



## GRAFFITI | DA TRANSGRESSÃO NO ESPAÇO PÚBLICO Pelos Espaços de Incerteza

## GRAFFITI | ON TRANSGRESSION IN THE PUBLIC SPACE Towards Spaces of Uncertainty

**Benedita Salema Roby**

*Faculdade de Ciências Sociais e Humanas Universidade NOVA de Lisboa*  
[beneditaroby@gmail.com](mailto:beneditaroby@gmail.com)

### RESUMO

Através de uma análise ao espaço público na modernidade tardia, este artigo propõe pensar o *graffiti* como um possível resgate do lugar, no contexto de uma crescente massa homogênea de não-lugares, segundo argumenta Augé. Ao fazê-lo, são sugeridas outras formas de produzir a cidade, tanto em termos efetivos como significativos, na medida em que se propõe a experiência do *graffiti* como acto de resistência à ortodoxia e exclusão espacial. Sendo que o reconhecimento desta prática nunca deve ser tido em termos de legalidade — podendo, dessa forma, correr o risco de perda da qualidade subversiva do fenómeno e de incorporação do mesmo em políticas de gentrificação —, são dadas ferramentas à compreensão do *graffiti* tanto dentro como fora dos conceitos e metodologias da História e Crítica de Arte tradicionais, recorrendo também aos próprios axiomas de rua para uma distinção bem demarcada entre o juízo moral (e legal) e o juízo estético.

**Palavras-Chave:** Espaços de Incerteza, Urbanismo Participativo, Graffiti, Urbotone.

**Bloco Temático:** 3. Dinâmicas Urbanas. **Tema:** Cidade pós-crise e dinâmicas sócio-espaciais.

### ABSTRACT

Through an analysis of the public space in late modernity, this dissertation proposes to think of graffiti as a possible rescue of the place, in the context of a growing homogeneous mass of non places, as argued by Augé. In doing so, other ways of producing the city are suggested, both in effective and meaningful terms, to the extent that the experience of graffiti is proposed as an act of resistance to spatial orthodoxy and exclusion. Since the recognition of this practice should never be regarded in terms of legality — thus running the risk of losing the subversive quality of the phenomenon and of incorporating it into gentrification policies —, tools are given for the understanding of graffiti both within and outside the concepts and methodologies of traditional Art History and Art Criticism, drawing also on the street axioms themselves for a well demarcated distinction between moral (and legal) and aesthetic judgment.

**Key-words:** Spaces of Uncertainty, Participatory Urbanism, Graffiti, Urbotone.

**Thematic Block:** 3. Urban Dynamics. **Theme:** Post-crisis city and socio-spatial dynamics.

## Pelos Espaços de Incerteza

“É necessário encontrar uma possibilidade de liberdade para as pessoas.  
Imaginar que elas podem mudar os espaços que desenhamos.”

— Lacaton & Vassal, *JA | Escassez*, 2006, p.58

É importante compreender quem constrói a cidade, na medida em que sabemos que o espaço urbano é um produto social (Lefebvre, 1974). Posto isto, vale a pena entender quem são as entidades que concebem a urbanidade. A cidade é moldada por arquitetos e urbanistas, regulada por autoridades do estado e transformada pelos seus utilizadores — tal como pelos seus *misusers*<sup>1</sup>.

A construção e a consequente utilização do espaço público tem sido marcada por uma política de exclusão. Não falo apenas da clara segregação periférica dos corpos de alteridade, mas sim da contínua e crescente fragmentação dos espaços. A ordenação organizada das práticas quotidianas dá-se através da criação de espaços profundamente especializados, construídos para responder a uma só condição, dando origem a experiências separadas e discretas na paisagem urbana. São espaços de serviços e unidades funcionais nos quais se torna quase impossível escapar à significação dos mesmos. São espaços mono-funcionais, uma clara conquista do movimento moderno do século XX, motivados por uma arquitetura onde a utopia assumia a ferramenta da narrativa projectual. Essa filosofia reduzia o espaço público a um espaço completo de sobra: “a cidade moderna foi sendo moldada por uma série de objetos arquitectónicos independentes, edifícios separados que perderam o contacto uns com os outros” (Cuppers, Miessen, 2002: 107).

