrer do século XX. Porém, apenas a partir dos anos de 1960 é que este conceito se expande e abrange novas estratégias de intervenções, através do despertar de interesse pela arte pública enquanto elemento de revitalização dos espaços urbanos, visto que o planejamento funcional da época esgotou a sua significação. Nesse mesmo período, a economia atinge seu auge o qual fomenta uma intensa expansão urbana e, como consequência, uma acentuada crise social.

Correspondente a este fato, nos anos de 1970, surge uma crescente preocupação com o espaço público, o repensar da relação entre arte e inserção urbana e a sua relação com obras desse mesmo espaço. Para Remesar (2000, p.73), o conceito torna-se impreciso nos anos seguintes devido ao seu caráter muito vasto, que abrange os campos da arquitetura, da engenharia, das políticas sociais, culturais e, até, da regeneração urbana da cidade.

Como dito anteriormente, a existência de uma forte ligação entre espaço e obra é muito importante devido ao poder catalizador que a arte pública assume. Tendo em vista isso, existem algumas questões relativas à arte pública que carecem de entendimento, significados, alcance e função. Questões que giram em torno de: para quem e por quem é desenvolvida? se é ou não obrigatório desenvolver um diálogo com o espaço envolvente?; ou se deve estar inserida no desenho urbano circundante?

De maneira sucinta, julga-se que a arte pública causa um efeito de valorização da cidade, contribui para a coesão dos seus habitantes, dá identidade, cor e caráter aos seus espaços, porém ao longo do tempo, este conceito tem sido reformulado, através de diversos teóricos e de seus pontos de vista, tanto em seu significado quanto na sua utilização.

Remesar (2000) defende o significado de arte pública como “*prática social cujo objeto é o sentido da paisagem urbana mediante a catividade de objetos/ações de uma marcada componente estética, sendo assim que uma parte dos elementos de mobiliário urbano encaixaria nesta definição. Se o objeto da Arte Pública é produzir sentido para áreas territoriais, o seu objetivo é coproduzir o sentido de lugar em consonância com as práticas de desenho urbano que formam a morfologia do espaço público*” (Remesar, 2000, p. 34).

Já Aguilera (2004, p. 40) instiga um questionamento sobre se a arte pública é constituída pela instalação de esculturas ou se corresponde à decoração dos espaços públicos.

Na perspectiva de Mitchell (*apud* Aguilera, 2004, p. 52), arte pública pode caracterizar uma arte paga e pertencente ao estado. Segundo o autor, a sua presença no espaço público é importante pois estimula a criação e sensação de espaço, promove a criação de laços pessoais com o local além de ser capaz de promover regeneração urbana.

Sobre este mesmo raciocínio, Bourdieu (*apud* Brandão, 2011, p. 254), afirma que os agentes praticantes de um determinado estilo partilham entre eles da mesma posição social, constituindo grupos que tomam frente ao “*restante do mundo da arte e da sociedade*”, com associação a ações de geradores de práticas distintas.

Ao se falar em arte pública e sua performance, é aceitável relacionarmos a sua realização estilística como um *network*, uma estreita implicação entre todos os agentes participantes das tomadas de decisões. Percebe-se que a arte pública é centrada, de uma maneira geral, na instalação de obras de arte interligadas com um plano de desenvolvimento urbano proposto com intenção de desenvolver, por meio da cultura, uma simbologia da economia, de bens com viés imobiliário e de possibilitar o desenvolvimento diversificado de um centro renovado. No entanto, esquece-se da ampla diferença que existe entre a arte pública e a arte no espaço público, a primeira possui o objetivo de influenciar a população sobre a estética do próprio ambiente que, na segunda, é imposta por aqueles que regulam os programas. Podemos dessa maneira, verificar com facilidade como muitos programas voltados à arte pública, mesmo com grandes investimentos e integrando personalidades conhecidas no meio, não atingem os efeitos pretendidos.

A arte pública corresponde a um procedimento político de cidadania de grande relevância para a configuração da cidade, pois possibilita a criação e o surgimento de relevantes proveitos para que o espaço público, o desenho urbano e, conseqüentemente, a arte, se tornem acessíveis e estimulem uma fusão entre todos.

A arte pública é uma inserção da arte no espaço público, incrustada no solo urbano e superficialmente centrada na sua relação com a evolução de linguagens. Designa-se, deste

modo, arte pública de acordo com Remesar (2001, p.14) como uma prática social, cujo objeto mediante a paisagem urbana dá sentido a objetos e ações de uma destacada componente estética. Se a ação deste objeto é o de produção para áreas territoriais, a sua finalidade é reproduzir o sentido de lugar de acordo com o padrão morfológico de desenho urbano do espaço público.

É de fácil identificação que nas últimas décadas o espaço público tem sofrido muitas alterações, principalmente do que diz respeito à sua qualidade e universalidade. O seu modo de utilização universal é, certamente, um reflexo entre culturas, por isso percebemos tamanha atenção nos dias de nossas cidades, incumbidas a alcançar uma qualidade nos espaços numa tentativa de desenvolvimento e regeneração urbana. Carecemos do entendimento de que os espaços públicos não devem ser entendidos simplesmente como lugares de acessibilidade livre, mas sim como espaços que possibilitem a interação social, com o seu acontecer condicionado ao modo como é aceite pelos seus utilizadores, qualificando-o de acordo com o seu conforto, a sua estética, a sua funcionalidade e a sua segurança. Considerando a qualidade desse espaço público, os operadores técnicos e artísticos têm assinalado as cidades de obras de arte, volvendo o espaço urbano de sociabilidade, tornando-os mais ativos, com capacidade de proporcionarem prazeres lúdicos, e, mais importante, de promoverem a sensação de lugar.

Se a cidade é o local onde todos os grupos sociais vivem juntos, o espaço público é o sistema em que a interação social desses grupos acontecerá, um lugar de promoção cívica e social onde a apropriação do espaço se desenvolverá permitindo que os cidadãos desenvolvam o seu sentido de coletividade e de fazer parte dele.

Por fim, o espaço público, seja pelo teu traçado planejado ou através da arte pública, é uma peça fundamental que possibilita uma tomada de consciência de indivíduos e grupos sociais, propiciando uma evolução de visão e instigando um olhar para além de si. Sendo assim, saber compreender a cidade, para além do seu edificado e das práticas sociais que ela carrega consigo é compreender o conceito de arte pública e vice-versa, a qual abrange uma série de práticas políticas que proporcionam a sustentação e o auxílio para criação da cidade além de promover a arte para o cidadão.

Capítulo III - Porto

4. A rua como vertente revolucionária

É no espaço urbano que as desigualdades e tensões se manifestam, as quais caracterizam a formação sólida de sociedades globalizadas e cada vez mais capitalistas. Como resultante da atuação de forças divergentes e das oscilações estruturais em que se sustenta a organização social atual, o espaço urbano é objeto de diferentes apropriações e ações expressivas que buscam revolucionar as relações de poder. É na cidade que acontece o reconhecimento e o encontro do homem consigo mesmo, seja na dimensão de sua habitação, seja na de pertencimento ao mundo, e, nesta descoberta também reconhecemos o outro.

Weber (*apud* Queiroz, 2007, p. 91) destaca, em seu estudo sobre a formação da cidade moderna, os “ares de liberdade” que nela sopram. Entretanto ela é, desde sempre, um campo onde se discutem os interesses discordantes que nela existem. O processo histórico de urbanização capitalista é um agravante aos decorrentes conflitos políticos contraditórios e estratégias de concretização do direito à cidade. Fator que contribui para a intensificação da existência de interesses dominantes no meio urbano e, como consequência, contribui para um ambiente urbano sedimentado e desigual.

4.1. Uma história próxima os anseios de uma sociedade desiludida

Historicamente a desigualdade urbana e a urbanização capitalista caminham juntas em Portugal. O capitalismo consolidado e a industrialização crescente nas suas cidades, principalmente na segunda metade do século XIX, ao lado da agravante situação vivida nos campos neste período - onde a falta de capital se somava com as necessidades básicas - tornaram o Porto um pólo de interesse da população proveniente das zonas rurais e com baixas condições socioeconômicas. Um êxodo rural desenfreado, onde a maior parte da população procura a forte atividade industrial que estava a prosperar. Segundo Pereira (apud Queiroz, 2007, p. 91), entre 1864 e 1911, a cidade do Porto tem um salto superior a 120% de sua população (passando de 86.761 habitantes para 194.009).

A questão urbana neste período girava em torno das problemáticas de alojamento e controle das classes populares que chegavam à cidade. Durante este período, políticas de planejamento e gestão inexistiam ou, quando haviam, eram delimitadas a intervenções de fachada, literalmente (as quais controlavam as construções destas, omitindo o que era construído no seu interior), em virtude do surgimento das inúmeras “ilhas” construídas internamente às casas burguesas portuenses. Segundo Pereira (apud Queiroz, 2007, p. 92), as ilhas em 1899, comportavam cerca de 30% da população da cidade do Porto.

Esta situação deu origem ao surgimento de conjuntos sociais insalubres e de péssimas condições de habitabilidade destinados ao alojamento do operariado. As ilhas constituíam assim, uma poderosa ferramenta de controle social das classes populares e um sugestivo exemplo no espaço urbano, das desigualdades sociais.

Por muitos anos o poder público limitava as suas intervenções a programas voltados para a higienização das ilhas e para o controle de conflitos sociais decorrentes das más condições de habitabilidade e de vida das classes populares. Com o início do século XX e com a implantação da República, intensifica-se a preocupação em desenvolver uma estratégia para o problema habitacional em alternativa às ilhas. É neste período que surgem os primeiros bairros de habitação social da cidade do Porto. Os moradores das ilhas são deslocados do centro para a periferia da cidade, uma ação intensificada pela política habitacional do Estado Novo de gestão e planejamento do espaço urbano portuense.

Em seguida, inicia-se uma espécie de “expulsão” das classes sociais populares do centro do Porto ocasionando um progressivo esvaziamento populacional no núcleo da cidade.