Esta excessiva significação dos lugares resulta num funcionalismo muito pouco orgânico. Pois a questão da maximização da eficiência do uso dos espaços é muito mais constrangedora do que libertadora. É a excessiva formalidade e funcionalidade da arquitetura que congela o dinamismo da cidade. Como resultado, perdemos-nos nos processos de adaptação ao meio urbano, sentimos-nos cada vez mais desenraizados do espaço que habitamos e transitamos.

Este panorama que pode tornar todos os espaços úteis da cidade num não-lugar, e consequentemente tornar a própria cidade num não-lugar, expõe o grande problema da maioria das infraestruturas construídas no espaço da cidade. Estas variam entre uma narrativa utópica da cidade (aquilo que almejamos ser) e uma conservação patrimonial (aquilo que outrora fomos). A cidade torna-se melancólica: “... a figura fantasmagórica não consegue estar totalmente presente: não tem existência em si mesma, mas marca uma relação com o que *já não é*, ou com o que *ainda não é*” (Hägglund, 2008: 83). Não há espaço para o presente produzir a sua urbanidade.

---

<sup>1</sup> Um *misuser* é alguém que utiliza algo de forma inadequada ou de uma forma que não estava prevista.

Em 2002, e mais tarde em 2018 numa nova edição revista e actualizada, Kenny Cupers e Markus Miessen escrevem “Spaces of Uncertainty” (2002) e “Berlin Revisited” (2018). Em poucas páginas descrevem como a cidade de Berlim foi sendo construída e destruída, sucessivamente, o que resultou num desvanecimento da sua forma física, e conseqüentemente, da sua urbanidade, ou melhor, da sua autoridade espacial. Pois, como bem nos esclarece Inness (2006), “a urbanidade é algo mais que a forma física da cidade”. A cidade que desejamos não é apenas a sua forma é a ação motivada em conjunto e em direção a um futuro. Como consequência, a vida urbana permite o ressurgimento dos elementos que a intervenção urbanística excluiu. O espaço público e a vida urbana tornam-se, portanto, efeitos colaterais do urbanismo na cidade moderna. Em “Berlin Revisited” Cupers e Miessen contam-nos, exatamente, como essa cidade “mostra como a identidade de uma cidade não está na sua arquitectura, mas justamente ao seu lado” (Cupers, Miessen, 2002: 99).

O desenvolvimento contemporâneo dos ambientes panópticos é ainda uma (se não a maior) arma no combate e controlo de práticas heterogêneas. A uniformização e a homogeneização do espaço urbano — pelo menos o europeu —, revela uma tendência para o controlo absoluto do espaço público em nome de políticas privadas que nomeiam, por exemplo, a protecção de valores patrimoniais, a segurança, a higiene pública, etc., para transformar a cidade numa grande maquete de si própria, num mundo-como-exibição, pelas palavras de T. Mitchell. Hoje testemunhamos, sem dúvida, um afastamento entre as necessidades das múltiplas variáveis sociais, políticas e económicas da cidade e a produção de espaços que respondam a essas necessidades (Salema, 2008). O ritmo das mudanças não é coerente com as circunstâncias temporais e espaciais da produção de espaço. O processo foi invertido. Hoje, criam-se espaços que antecedem as novas necessidades. O facto é que: “os arquitectos gostam de prever a identidade futura de um determinado sítio [e] não consideram a sua situação actual” (Cupers, Miessen, 2002: 98). Contudo, é urgente deixar espaço não colonizado pela arquitectura, mas por outras formas de acção: “o esforço de todos os poderes estabelecidos desde as experiências da Revolução francesa, para aperfeiçoar os meios de manter a ordem na rua, culmina finalmente na supressão da rua” (Debord, 1997: 132).

O espaço público de Berlim é um exemplo perfeito de um domínio público carregado de dominação mas, paralelamente, de fraquezas do sistema. Os seus vazios urbanos oferecem uma possibilidade de fuga aos espaços institucionalizados e controlados: “o vazio reivindica uma espécie de supressão de toda a opressão, na qual a arquitectura desempenha um papel fundamental” (Cupers, Miessen, 2002: 83). É justamente essa opressão que pode ser travada pela dinâmica do espaço provisório, com a sua heterogeneidade de práticas quotidianas. Berlim, capital europeia do *graffiti* (Tzortzis, 2008) ensina-nos que os espaços de incerteza que surgem entre todos os lugares de certeza podem ser a chave para uma cidade livre e criativa, onde o urbanismo é participativo.