Procedimento que reflete, claramente, a inquietação do regime para conter as ameaças que uma concentração operária, no núcleo urbano da cidade, poderia causar. Por outro lado, também favorecia a intensificação da apropriação capitalista no centro, um espaço público amplo, “higienizado” e com a desocupação de áreas para a disposição de novas atividades.

A consolidação deste processo ecoa na aprovação do Plano Diretor da cidade do Porto, em 1962, as intervenções que o plano trazia visava, de maneira clara, uma concentração do terceiro setor na área central da cidade em alternativa à função residencial anteriormente existente nesta área. Um sucessivo efeito de centrifugação populacional, o qual promoveu a abertura de um acentuado processo de suburbanização, que perpetua até os dias de hoje.

O desvio da estratégia política no âmbito de planejamento e gestão dá-se, consideravelmente, somente após o 25 de abril de 1974. As intervenções habitacionais e de organização do espaço urbano assumem prioridade sob a visão de inversão de princípios de reforço hierárquico e de controle repressivo da população, que até então estava na base das políticas urbanas.

Os resultados dessa primeira fase de políticas de reabilitação urbana da cidade do Porto, especificamente do seu centro, foram muito limitadas. Logo em 1976, os impulsos revolucionários são bloqueados pela normalização social e política, o que contribui de forma decisiva para uma nova flexão nas estratégias de organização e planejamento do espaço urbano.

A falta de recursos conduz para uma nova década de retrocesso, na política habitacional e de regeneração urbana para a cidade do Porto. A desindustrialização e terciarização são intensificadas e aprofundam ainda mais o processo que teve início duas décadas antes (de extinção da função residencial na área central do Porto). De maneira simultânea, a maior parte das responsabilidades no que diz respeito à questão da habitação é transferida ao setor imobiliário e aos sistemas de crédito bancário. O país passa a ter uma grande porcentagem de proprietários de habitação, mas também inúmeras habitações devolutas.

As novas políticas passam a destacar o crescimento da periferia e dos subúrbios, onde havia muito espaço e a viabilidade para a construção era maior. Sendo assim, a reabilitação do centro do Porto passa a ser colocada em segundo plano nas estratégias autárquicas de gestão e planejamento da cidade.

Este tema só veio a ser resgatado com a atribuição de Patrimônio Mundial da Humanidade, pela UNESCO, em 1994, ao centro histórico do Porto, que serviu de argumentação para a retomada de recentralização dos olhares para esta área da cidade - apostas que incidem na promoção da internacionalização, em um novo discurso e em uma

nova iconografia - com capacidade de vincular uma imagem da cidade como centro turístico e cultural de excelência. A reabilitação urbana torna-se mais um elemento deste processo, uma estratégia alargada de um reforço da atratividade e competitividade da cidade.

A partir daí, surge uma segunda geração de políticas de reabilitação urbana do centro do Porto, caracterizada pela tensão estabelecida entre a necessidade de preservação das características fundamentais de uma área classificada e a urgência da intervenção sobre o espaço urbano - no âmbito de sua adequação ao novo estatuto e aos objetivos de atração turística, investidores e novos residentes. Assim, as políticas da Câmara ficam entre a defesa das intervenções para o desenvolvimento da zona histórica do Porto e a promoção de grandes projetos de reconfiguração urbanística, suavizados com referências que incentivam a gentrificação do centro da cidade.

Esta gentrificação passa a ser um tema bastante explorado quando a Câmara Municipal lança um plano de atividades, em 1999, o qual fixa-se na “revitalização da baixa portuense”, se contrariando quando insinua a construção de “um Porto à medida da Europa”, através do desenvolvimento de grandes projetos de requalificação urbana e econômica, e do repovoamento habitacional da área central da cidade, sugerindo uma “programação cultural inovadora e atuante” (CMP, 1999)

A candidatura da cidade para a organização da Capital Europeia da Cultura contribui diretamente para o objetivo de criar uma nova imagem da cidade com base na articulação turismo - património - requalificação urbana. O Programa Porto 2001, para além de uma proposta cultural renovadora, envolvia uma estratégia que integrava a reabilitação urbana para o centro da cidade sustentada em um conjunto de intervenções urbanísticas expressivas no espaço público - remodelação de praças, ruas e jardins -, na modificação e/ou criação de espaços culturais - Casa da Música, Teatro Carlos Alberto, Biblioteca Municipal Almeida Garret - e na formação de um cenário cultural de imagens que fosse atrativo a investimentos e a novos residentes.

As expectativas criadas pelo programa se tornaram restringidas na prática. O retardamento na conclusão das obras, o “elefante branco” em que a Casa da Música era ameaçada em se transformar, a imagem permissiva da gestão no ponto de vista financeiro, os poucos resultados concretos e imediatos, entre vários outros aspectos, contribuíram para que a Capital Europeia da Cultura fosse considerada por muitos uma oportunidade de revitalização perdida da cidade. Para os que acompanhavam o processo e ansiavam por uma materialização estratégica de reabilitação urbana do centro do Porto, parecia ter sido adiada mais uma vez.

4.2. Identidade política e social recentes

Portugal viveu nos anos de 1960, sob uma ditadura dura e penosa para o campo cultural, o país vivia forçado a uma condição de isolamento das movimentações mais efervescentes da modernidade e a um estado de baixo nível escolar da maior parte da população, de uma desinformação massiva da opinião pública, conservadorismo da cultura e um crescente retrocesso cultural. O déficit em formação cívica e de cidadania legada pelo regime ditatorial tornou a relação entre arte e dimensão social uma questão complexa, pois o regime instigava a não tradição de espaços públicos, tão pouco no âmbito crítico e público do domínio burguês instalado.

Com as minúsculas elites culturais e urbanas instaladas em um núcleo central da sociedade da época, alguns criadores iniciam uma aproximação da dinâmica internacional. Uma sintonia não cronológica, ora relacionada com o comportamento moderno, ora voltada para a apropriação contextual de cada nova moda que surgia.

Como um efeito de ação e reação, se vários criadores resolvem acompanhar o paradigma da arte contemporânea, a ausência de movimentos coletivos aparecem como uma reação a isso, diminuindo drasticamente o impacto e os efeitos de novas propostas. Na chegada do ano de 1975, verifica-se a pouca existência de coletivos com manifestos impactantes e tornam-se raras as estruturas capazes de operar as tensões produtivas vanguardista/modernista, sobretudo em uma lógica urbanística.

A respeito de todas essas ocorrências, há a possibilidade de elencar acontecimentos urbanos grandes e pequenos de norte a sul de Portugal. Todos contribuíram para a análise dos primeiros anos que se seguiram à Revolução do 25 de abril, uma revisão de debate em torno da função e da relação da arte com a urbanidade, em um país que estava a buscar um sentido para o seu desenvolvimento. Essas ações foram uma forma de os artistas questionarem-se de forma individual e coletiva, por intermédio de atividades que já não têm a necessidade de passar por mecanismos de legitimação e difusão da arte moderna.

A rua, o mural, a circunstância, a discussão, o choque de ideias, a instalação, a intervenção, por mais circunstanciais que tenham sido, funcionaram como alternativa e substituição às galerias e museus, às esculturas e quadros, ao discurso acadêmico e à crítica

de arte. O sistema conservador e imóvel, de uma maneira geral, ainda o mantém em estado introdutório, apesar das dinâmicas indiscutíveis que caracterizam a década.

Surge uma arte urbana em busca de funcionalidade, projetos imaginários que procuram mostrar como a cidade sofre transformações permanentes através de seus habitantes, que busca a funcionalidade desconhecida e rara no contexto português.

Corresponde, assim, a um tempo que trazia consigo espaços e possibilidades, por isso a importância dessa dupla preocupação que incidia na arte pública, o da rememoração de experiências e de avaliação da sua intensidade como acontecimentos enquanto decantações do espírito urbano que a recebe.

Foi após a Revolução dos Cravos que uma ditadura resistente sofre sua queda em menos de 24 horas, bem como as suas instituições repressivas. Tal como em qualquer revolução deste cunho, há sempre partes favoráveis e desfavoráveis bem como os que ganham e os perdem direitos em meio a ela. Em Portugal, o pós Revolução funcionou como sustentação para a ampla denotação da utilização do espaço público urbano como suporte artístico para escritos políticos e/ou sociais. Foi essa forma de expressão que o povo utilizou para expressar sua liberdade, se manifestar de uma forma livre, num momento de extrema exteriorização de reivindicações e sentimentos, uma compreensiva maneira de reação à rígida ditadura que se antecedia.



Figura 28 - Revolução dos Cravos. Fonte: JornalismoPortoNet

Ao que se indicava, a partir deste momento, a liberdade de expressão estava garantida, porém variantes democráticas revelaram problemáticas nessa experiência de

libertação. Um mês após o 25 de abril, a vertente revolucionária continuava a transbordar pelas ruas, altura em que os símbolos do regime deposto até então, estavam visivelmente presentes nos espaços públicos das cidades.

Desde então, constituiu-se o surgimento de murais revolucionários, que enchiam as cidades de cores, um contraste aos tons cinzentos associados ao antigo regime que, por sua vez, passava a fazer-se distante. No mesmo ano da queda do Estado Novo, em Lisboa, nas comemorações de 10 de junho, quarenta e oito artistas plásticos de áreas diversas foram convidados para pintar um painel coletivo no interior do Mercado do Povo - onde funcionava uma feira artesã na zona ribeirinha de Belém - na capital, Lisboa. Surgia um estímulo à expressão da criatividade no espaço público, neste fato, através da pintura mural que vem a aparecer nas ruas muito mais carregadas quanto às suas nuances políticas, pelo fato da sua inevitável luta ideológica.

As cidades tornaram-se o espaço físico de eleição onde a contestação e reivindicação adquirem a visualidade através de escritos, desenhos e pinturas públicas. Paredes, muros, mobiliários urbanos e diversos equipamentos foram apropriados como plataforma do combate político da época e como um espaço onde a sociedade civil podia exprimir-se, exigir e protestar as suas angústias e esperanças, atuando como suporte visual do sonho e da crítica. Nesta fase, ninguém arriscava opor-se à arte exercida em uma parede externa por puramente encontrar-se em espaço público, pois lá estar propiciava o direito de sua utilização indutivamente, aos primeiros artistas que dela se aproximavam e se apropriavam.