Embora o vazio pareça evocar construção, é preciso ser cauteloso com essa reacção imediata. O lugar vago significa principalmente vazio, mas também livre e, assim, implica um lugar repleto de oportunidades. São espaços alternativos criativos, não institucionais:

“São literalmente a terra de ninguém. As suas actividades são geralmente efémeras, e deixam poucos vestígios. Neste sentido, são áreas neutras: ninguém as reivindica oficialmente ou definitivamente, uma vez que não estão sujeitas ao controlo de indivíduos ou instituições. Não há nenhuma lei que imponha comportamentos específicos aos seus visitantes”<sup>2</sup> (Cupers, Miessen, 2002: 92).

Espaços vazios, de facto, carregam significados. Os pequenos vestígios que permanecem neste tipo de espaço são os seus pequenos significantes: pontas de cigarro, brinquedos, lixo, latas de tinta ou lenços de papel. Esses rastros — estas “cascas”, nas palavras de Didi-Huberman (Didi-Huberman, 2017) — apontam para o facto de que o significado nesses lugares é constituído pelo uso efêmero, ao invés da matéria construída: “a existência destes espaços de incerteza é tanto um alívio, como uma promessa” (Cupers, Miessen, 2002: 152).

Berlim não é uma cidade fantasma, está repleta de projectos públicos e privados de regeneração urbana. Contudo, a persistência de terrenos baldios ou *vague terrains* nos eixos centrais, em diálogo com as estruturas consolidadas é o que define, em grande parte a sua urbanidade. É uma cidade em construção, porém repartida entre os construtores efectivos e os cidadãos e transeuntes. Geralmente, é nas zonas urbanas mais desorganizadas que o caos se confunde, muitas vezes, com a criatividade, diz Tom Fleming (2008) em relação ao território europeu. A relação entre caos e criatividade já não é uma história nova, por isso é que Foucault se debruça sobre a Transgressão, Bataille sobre o Erotismo, etc., é a tal questão da potencialidade de novas formas de pensamento, ou percepção através da baralhação das normas vigentes de um determinado lugar. Fleming não encontra este potencial nas cidades nórdicas, demasiado higiénicas. Para ele, as cidades precisam de uma camada *underground*, onde se permite que a marginalidade aconteça, que prospere e siga o seu curso (Coentrão, 2008). O pior que os governos locais ou nacionais podem fazer é tomar o controlo sobre uma realidade que não quer ser propriedade deles<sup>3</sup>.

A ideia fundamental é não controlar, é deixar acontecer, permitir o imprevisível. Uma cidade próspera, fervilhante e dinâmica deve possuir espaços marginais, lado a lado com as zonas e estruturas culturais de maior visibilidade. Os modelos de requalificação urbana devem garantir espaços para essa marginalidade, sem os “higienizar” demasiado (fig. 2 e 3). É preciso baralhar as noções tradicionais da cidade: a necessidade de estabelecer definições de espaço público e privado objetivas e dicotómicas, e manter a polarização da cidade clássica entre centro e periferia é um esforço, recorrente, em preservar ou resgatar a homogeneidade espacial. Esta necessidade é a raiz da recusa em aceitar um futuro onde as velhas categorias de espaço, até mesmo o próprio espaço perdem o significado actual: “toda a crítica da cidade lamenta sempre uma perda. No século XIX era a decadência da ordem e dos costumes, hoje é a privatização do espaço público e o desaparecimento do espírito de cidadania” (Innerarity, 2006: 119).

Neste tópico, Fleming procura uma espacialidade que se assume com distância em relação a todas as formas de poder. Uma espacialização que pode ser definida como uma correlação entre espaço, liberdade e criatividade: uma Zona Autónoma Temporária (ZAT). Conceito enunciado por Bey (1985) retrata, de certa forma, uma heterotopia foucaultiana:

“ZAT é um enclave livre, como um Festival. É uma recusa temporária ou limitada na qual nos podemos retirar da área de simulação (...) é uma tática perfeita para

---

<sup>2</sup> Tradução da autora directamente do original. Tal como todas as demais traduções de citações, ao longo deste artigo, nas quais as fontes não são em português.

<sup>3</sup> Sobre este assunto, consultar: Halsey, Mark, and Alison Young. “Our Desires Are Ungovernable.” *Theoretical Criminology* 10, no. 3 (2006): 275–306. <https://doi.org/10.1177/1362480606065908>.

uma época em que o Estado é omnipresente e todo-poderoso mas, ao mesmo tempo, repleto de rachas e fendas.” (Bey, 1985: 98)

São zonas que criam uma espacialidade e temporalidade ímpar e oferecem possibilidades criativas para a ocorrência do “novo”, do alternativo. Talvez, sejam estes espaços de marginalidade aquele lugar potencial entre a cidade que habitamos e a cidade que desejamos. A margem<sup>4</sup> questiona as estratégias macro-urbanas. Funciona como um espaço determinado pelo comportamento dos seus visitantes e, por essa razão, um espaço que desafia a tradição ocidental da produção de espaço. Não serão estes os espaços onde será ainda possível o encontro com o não-consumidor, com o outro?

Cupers e Miessen ao ressaltarem a importância da cidade incluir estes espaços de transição entre os espaços reais e funcionais da cidade, fazem-no considerando a possibilidade destes darem origem à ocorrência do “efeito marginal”. O efeito marginal, no fundo, é a circunstância que se dá num cenário marcado por zonas de contacto<sup>5</sup>.

Na ecologia — a ciência que estuda a relação dos seres vivos com o seu meio envolvente —, o efeito marginal apresenta uma oportunidade de grande criatividade. Este efeito ocorre num *ecotone*, que consiste num espaço de transição entre duas ou mais comunidades distintas de seres vivos. É neste espaço que se verificam os contactos entre as múltiplas espécies vizinhas. A sua grande riqueza reside no facto de conter, geralmente, tanto organismos das comunidades adjacentes como, para além desses, organismos característicos do próprio *ecotone* que nascem da confluência dessas comunidades vizinhas. Tome-se como exemplo as orlas e as margens. Ou seja, no *ecotone* o número de espécies é sempre maior do que nas comunidades envolventes, tornando-se, efetivamente, mais rico e complexo do que as comunidades que lhe deram origem: “a tendência que se verifica para a maior densidade e variedade nas zonas de junção entre comunidades é conhecida por efeito marginal” (Odum, 1997: 250).

Rosário Salema, arquiteta paisagista e planeadora urbana para a Câmara Municipal de Lisboa encontra o efeito marginal na cidade sob forma de “urbotone”, termo cunhado pela própria para definir as zonas de contacto entre várias comunidades urbanas. Os urbotones existem porque a cidade de hoje é heterogénea, fragmentada e descontínua. A fragmentação da cidade deixa, assim, de constituir uma característica negativa para promover um conjunto de oportunidades de continuação (re)criação: “a cidade deve incluir espaços de transição entre as áreas cujas funções estão definidas e provocar a possibilidade de dar origem à ocorrência do efeito marginal”<sup>6</sup> (Cupers, Miessen, 2002: 177).

Reconhecida a fertilidade dos terrenos baldios para a produção da vida urbana, resta entender se a utilização desses espaços pode significar uma oportunidade para os moradores construir a sua própria cidade, ou ao não interferirem com os outros espaços já institucionalizados continuam a colorir dentro das linhas prescritas, pelas autoridades espaciais?

A verdade é que uma cidade não pode ser totalmente composta por espaços de incerteza — haverão sempre instituições que exigem espaços de representação, como hospitais, por exemplo — e apesar destes espaços oferecerem a possibilidade de uma construção espacial democrática e participativa continuam a circunscrever práticas<sup>7</sup> (a transgressão, a marginalidade e mesmo a liberdade) a certos lugares.

<sup>4</sup> Margem aqui não significa periferia. Margem como espaço de incerteza que pode ser encontrado em todo o lado, entre o meu prédio e o prédio do meu vizinho, nas traseiras do prédio lado, etc..

<sup>5</sup> Sobre este assunto, consultar: Pratt, Mary. L. *Arts of the contact zone*. Profession 91. 33-40. New York: MLA, 1991.

<sup>6</sup> Desconhece-se a existência de algum vínculo ao efeito marginal preconizado por Odum. A coincidência é brilhante.

<sup>7</sup> As ações produzidas pelos corpos nos lugares, no decurso do tempo e através do exercício da repetição, assumem a condição de ‘práticas’.

A importância destes espaços no *graffiti* é imensa: são lugares onde, normalmente, se realizam as peças mais elaboradas. A anulação de dispositivos e de agentes de autoridade espacial faz com que os *writers* possam dedicar mais tempo à prática (artística). Como os espaços de incerteza são espaços de resistência, a transgressão deixa de ser o primeiro ímpeto e a vontade estética ocupa a dimensão quase total do acto.