As reivindicações tomaram as mais variadas formas a partir de abril de 1974 - findava a era de guerra colonial, a solidariedade com outros povos aflorava, empresas eram nacionalizadas, a faxina de administradores, colaboradores presos, o desprezo pela influência estrangeira; alterações políticas e sociais apoiavam a semana de 40 horas, o 13º salário, apelos à greve e, principalmente o clamor à participação em manifestações de caráter diverso.

Lado a lado aos cravos, os punhos fechados, as pombas brancas, martelos, foices, armas, símbolos industriais, bandeiras vermelhas e slogans partidários também se tornaram símbolos desta Revolução de Abril. As pinturas murais surgiram, na sua maioria, a partir do cunho apelativo de artistas plásticos e correspondiam às concepções estéticas que se conectavam com as escolas de pensamento artístico e de base iconográfica da época. Uma homogeneidade de intelectuais e artistas que se envolviam na produção iconográfica sustentando o anonimato, característica que reduz a exigência estética e aumenta a sua capacidade de trabalho.

Deste conceito, aparecem as pequenas e improvisadas imagens por todo o país, em forma de esboço, de traçado rápido, imperfeito e inacabado fazendo parte de um patrimônio urbano efêmero pela distância que o tempo impõe aos sentimentos e emoções. É por isso que o 25 de abril foi um laboratório excepcional para a arte pública.

5. As paredes da cidade do Porto, uma ativa produção artística e retomada da urbanidade

Os *ares de liberdade* finalmente pareciam ter o seu espaço nas ruas da cidade no período pós revolucionário. Um processo que se deu vagarosamente na cidade do Porto, e que, apesar da sua “libertação” recente, possuía uma classe artística urbana que aspirava ascensão.

5.1. O início, um relato histórico

Na cidade do Porto, os parâmetros artísticos dominantes, relativamente à arte urbana, vinham da cultura progressiva do *Graffiti*, que nos anos 1970 tomavam força nos EUA, assim como na França e na Alemanha após os anos 1980. Em meio a elas, em Portugal, intervenções desse tipo começam a aparecer após esse período, de maneira mais gradativa e ao mesmo tempo explosiva, um processo identitário e de receptividade perante a população e as entidades governamentais, porém com o acontecimento de inúmeros eventos que reuniam artistas de todo o país.

O processo histórico ainda hoje é indefinido, porém o que se sabe é que, por um longo período, o que ocorreu foi um mergulho, dado por muitos jovens no período pós-

revolucionário, uma imersão em um “país real” que buscava a correção ou compensação aos humores elitistas, concedendo espaço ao prático e objetivo.

Acreditava-se que nascia um novo mundo, com base em experiências inestimáveis e generosas que eram, na maioria das vezes, impossíveis de comunicar por palavras. Esta breve jornada ajuda a contextualizar a redução cínica da arte, que passou a existir nos anos que se seguiram, de uma altura em que o seu campo era mais rarefeito, entretanto mais sólido.

Apesar de não possuir uma data exata e nem mesmo referenciais para pesquisa. Através de conversas informais com artistas, acredita-se que o processo de produção da arte urbana na cidade do Porto teve seu início em meados dos anos 1990, após as triviais reuniões artísticas que se formavam, onde os artistas se identificavam e compartilhavam experiências e anseios.

Durante um longo período essa forma de expressão foi vista de maneira vandalizada pela população e pelos agentes governantes. Distinguir vandalismo de arte é, ainda hoje, contestado por muitos.

Em busca de uma fiel e assegurada linha histórica de produção da arte urbana na cidade, o que se seguirá serão episódios considerados relevantes para o estudo e que juntamente com os fatos sucedidos, a nível de planejamento da Câmara Municipal do Porto relativamente a eles, como ações, leis e da forma como o órgão geriu os acontecimentos que se desenvolveram.

Especificamente em 2010, a cidade do Porto foi escolhida pela produtora do um evento de *street art*, o Visual Street Performance, o qual seria realizado pela primeira vez na cidade após cinco edições consecutivas em Lisboa.

Como a amplitude do evento insinua, a sua realização estava condicionada a ser realizada nas ruas da cidade, fato que não ocorreu em virtude de uma barreira levantada pelo Presidente da Câmara Municipal, Rui Rio.

Comovido pelo acontecido, o escultor José Rodrigues acolhe o evento nas instalações de sua Fundação, o qual se realiza naquele mesmo ano e reúne muitos dos nomes do panorama de arte portuguesa que virão a aparecer a seguir, como Mr. Dheo, Vhils, Caos, Oker, entre muitos outros.

Os detalhes alcançados através do spray do artista natural de Vila Nova de Gaia, caracteriza o realismo de suas obras:



Figura 29 - Fábrica Social Escultor José Rodrigues. Autor: @mrdheo. Fonte: arquivo pessoal autora.

Na parede onde se localizava a antiga chaminé dos trabalhadores da fábrica, o artista toma partido do buraco no teto e da parede carbonizada para realçar a auréola do seu autorretrato:



Figura 30 - Fábrica Social Escultor José Rodrigues. Autor: @mrdheo. Fonte: arquivo pessoal autora.

O portuense de característica artística crítica, utiliza do histórico do cenário para criar a sua arte:

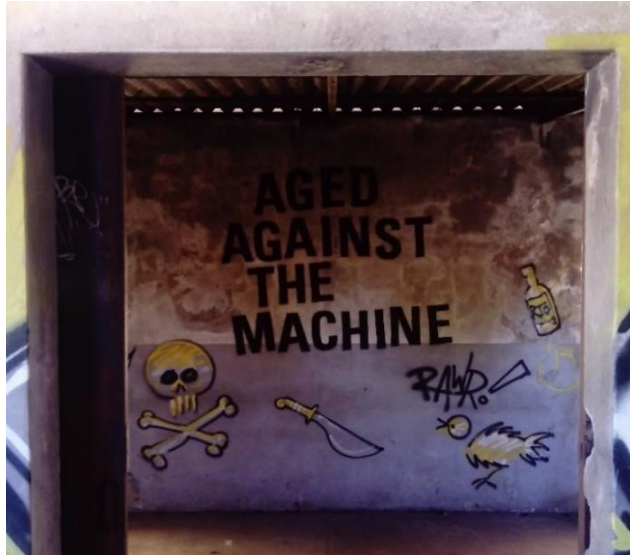


Figura 31 - Fábrica Social Escultor José Rodrigues. Autor: @maismenos. Fonte: arquivo pessoal autora.

Também do mesmo artista, mantendo a sua linha crítica, a imagem já quase apagada pelo tempo contém o dizer “*in submission*”. Nesse local, segundo relatos localizava-se o quarto, onde na época (anos 1920), o diretor da fábrica mantinha relações sexuais com suas funcionárias:



Figura 32 - Fábrica Social Escultor José Rodrigues. Autor: @maismenos. Fonte: arquivo pessoal autora.

O artista lisboeta, realiza sua primeira obra na cidade durante o evento. O seu método artístico é característico pela utilização de micro explosivos e processos manuais:

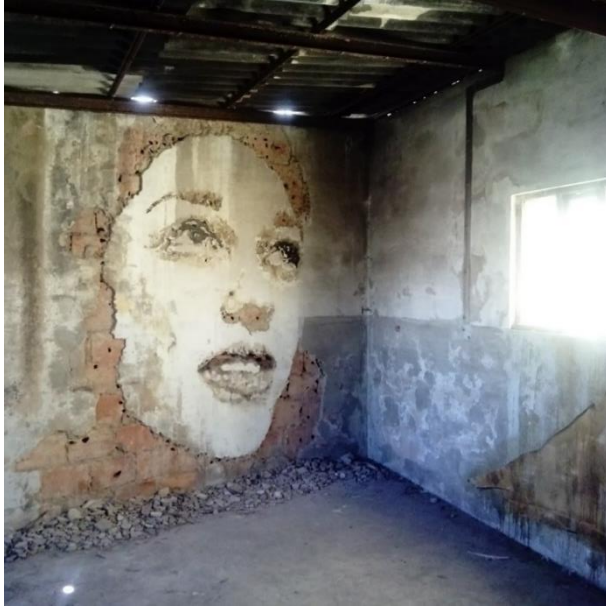


Figura 33 - Fábrica Social Escultor José Rodrigues. Autor: @vhils. Fonte: arquivo pessoal autora.

Artista portuense utiliza da técnica de raspagem para a criação da sua arte:



Figura 34 - Fábrica Social Escultor José Rodrigues. Autor: Sphiza. Fonte: arquivo pessoal autora.

O cenário nacional, em relação aos movimentos de intervenções artísticas que estavam acontecendo, sanciona uma lei em 2013, que estabelece um “*regime aplicável aos grafitos, afixações, picotagem e outras formas de alteração, ainda que temporária, das características originais de superfícies exteriores de edifícios, pavimentos, passeios, muros e outras infraestruturas*”, a qual considera crime a realização de prática que se identifiquem com “*grafitos, afixações, picotagem e outras formas de alteração, ainda que temporária, das características originais de superfícies exteriores de edifícios, pavimentos, passeios, muros e outras infraestruturas (...) quando tais alterações não sejam autorizadas pelos proprietários e licenciadas pelas entidades competentes.*” (Lei n.º 61/2013 de 23 de agosto em Diário da República). Sendo aplicada multa a quem descumpra a lei, com coimas que variam de 100€ a 25 000€.

O fato ocasionou o primeiro empasse da classe promotora artística do país após a liberdade de expressão adquirida na Revolução de Abril. A mesma lei transmitia às Câmaras Municipais a competência de licenciar e inscrever as práticas em locais identificados previamente pelo solicitante daquele ato. O processo de obtenção da licença consistia no envio de um projeto (o qual passava por uma avaliação dos agentes da Câmara) juntamente com a autorização do proprietário da edificação.

No Porto, durante esse período, o presidente da Câmara Rui Rio findava seu mandato, caracterizado pela classe artística como repressor e acusado por alguns de quase opressão. De acordo com a lei citada, o Presidente da Câmara, para além de uma batalha declarada contra a classe promotora de arte urbana, adiciona um tarifário mensal (de acordo com o m² ocupado) para a conquista da licença necessária que permite a realização de murais e/ou qualquer expressão artística nas ruas do Porto. Um tarifário que passou a existir somente na Câmara do Porto, de forma a tratar a arte urbana claramente como publicidade. Uma maneira inviável para qualquer artista particular de promover a sua arte. De forma a enfatizar a característica opressora relacionada ao Presidente, ressaltada anteriormente.

Além da criação dos tarifários, ainda no seu mandato, Rui Rio cria o *Brigada Anti Grafitos*, um programa orçado de 150 000€ e fortemente criticado pelos praticantes e apreciadores da arte urbana, pois através dele toda a arte urbana existente na cidade do Porto foi apagada naquele momento.

Em consequência do programa, muitos rumores surgiram em torno dos episódios que decorreram, a crítica ao *graffiti* na parede do Bairro da Bouça, que segundo Almeida (2011, p. 107) afirma que o autor do projeto, Álvaro Siza, ao ser questionado sobre o ato, disse que

o resultado que ele via na parede era algo muito diferente do que via normalmente e que, o mural estar concentrado no painel superior acabava por dar textura.



Figura 35 - Complexo habitacional da Bouça. Fonte: Jornal de Notícias.

"se a cidade procurasse reinterpretar este caso, talvez pudéssemos tirar a conclusão de que é possível desenhar espaços que incentivem à apropriação. O espaço que for desenhado para o caso deve ser à imagem da cidade e não deve transmitir um ato planeado e consciente por parte dos arquitetos." (Almeida, revista Arqa, 2011, p. 107)

Outro episódio controverso se deu em torno de três murais do artista Hazul que existiam na Rua de Sá Noronha desde 2010 e foram apagados pela Câmara em 2013.



Figura 36 - Rua de Sá Noronha. Autor: @hazul. Fonte: P3.

Este caso, foi citado por Martins (P3, *Graffifiers ameaçam responder à destruição de pintura de Azul*, 2013), como sendo o ponto culminante de uma guerra entre os atores da arte urbana e a Câmara Municipal do Porto. Uma onda de ação e reação entre ambos se seguiram a partir deste caso, a cada limpeza de uma parede pela Câmara, um novo painel era inserido, ato este que até hoje se faz presente.

O ganho desta guerra gerada entre a autarquia e o *graffiti* não se deu para lado algum, nas cidades sempre existirão expressões, das inúmeras formas, de inúmeros sentimentos e, por inúmeras razões. Faz parte do ser humano a expressão pública, sendo de amor ou de ódio, ela sempre estará inserida na cidade.

Fatos como estes instigaram a curiosidade da população portuense, a qual passou a se inteirar mais sobre o assunto que estava a ser tão falado e que promoveu uma proximidade entre artistas e comunidade, abrindo portas para um diálogo acanhado e curioso entre ambos.

Por isso devemos salientar que atos como o programa da Câmara precisam muito ser repensados e reavaliados por parte de seus operantes, uma vez que para qualquer solução se exige um diálogo, entre a população, os atores da intervenção e a autarquia.

Expectativa e esperança estavam a se mover em relação à promoção artística na cidade. De uma parceria entre a Porto Vivo, a SRU e a PortoLazer, com o intuito de dinamizar economicamente e socialmente a baixa do Porto, surge o projeto 1ª Avenida, “o qual recebeu aprovação no ano de 2010 do Programa Operacional Temático Valorização do território (POVT) e pela Direção-Geral do Ordenamento do Território e Desenvolvimento Urbano (DGOTDU). Destaca-se ainda a participação da Metro do Porto, SA, enquanto parceira da operação, tendo em vista a promoção da mobilidade na Baixa do Porto em articulação com o Gabinete de Gestão de Área Urbana dos Aliados, no âmbito das diferentes ações a desenvolver.” (Porto Vivo SRU).

O conjunto englobava o centro cívico da cidade, os arredores da Avenida dos Aliados e o coração da baixa portuense, o qual nas últimas décadas sofreu “efeitos de desertificação habitacional, esvaziamento de serviços, nomeadamente, atividades financeiras e seguradoras, e efeitos perversos em virtude do congelamento das rendas” (Porto Vivo SRU).

A operação apontava para a execução de ações como: a criação do Gabinete de Gestão de Área Urbana dos Aliados, para dinamizar a procura de espaços, atraindo atividades de comércio, serviços, hotelaria e afins; desenvolver uma Linha de Participação, visando a promoção, capacitação e envolvimento dos cidadãos em processos geradores de ideias criativas e de decisão; de uma Linha da Interatividade, apontando para a promoção participativa ativa dos cidadãos em atividades artísticas e culturais; e a Edição de estudos

sobre a área de intervenção, de forma promocional, de forma a potenciar o correspondente impacto.

“A ocorrência tinha um prazo de dois anos e um orçamento de 1,3M€, via Programa Operacional Temático Valorização do Território (POVT), do Quadro de Referência Estratégico Nacional (QREN) 2007-2013, no domínio de intervenção “Ações Inovadoras para o Desenvolvimento Urbano”, a qual integra o “Eixo Prioritário V - Infraestruturas e Equipamentos para a Valorização Territorial e o Desenvolvimento Urbano” (Porto Vivo SRU).

Como âncora do programa 1ª Avenida, inaugura-se em abril de 2014, o Edifício AXA. Contendo 7 andares e mais de 50 salas, foram 4500m² ocupados por agentes culturais e artísticos da cidade em um espaço que antes era ocupado por uma companhia de seguros. Apresentava como intenção salvar a fruição da cidade e de forma a dotar o Porto com um espaço de intervenção artística e cultural com uma incumbência clara: *“ser uma montra da cultura e arte contemporâneas produzidas na cidade, nas diferentes disciplinas artísticas e constituindo-se assim como uma âncora de animação cívica e cultural da avenida central do Porto, os Aliados”* (Porto Vivo SRU).

Neste momento surge a exposição Street Art Axa, uma exposição de arte efêmera até então nunca vista na cidade do Porto e que tomou as paredes do interior do Edifício AXA. A exposição contou com 22 artistas: Alma, Bifes, Bug, Dexa, Doc, Draw, Ego, Eime, Natz, Fedor, Godmess, Hazul, Mesk, Mots, Mr. Dheo, Neutro, Oker, Third, Virus e ainda Fra.Biancoshock (Itália), Okuda San Miguel (Espanha) e L'Atlas (França). Os cinco pisos foram intervencionados com pintura, *graffiti*, instalação, *stencil* e *paste up*.

O intuito da Câmara Municipal era o de fazer uma homenagem à Arte Urbana (em especial à que é *made in'Porto*) a qual seria um ponto de partida de um percurso do município com outros projetos ligados a esta forma de expressão artística. A salientar que neste mesmo ano, a Gestão Municipal já se encontrava sob a presidência de Rui Moreira. O objetivo foi colocar a cidade no centro das atenções do panorama internacional da Street Art.



Figura 37 - Street Art Axa. Fonte: @insano.net.



Figura 38 - Street Art Axa. Autor: Fra. Biancoshock. Fonte: @insano.net.



Figura 39 - Street Art Axa. Autor: L'Atlas. Fonte: @insano.net.



Figura 40 - Street Art Axa. Autor: @mrdheo. Fonte: @insano.net.



Figura 41 - Street Art Axa. Autor: @mrdheo. Fonte: @insano.net.



Figura 42 - Street Art Axa. Autor: @thirdrua. Fonte: @insano.net.

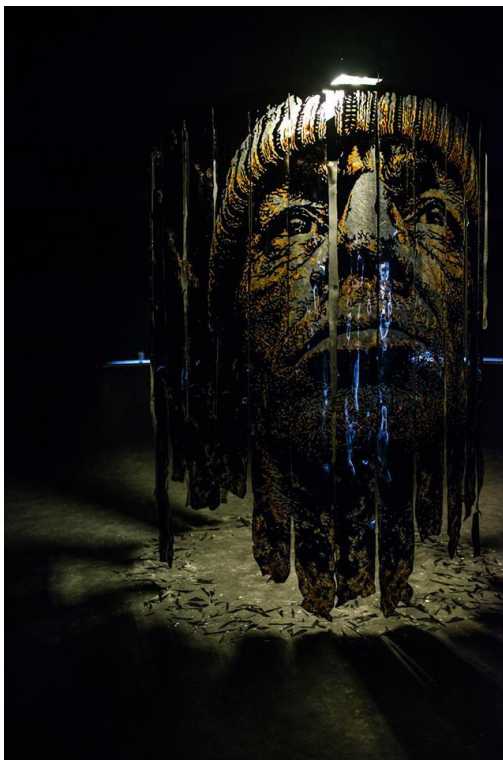


Figura 43 - Street Art Axa. Autor: @daniel.eime. Fonte: @insano.net.



Figura 44 - Street Art Axa. Autor: @hazul. Fonte: @insano.net.



Figura 45 - Street Art Axa. Autor: @fredericidraw. Fonte: @insano.net.

5.2. A esperança

por um apoio camarário

Com o início de uma nova gestão na Câmara Municipal do Porto e após a exposição Street Art Axa, os “ares de liberdade” sopram esperança para um reconhecimento artístico que batalhou-se na gestão anterior. Sendo uma nova era para os artistas de arte urbana e também para a promoção da cultura em geral.

Dentro da empresa municipal PortoLazer, nascia o Programa de Arte Urbana, “*que tem por objetivo reforçar a dinâmica e a diversidade de oferta da cidade em áreas como a animação, o desporto e o lazer*”. A promessa do Programa consistia em “*romper com o passado e lançar bases de um roteiro que só estava a crescer e a transformar a paisagem da cidade. Estabelecendo uma nova e mais estreita relação entre a comunidade artística, o território e os seus habitantes, tornando esta expressão artística numa experiência do dia a dia, que importa valorizar e incentivar*” (PortoLazer).