Foi no seio destas dinâmicas que nasceram os *Halls of Fame* (fig.4 e 5). Hoje considerados 'galerias' urbanas de *graffiti*, foram antes espaços deixados ao abandono, terrenos baldios, espaços de incerteza. O primeiro *Hall of Fame* remonta à década de 1980, em Nova York, quando o ativista comunitário Ray Rodriguez (também conhecido por 'Sting Ray') assumiu as paredes abandonadas de um pátio de uma escola em *East Harlem* e transformou-a num recinto (semi-legal) para *writers* aprimorarem as suas habilidades. Em pouco tempo, as quatro paredes do Complexo Educacional *Jackie Robinson* atraíram artistas de rua de vários bairros, que transformavam o concreto cinza recorrendo a murais coloridos e dinâmicos.

A semi-legalidade dos Fames está associada ao facto destes nunca terem sido espaços cedidos à prática do *graffiti*. São paredes ou espaços bastante amplos, caídos em desuso e apropriados por *writers*. No decurso do tempo é-lhes cedida uma espécie de consentimento em relação ao aproveitamento e manipulação do espaço. Não são locais com permissões ou autorizações legais, a prática continua a ser ilícita. Mas são espaços onde pelo menos ali, a prática não é desencorajada.

Ou seja, criam-se lugares. Os *Halls of Fame* são um dos exemplos mais óbvios de um urbanismo participativo, por parte não só dos usuários da cidade, mas por parte dos *misusers* também. Evidentemente, a transformação de um arrabalde num *Hall of Fame* altera totalmente a dinâmica do espaço. Indiscutivelmente, gera-se um aproveitamento do espaço, que potencia o encontro não só de *writers*, mas de todo um leque de pessoas dispostas a passear, andar de patins ou de skate, conviver ou beber um copo, num espaço que não é usual, nem institucionalizado.

Em Lisboa estes espaços desenvolvem-se por toda a extensão da cidade, não sendo o centro excepção. Na Avenida 24 de Julho, num enorme armazém abandonado que separa a linha de comboio, da discoteca Urban encontra-se um deles (fig.6). Outro seria o famoso Muro das Amoreiras utilizado desde 1990 e considerado o primeiro *Hall of Fame* de Lisboa.

A permanência destes espaços no centro da cidade, lado a lado com as estruturas de poder é indispensável, na medida em que baralha as hierarquias espaciais e sociais e valoriza a História contemporânea da urbe, ao indicar que esta prática não pertence apenas à periferia. Contudo, volto a repetir que estes não são espaços cedidos, são espaços apropriados. Ou seja, a Junta de Freguesia ou a Câmara podem sempre decidir retirar o livre usufruto deste espaço, em prol de um outro projecto mais rentável, usualmente de iniciativa privada, *i.e.*, em prol da gentrificação. Mas esta oscilação é uma característica de todos os espaços de incerteza. A problemática recai sob a criação de Galerias de Arte Urbanas e de *Street Art Parks* elaborados exatamente com o propósito de redireccionar essas práticas para outros locais, menos gentrificados. Não seria necessário criar essas novas estruturas se fosse permitido, consensualmente, um aproveitamento orgânico, ou seja efémero, dos terrenos vagos.

Herreros (2006) fornece um outro termo para os *espaços de incerteza* preconizados por Cuper e Miessen. São os *espaços de impunidade* onde, de modo informal, são ensaiados outros modelos de urbanidade e são abertas possibilidades de (re)criação permanente *do* e *no* espaço urbano. Os espaços de impunidade ocupam normalmente áreas de espaço público, onde os indivíduos exercem outras formas de sociabilidade, que mais tarde poderão ser reproduzidas noutros lugares e contextos efectivos e "endurecidos" pela a arquitectura, que os converte em situações aceitáveis (Herreros, 2005).