*“(...) Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades,
Mudam-se o ser, muda-se a confiança;
Todo mundo é feito de mudança (...)”*

(poema Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades de Luis Vaz de Camões)

A mudança dos tempos começa a acontecer com o surgimento do primeiro mural legal da cidade Porto, nomeado Dom Quixote. Uma parceria entre dois coletivos de arte urbana, Projeto RU+A e Circus Network com apoio da PortoLazer.



Figura 46 - Rua de Diogo Brandão. Autores: @mesk85 @umots @fedor.rua. Fonte: arquivo pessoal autora.

Em seguida, a convite da Câmara Municipal, ao artista Hazul, o mesmo que teve o seu mural apagado pela Câmara no ano anterior, que juntamente com o artista Mr. Dheo, oficializam a nova regulamentação da autarquia em relação a atividade artística na cidade. Surgia, dessa vez, o primeiro mural de *graffiti* legal na cidade, com localização na parede do Parque de estacionamento da Trindade. Nos 250m² temos retratada a figura feminina, característica artística de Hazul e o realismo de Mr Dheo, que desenha o seu próprio pai com uma lata de tinta spray e a torre dos Clérigos:



Figura 47 - Mural do Parque de estacionamento da Trindade. Autores: @hazul @mrdheo. Fonte: João Saramago.

De maneira a dar sequência a proposta feita durante seu manifesto eleitoral, Rui Moreira ressalta que a Câmara do Porto deseja regulamentar a atividade artística propondo lugares licenciados para que ela possa acontecer, porém recusando a vontade de disciplina estética.

“É da nossa compreensão que a arte urbana age com contribuição para uma valorização do espaço público”, diz Hugo Neto (2014), assumindo que intervenções deste tipo podem ser combinadas com a reabilitação e a requalificação do edificado, do ambiente urbano e da vida social.

Durante este período a Câmara esteve a elencar espaços públicos, mas num segundo momento admitiu fazer propostas a privados para a utilização de paredes e edifícios do comércio e habitações, com a intenção de transformar a cidade em uma galeria viva. Uma referência administrativa que vinha de Lisboa, onde a Arte Urbana possui uma base estruturada perante a Câmara Municipal.

O sopro de esperança para a classe artística trouxe consigo o primeiro festival no segmento de arte urbana e ilustração da cidade do Porto, de nome Festival Push Porto. Organizado pelo coletivo de arte urbana Circus Network e com apoio da Câmara Municipal do Porto, o evento surge da necessidade de promover e divulgar o mundo da ilustração e da arte urbana na cidade Invicta, de forma a criar impacto e comunhão entre artistas e a comunidade.



Figura 48 - PINC-UPTEC. Autor: Vidame LOOK the Weird. Fonte: @festivalpushporto.



Figura 49 - Travessa do Carmo. Autor: Malarky. Fonte: @festivalpushporto.



Figura 50 - Rua de Camões. Autores: BreakOne e Coletivo RUA (@fredericodraw @oker @fedor.rua e Rodrigo Alma). Fonte: @festivalpushporto.



Figura 51 - Rua do Moreira. Autor: @mesk85 @thirdrua. Fonte: arquivo pessoal da autora.

O ritmo de produção artística nesse período seguiu vigorosamente, a Rua das Flores recebeu novas cores com as pinturas realizadas em caixas de eletricidade da EDP que em algumas delas, ainda hoje resistem. Artes realizadas, na primeira fase, pelos artistas Hazul, Godmess, SEM, Bug, Costah e Puro Contraste. Segmento levado para o Largo de São Domingos, também na Rua das Flores, em uma segunda fase, no ano de 2015, pelos artistas Godmess, SEM, Catarina Rodrigues e Silvia Peralta; e, a terceira fase ocorre na zona do Bolhão em 2017, com a participação do artista KINO e do Coletivo Arte Sem Dono.



Figura 52 - Rua das Flores. Autores: @godmess @SEM. Fonte: arquivo pessoal da autora.



Figura 53 - Rua das Flores. Autores: @godmess @SEM. Fonte: arquivo pessoal da autora.



Figura 54 - arredores Mercado do Bolhão. Autores: @artesemdono. Fonte: arquivo pessoal da autora.

No ano de 2015, acontecia, nos arredores da Estação de São Bento, o projeto Locomotiva, o qual visava a revitalização e dinamização da zona histórica da cidade. O evento contou com instalações artísticas, performances, música e obras a céu aberto.



Figura 55 - Ruínas ao lado da estação de São Bento. Autor: gabinete de arquitetura Fahr. Fonte: Lucília Monteiro.

Uma das que teve maior destaque foi a intervenção realizada na fachada de um edifício antigo na Rua da Madeira, de autoria do artista Miguel Januário, de codinome Mais Menos. Para a realização do projeto o artista contou com a contribuição da população local, onde o resultado em uma fachada com cerca de três mil azulejos em resposta à pergunta “Quem és Porto?”

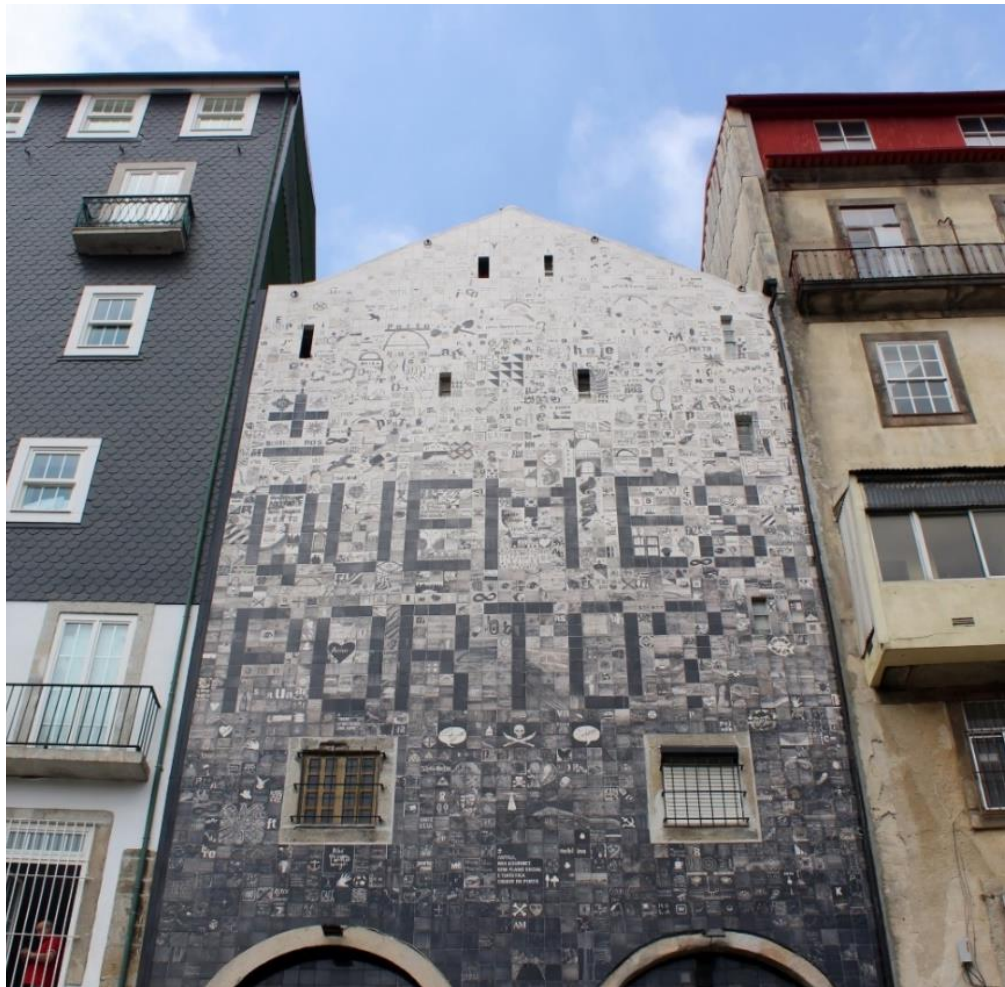


Figura 56 - Rua da Madeira. Autor: @maismenos. Fonte: arquivo pessoal da autora.



Figura 57 - Rua da Madeira. Autor: @maismenos. Fonte: arquivo pessoal da autora.

Muitas foram as promoções culturais da Câmara durante esse período, também em 2015, o muro de contenção da Rua da Restauração recebe um mural coletivo, programa que visava a realização de um concurso anual entre os artistas que tivessem as melhores propostas dentro de uma temática estipulada pela organização da intervenção, a PortoLazer. Porém a idealização do projeto entrou em prática apenas por três ciclos, o último com realização em 2017.



Figura 58 - Mural da Restauração Ciclo I. Fonte: Lucília Monteiro.



Figura 59 - Mural da Restauração Ciclo II. Fonte: Lucília Monteiro.



Figura 60 - Mural da Restauração Ciclo III. Fonte: Filipa Brito.



Figura 61 - Mural da Restauração Ciclo III. Fonte: arquivo pessoal da autora.

Como disse Luis Vaz de Camões, “*todo mundo é feito de mudança*”, e assim aconteceu com as promoções da Câmara Municipal do Porto relativas à arte urbana.

O ano de 2016 se inicia com pouco apoio por parte da autarquia, para além do Ciclo III do Mural Coletivo da Restauração, mencionado anteriormente, da instalação do artista Pedro Cabrita Reis, na Rua Miguel Bombarda e da intervenção Landscape na Fachada do Teatro Carlos Alberto, realizada pela artista Martinha Maia, poucas atividades aconteceram naquele ano.



Figura 62 - Rua Miguem Bombarda. Autor: Pedro Cabrita Reis. Fonte: Inês Ramos Henriques.



Figura 63 - Teatro Carlos Alberto. Fonte: Susana Neves.

A cidade do Porto e a sua arte urbana tornam-se mais visíveis no mundo artístico internacional e cada vez mais receptível e vista por bons olhos pela sua população.

O “boom” turístico crescente na cidade, condiciona a autarquia a manter a cidade em “ordem”. Era de se imaginar que todo o investimento relativamente à arte urbana portuense havia um propósito. É percebido um recuo da autarquia pela classe artística da cidade, uma vez que, o Porto é eleito como o “melhor destino europeu de 2017”. Sendo assim, a Câmara Municipal passa a apoiar e investir em uma arte urbana pontual e com mais cautela.

Os bons ventos da arte urbana fizeram com que artistas locais passassem a realizar mais trabalhos no estrangeiro e a cidade a também receber artistas internacionais.

Até aqui, foram relatadas intervenções artísticas realizadas principalmente na zona central da cidade do Porto. Porém, após a medida cautelosa adotada pela Câmara Municipal, esta resolve expandir o que acontecia no centro e intervir nas zonas mais afastadas da cidade e em pontos turísticos específicos, convidando principalmente artistas de maior renome internacional.

Na região baixa da cidade, especificamente da Ribeira, surge um dos maiores murais do país com 500m², uma interação de arte e cidade intitulada Continuidade pelo artista português e autor da obra Mots, localizado na parede do Mercado Ferreira Borges (construído em 1885). O painel mesclou-se à principal vista panorâmica da cidade, transformando a parede em uma extensão entre linguagem antiga e contemporânea.

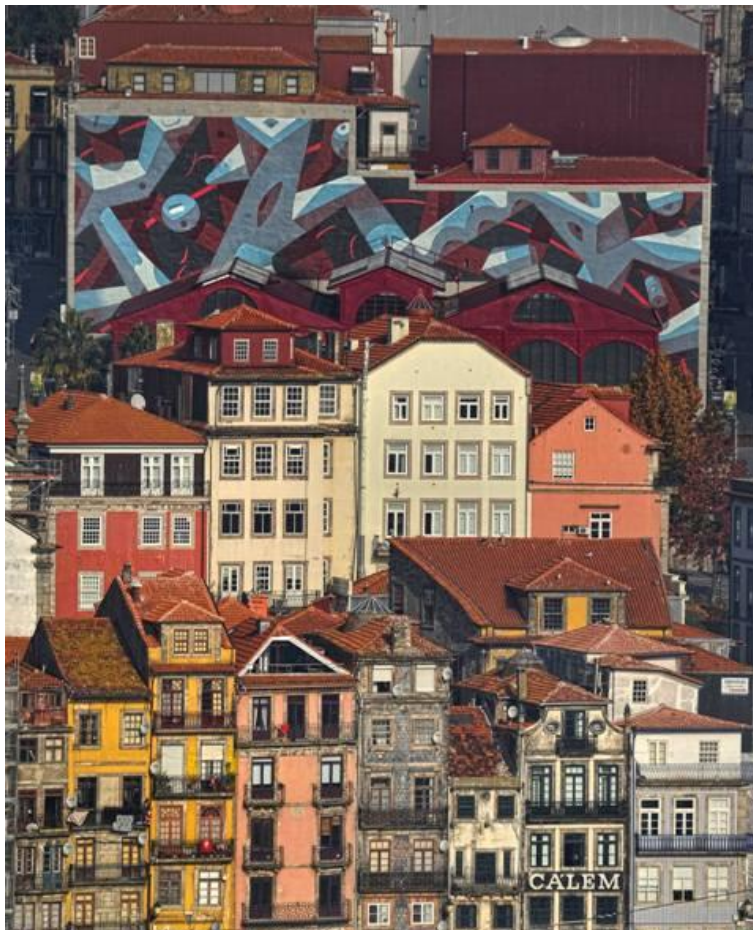


Figura 64 - Mural Mercado Ferreira Borges. Fonte: Joaquim Oliveira.

Outro ponto central e, próximo ao mural citado anteriormente, se encontra um mural igualmente grandioso, não comparado aos 50m², mas sim relativamente ao estreitamento da travessa em que está localizado. Trata-se da Rua de Afonso Martins Alho, onde encontra-se um painel do artista espanhol Líqen de título *“El gato de cobalto o perspéntico”*.



Figura 65 - Rua de Afonso Martins Alho. Autor: @LIQEN. Fonte: @LIQEN.



Figura 66 - Rua de Afonso Martins Alho. Autor: @LIQEN. Fonte: @LIQEN.



Figura 67 - Rua de Afonso Martins Alho. Autor: @LIQEN. Fonte: João Queirós.

Relativamente as zonas mais afastadas, a medida abrange dois bairros habitacionais através de uma iniciativa da empresa Domus Social EM, ligada à Câmara, que possui dentre seus objetivos a promoção da cidade do Porto na área da habitação.



Figura 68 - Bairro do Carvalhido. Autor: @hazul. Fonte: @hazul.



Figura 69 - Bairro de Francos. Autor: @mrdheo. Fonte: @mrdheo.

5.3. O desapontamento da população e classe artística

“Apagaram tudo, pintaram tudo de cinza. A palavra no muro ficou coberta de tinta. (...) Nós que passamos apressados pelas ruas da cidade merecemos ler as letras e as palavras de gentileza. Por isso eu pergunto a você no mundo se é mais inteligente o livro ou a sabedoria?” (trecho da música *Gentileza* de Marisa Monte)

A classe artística portuense, que avistou uma luz no fim do túnel com a presidência de Rui Moreira, começa a perceber com o passar do tempo um ofuscamento da gestão em sua relação. É de reconhecer o breve período em que a arte urbana obteve o apoio da autarquia, porém o programa criado por ela, o qual prometia dar um futuro ao movimento artístico ficou abaixo do que se esperava.

“A realidade é que isso morreu logo”, disse Hazel em entrevista ao JPN em 2017, referindo-se ao programa de arte urbana da Câmara Municipal. Nesse período, os artistas passam a lamentar as poucas promoções do projeto, da ausência de paredes legalizadas e da incoerência nos critérios de limpeza utilizado pela autarquia. A responsável pela PortoLazer, Cláudia Melo, rebate a crítica destacando os trâmites longos e a burocracia que envolvem os processos de licenciamento de uma intervenção artística. Percebe-se assim,

que o programa passa a induzir uma certa produção de intervenção efêmera, que vai contra ao princípio artístico de arte urbana.

Desta forma, destaca-se um declínio na produção de intervenções artísticas legais na cidade. Muitos dos artistas que não conseguem dar andamento ao processo burocrático da Câmara, passam a ser chamados para reproduzir a sua arte no estrangeiro. Outro meio é renderem-se às condicionantes para ter a sua obra na cidade, ou até mesmo a voltar a intervir ilegalmente.

Na atualidade, ao se tratar de um levantamento que decorre nos anos de 2018 e 2019, muitas das intervenções destacadas anteriormente ainda existem e, boa parte delas por aceitação, identificação e apropriação pública.

“Sabe-se que o que dá corpo à percepção de um signo é o contato social que ele causa, o tornando uma imagem através da dimensão da palavra ou vice-versa, muito explorado pelos agentes de arte urbana. Sempre que encontramos palavras exibidas visualmente em público, nos deparamos com um combate político ou ideológico.” (Caeiro apud Godfrey, 2014, p. 84)



Figura 70 - Centro português de Fotografia. Autor desconhecido. Fonte: arquivo pessoal autora.

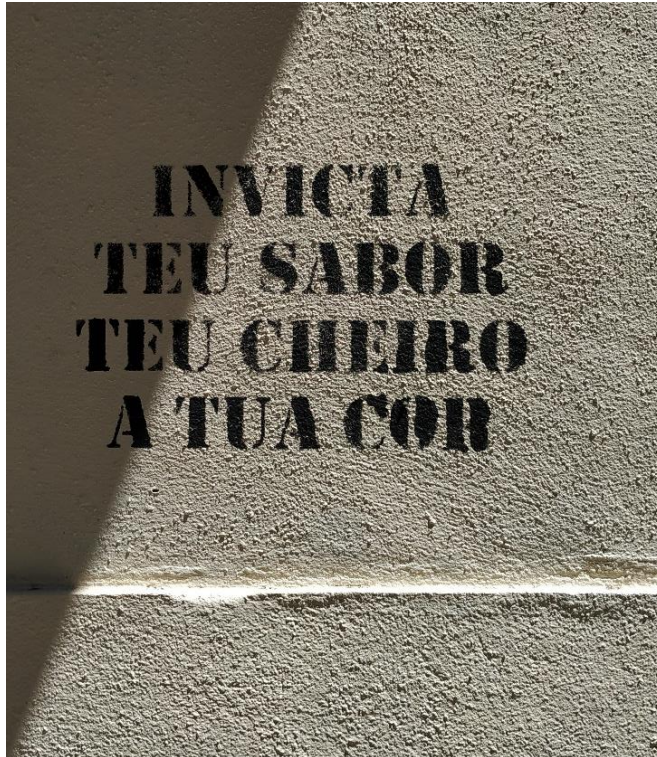


Figura 71 - Rua de São Bento da Vitória. Autor desconhecido. Fonte: arquivo pessoal autora.

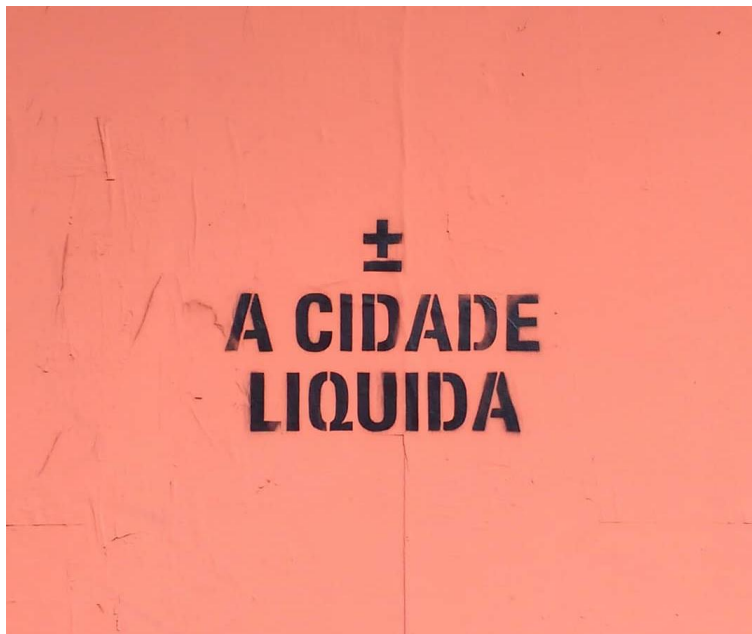


Figura 72 - Praça da Batalha. Autor: @maismenos. Fonte: @paredesdoporto.



Figura 73 - Rua Miguel Bombarda. Autor: @maismenos. Fonte: arquivo pessoal autora.

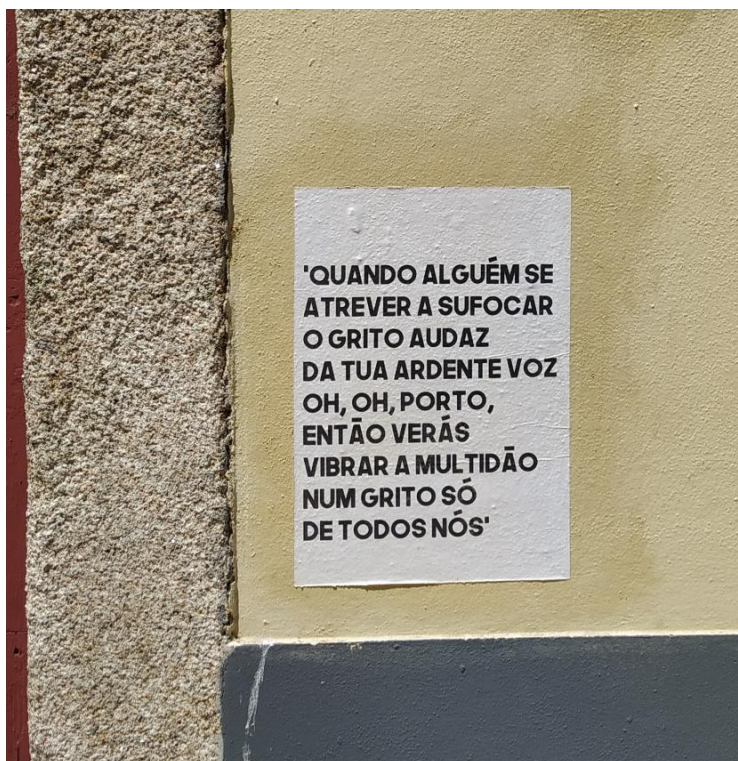


Figura 74 - Rua Miguel Bombarda. Autor: @hoje__. Fonte: arquivo pessoal autora



Figura 75 - Rua Miguel Bombarda. Autores: @artesemdomo @hoje__ @costah. Fonte: arquivo pessoal autora



Figura 76 - Rua Miguel Bombarda. Autor desconhecido. Fonte: arquivo pessoal autora



Figura 77 - Rua do Mirante. Autor: @as_frac. Fonte: arquivo pessoal autora.



Figura 78 - Rua de Sá de Noronha. Autor: @hazul/desconhecido. Fonte: arquivo pessoal autora.



Figura 79 - Rua José Falcão. Autor: @hoje__. Fonte: arquivo pessoal autora



Figura 80 - Rua Miguel Bombarda. Autor: @artesemdomo. Fonte: arquivo pessoal autora

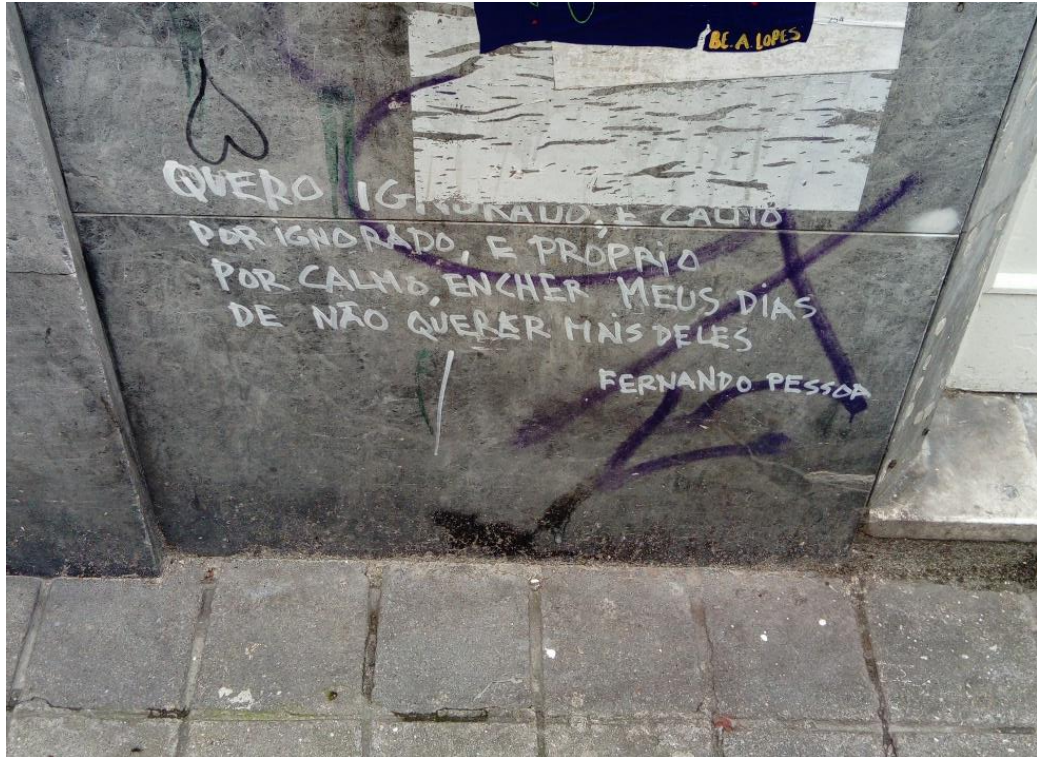


Figura 81 - Rua Miguel Bombarda. Autor desconhecido. Fonte: arquivo pessoal autora



Figura 82 - Rua da Vitória. Autor desconhecido. Fonte: arquivo pessoal autora



Figura 83 - Rua de Cedofeita. Autor: @hoje__. Fonte: arquivo pessoal autora



Figura 84- Travessa de Cedofeita. Autor: @hoje__. Fonte: arquivo pessoal autora



Figura 85- Rua da Meditação. Autor desconhecido. Fonte: arquivo pessoal autora



Figura 86- Rua de Monchique. Autor desconhecido. Fonte: arquivo pessoal autora



Figura 87- Rua Conde de Vizela. Autor desconhecido. Fonte: arquivo pessoal autora



Figura 88- Travessa de Cedofeita. Autor: @gin_whisky_writer. Fonte: arquivo pessoal autora



Figura 89 - Rua da Constituição. Autor desconhecido. Fonte: arquivo pessoal autora



Figura 90 - Travessa Alferes Malheiro. Autor desconhecido. Fonte: arquivo pessoal autora



Figura 91- Rua de Vilar. Autor: @mrdheo. Fonte: arquivo pessoal autora



Figura 92- Rua Miguel Bombarda. Autores desconhecidos. Fonte: arquivo pessoal autora



Figura 93- Rua da Picaria. Autor: @preenchervazios. Fonte: arquivo pessoal autora

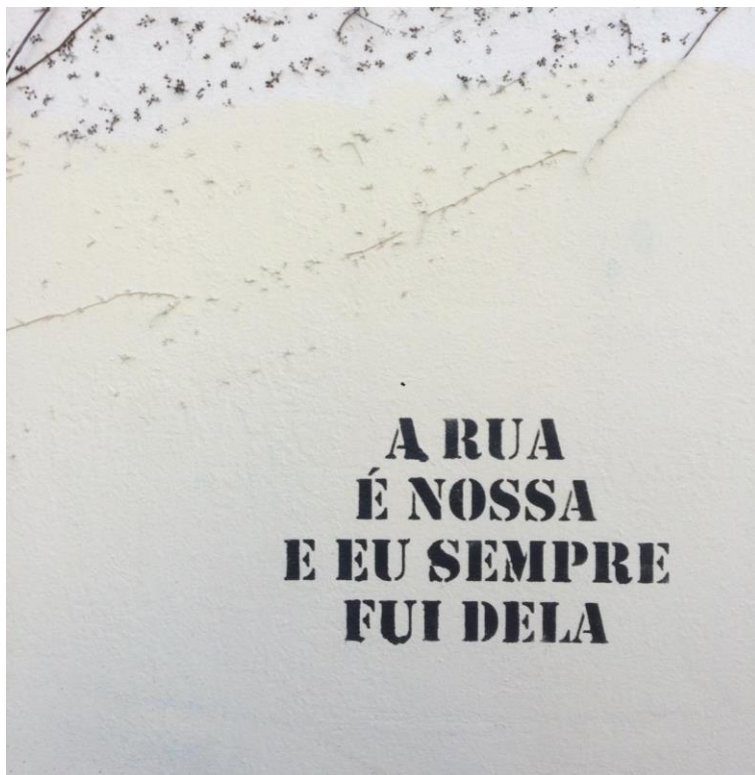


Figura 94- Rua de Oliveira Monteiro. Autor desconhecido. Fonte: arquivo pessoal autora



Figura 95- Rua dos Clérigos. Autor: @maismenos. Fonte: @maismenos



Figura 96- Biblioteca Municipal. Autor @3_.pontinhos. Fonte: @paredesdoporto

“as palavras, evidentemente, denotam conjuntos que podem ser revistas ou reclamadas para novas formas de pensamentos”. (Caeiro apud Miles, 2014, 85)

Nota-se que o modo de produção de uma arte conceitual atua de maneira revoltante ao progresso da arte tradicional, de forma a centrar-se no progresso com o encargo no social. Este movimento de produção, que não se dissocia do discurso técnico modernista à filosofia, à linguística, à cultura popular, evita uma espécie de isolamento disciplinar e instiga um interesse mais generalista para outros campos da informação.

“Sendo assim, a arte que renova constantemente o apelo conceitual é geralmente a sugestão de um novo tipo de arte.” (Caeiro apud Levebre, 2014, p.87)

A arte urbana que é realizada nas ruas da cidade do Porto hoje advém de reflexões, trocas e da produção de uma arte urbana de carácter sensível, crítica e de alta efemeridade.

Apresenta-se como um processo de retomada de uma urbanidade que andou dispersa por anos e que volta a aparecer através da arte pública promovida no espaço urbano, de ação regenerativa, de uma produção artística que relata a vivência, os anseios e a história local através das paredes da cidade.

Considerações finais

A cidade do Porto carrega consigo a marca de um significativo desenvolvimento político, econômico e sociocultural durante um período temporal específico. Devemos considerar que a cidade como qualquer objeto social não para e a mesma, se constitui de uma estrutura urbana muito complexa.

A cidade nunca é sincrônica, o seu tecido urbano, o comportamento dos habitantes, as políticas públicas, urbanísticas, econômicas e sociais são desenvolvidas em cronologias diferentes.

Para tornar os processos artísticos perceptíveis na contemporaneidade da cidade do Porto, o estudo teórico fundou-se no seu enquadramento, o qual visou compreendê-la em seus diferentes contextos. A fim de perceber como se deu o desenvolvimento de sua vida cotidiana ao longo do tempo, de modo a fundamentar o que foi salientado no estudo relativamente a justificativa da ocorrência das intervenções em seus espaços públicos. Intervenções que deixam marcas específicas na conformação atual da cidade, seja de caráter físico ou simbólico.

A tomar como apoio a definição dos conceitos de cidade contemporânea, urbanismo e urbanidade, de forma a entrelaçá-los com as intervenções artísticas recorrentes na cidade do Porto, chega-se ao pensamento de que apesar da cidade contemporânea ser caracterizada por um urbanismo que contribui para a promoção de um ambiente urbano desigual, o urbanista deve possuir um caráter sensível de leitura desse ambiente, de forma a desenvolver meios para a promoção da urbanidade local e o torná-lo menos desigual. Ações que ocorram de maneira a acrescentar à criação e desenvolvimento de políticas públicas urbanas adequadas para aquela população.

Atualmente, a todo momento, novas realidades surgem, por isso é indispensável a compreensão do processo temporal local, que seja conexo a todas as suas variantes e que acomode essas novas situações em um contexto global urbano das cidades na contemporaneidade. Este viés de abordagem consistiu no fato de instigar uma relevante discussão sobre os valores locais, socioculturais e artísticos da cidade do Porto, imprescindíveis para fundamentar esse território urbano mutável que temos hoje.

Referências

AGUIAR, Douglas. *Urbanidade e a qualidade da cidade*, 2011.

AGUILERA, Fernando Gomes. *Arte, Ciudadanía y Espacio Público*. Barcelona, 2004

ALMEIDA, Xavier (2011). "*I love Espaço Público: Intervenções e manifestações no espaço público urbano*". Revista Arqa. Arquitetura e Arte, nº91, março/abril 2011.

BACZKO, Bronislaw. *Los imaginários sociales. Memórias y esperanzas colectivas*. Trad. Pablo Betesh. Buenos Aires: Nueva Visión, 1991.

BRANDÃO, Pedro e REMESAR A., *Design Urbano Lisboa*, Lisboa, Edições 70, 2004

CAEIRO, M. *Arte na cidade*. Temas e debates. Edição 2014

CAPARELLI, C. M. *Ideologia e crítica do urbanismo moderno dos séculos XIX e XX*. Dissertação apresentada ao Curso de Desenho Urbano. Brasília: Universidade de Brasília - UnB, 1994.

CAPEL, H. *La definición de lo urbano. Estudios Geográficos*, n.138-139, (n. especial de "Homenaje al Profesor Manuel de Terán"), p 265-301, feb. mayo 1975.

CAVALCANTE DA SILVA, VANDERLEI DE MELO OLIVEIRA, DA SILVA CARDOSO, MAGNA DE SOUZA BARBOSA, Daniel, Bianca, Arlindo, Eliza. *A intervenção urbana como prática social: a apropriação do espaço urbano através da arte*.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano, a arte de fazer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 22. Ed. - Petrópolis, RJ: Vozes 2014

DE CASTRO ANSELMO, Carolina. *A arte como campo expandido do urbanismo*, dissertação 2011.

DEUTSCHE, Rosalyn. *Alternative space*. In: WALLIS, B. (org.) *If you lived here. The City in Art, Theory and Social Activism*. Seattle: Bay Press, 1991.

DEUTSCHE, Rosalyn. *Evictions. Art and spatial politics*. Cambridge: MIT Press, 1996.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*.

FERRO, Lúgia. *Da rua para o mundo*

FONTES, Sansão. *Intervenções temporárias e marcas permanentes na cidade contemporânea*. Arquitetura revista, Vol. 8, n. 1, p. 31-48, jan/jun 2012

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

GRÖNLUND, B. *The informational city and the street as urban form*. Urban Winds, jun. 1999. artigo

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Laurent L. Schaffer. São Paulo: Vértice, 1990.

HAROUEL, J.-L. *História do urbanismo*. Campinas: Papyrus, 1990.

JACOBS, J. *Morte e vida de grandes cidades*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

JACQUES, Paola Berenstein. *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

KOHLSDORF, M. H. *A apreensão da forma da cidade*. Brasília: Universidade de Brasília, 1996.

LEFEBVRE, Henri. *A produção do espaço*. Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: *La production de l'espace*. 4e éd. Paris: Éditions Anthropos, 1974). Primeira versão: início - fev.2006

LEFÈBVRE, H. *O direito à cidade*. São Paulo: Moraes, 1991.

LEFEBVRE, Henri. *A vida cotidiana no mundo moderno*. Tradução Alcides João de Barros, 1991.

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*, 2006 (orig. 1960)

MARTINS, Alexandra João (2013). "*Graffiters ameaçam responder à destruição de pinturas de Azul*".
Jornal Público: P3, 24 de maio de 2013. Disponível em: <<http://p3.publico.pt/node/8041/>>.

MONTEIRO, Paula. *Questões para a etnografia numa sociedade mundial*. *Novos Estudos Cebrap*, n.36, 1993, pag. 77-161.

MONTEIRO, Paula. *Cultura e democracia no processo de globalização*. *Novos Estudos Cebrap*, n.44, 1996, pag. 89-114.

MORAIS, Frederico. *Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da "obra"*. In: BASBAUM, Ricardo (Org.). *Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

NUNES JUNIOR E COUTINHO BATISTA, Paulo Cezar e Janir. *FICA na rua: arte, cultura e poéticas de apropriação de espaço urbano*. *Revista Rua*, 2015

PAJONI, R. artigo *La question urbaine*. 1997.

PALLAMIN, Vera. *Arte Urbana*. São Paulo, 2000

PANERAI, P. *O retorno à cidade*. Projeto, p. 78-82, abr. 1994.

PANERAI, P.; CASTEX, J.; DEPAULE, C. *Formes urbaines: de l'îlot à la barre*. Marseille: Parenthèses, 1997.

PAQUOT, T. *Habiter la ville plutôt qu'y résider: l'architect, l'urbaniste et le citoyen*. 2000.

QUEIRÓS, João. *Estratégias e discursos políticos em torno da reabilitação de centros urbanos, considerações exploratórias a partir do caso do Porto*. *Sociologia, problemas e práticas*, n.º 55, 2007, pp. 91-116

RANCIÈRE, Jacques. *Estética e Política*. A partilha do sensível. Porto: Dafne Editora, (2000)2010.

REIFSCHNEIDER, Elisa. *Arte em espaços não convencionais: grafite como força motriz da apropriação do espaço público urbano*. *Polêmica*, v. 15, n.3, p. 34-47, outubro, novembro e dezembro 2015 - DOI: 10.12957/polemica.2015.19352

REMESAR, A. *O espaço público e a interdisciplinaridade*, Centro Português de Design, Lisboa, 2000

RIBEIRO, Roaleno. *O grafitti no contexto histórico social, como obra aberta e uma manifestação de comunicação urbana*. São Paulo, 1994

ROLNIK, R. *O que é cidade*. Brasília: Brasiliense, 1998.

SANTOS, Milton. *Pensando o espaço do homem*. São Paulo: Hucitec, 1986.

SANTOS, Milton. *Por uma economia política da cidade. O caso de São Paulo*. São Paulo: Hucitec, 1994.

SANTOS, Milton. *Técnica, espaço, tempo: Globalização e meio técnico científico informacional*. São Paulo: Hucitec, 1997.

SEABRA, Odete C. L. *A insurreição do uso*. In: MARTINS, José de Souza (org.) *Henri Lefebvre e o Retorno à Dialética*. São Paulo: Edusp, 1996, pag. 71-86.

SOUZA E SILVA, Rodrigo Rafael. *A arte, o discurso e a cidade: reflexões sobre a arte urbana no centro do Recife*.

SOUZA, M. A. A. *Sobre planos diretores: em busca da urbanidade*. São Paulo: exemplar digitalizado, IEA-USP, 1992.

VIGIER, F. C. D. *Planning*. Disponível em: www.unesco.org

Lei n.º 61/2013 de 23 de agosto em Diário da República. Disponível em: <<https://dre.pt/pdf1sdip/2013/08/16200/0509005092.pdf>>

<http://www.portovivosru.pt/1avenida/enquadramento>

<https://www.publico.pt/2013/05/24/p3/noticia/graffiters-ameacam-responder-a-destruicao-de-pintura-de-hazul-1817360>

http://www.portolazer.pt/empresa/quem-somos_3

<http://www.portolazer.pt/arte-urbana>

<https://www.publico.pt/2014/04/28/local/noticia/executivo-de-rui-moreira-muda-a-agulha-e-abre-os-bracos-a-arte-urbana-1633916>

<https://jpn.up.pt/2017/04/13/arte-urbana-no-porto-um-programa-ainda-nao-convence/>