A GAU (Galeria de Arte Urbana), — um projecto do Departamento de Património Cultural da Câmara Municipal de Lisboa — é a entidade responsável pela divulgação, promoção e

valorização da arte urbana. A criação de Galerias Urbanas e do *Street Art Park* ficou a cabo desta organização, que por muito bem intencionada, tem algumas iniciativas um tanto incoerentes. No mês de Junho deste ano (2022) foi inaugurado o primeiro *Street Art Park* do país, no Lumiar (fig.7). A escolha de uma localização periférica já pouco espanta, mas os objetivos ainda um tanto. Em primeiro lugar está a “requalificação e renovação dos espaços da cidade”, neste caso o Bairro da Cruz Vermelha; só em segundo manifestam o esforço pela “tentativa de aproximação dos residentes e artistas da área” (Tavares, 2022). Ou seja, a criação deste *Street Art Park* é, nem mais nem menos, do que uma medida gentrificadora. Os papéis invertem-se e devolve-se às autoridades espaciais o privilégio da construção da cidade. Algo que nunca deveria ter sido retirado aos moradores quando se mostram capazes de o fazer, como acontece com os *Halls of Fame*.

Outro dos projectos com mais visibilidade da GAU foi o “Reciclar o Olhar”. Este projecto incluía intervenções artísticas em cinco camiões do lixo, com percursos nas zonas da Baixa Pombalina, Bairro Alto e Avenida 24 de Julho, e em alguns vidrões das mesmas áreas. Esta iniciativa parece um tanto problemática, no mínimo controversa. Utilizar camiões do lixo como plataforma para a exibição de *graffiti* e *street art*, apenas perpetua a imagem decadente e ‘suja’ da arte de rua. Não há uma reciclagem do olhar sobre a arte de rua, há uma reciclagem do olhar sobre a limpeza e higiene dos serviços sanitários em Lisboa, que ao exibirem “arte” reflectem um serviço sofisticado, distinto e asseado.

Retornando à hipótese de um urbanismo participativo é fundamental falar dos outros lugares, aqueles nos quais a prática continua a ser banida e proibida, *i.e.*, todos os outros espaços funcionais da cidade, os espaços de ‘certeza’. Interessa-nos compreender se a presença do *graffiti* nesses lugares pode contribuir também para a criação de novos espaços. Acreditamos que a desordem produzida pelo *graffiti* é heurística na busca de uma nova ordem sócio-espacial, a menos que a prática seja reabsorvida na lógica da produção/consumo capitalista do espaço, como esclarecido anteriormente ao descrever como o *graffiti* (a arte de rua) se pode tornar uma ferramenta nos processos de renovação urbana atuais. Ou seja, a partir do momento em que há transgressão, há uma alteração do espaço, pois qualquer pequeno significativo pode contribuir para a alteração do significado. O espaço altera-se porque nunca teve a pretensão de dialogar com o *graffiti*.

O gesto de apropriação por parte do *graffiti writer* é retribuído pelo gesto de re-apropriação por parte da autoridade espacial — o chamado *buff* (fig.8) — e assim sucessivamente. Uma das formas de combate ao *graffiti* é o *buff*: termo de rua para o acto de limpar quimicamente ou através de outra camada de tinta o *graffiti* de uma superfície. Geralmente recorre-se a outra camada de tinta em todo o espaço da cidade, a limpeza química costuma ser aplicada aos comboios, ao metro, ao património e aos espaços de poder, como a Assembleia da República, por exemplo.

A problemática do *buff* está relacionada com o facto de que em nada impede, diminui ou desencoraja o *graffiti*. De modo geral, quando um lugar é alvo de *buffs*, os *writers* — sendo que a “essência” da prática é a contestação do livre acesso ao espaço público e consequentemente a desvalorização da propriedade privada — irão sempre ripostar. O local voltará a ser “graffitado” e pintado por cima, consecutivamente. É esta a actual e mais geral medida do poder político em resposta ao *graffiti*. Um cenário que gasta milhões em verbas públicas e apenas assegura que o *graffiti* que aí passará a ser feito será pintado com menos esforço, menos materiais e menos detalhe, porque os *writers* sabem que o seu acto será respondido com um acto de autoridade espacial. São espaços que daí em diante não irão ser alvo de grandes peças

elaboradas, ao invés serão desígnios de *tags*<sup>8</sup>, ou no máximo *throw-ups*<sup>9</sup>. Mas irão, certamente, ser alvo de *graffiti* (fig.9).

Não estou, de forma nenhuma a sugerir a legalização do *graffiti*, sabendo que a sua essência prende-se, exatamente, numa circunstância de insubordinação. Sabendo também que uma solução para as questões sócio-espaciais contemporâneas não deve, nem pode ser gerada pelo *graffiti*, mas sim por uma sociedade civil disposta a pensar e implementar formas alternativas de uma democracia, e conseqüentemente de um urbanismo participativo. Repensar a arquitetura e o urbanismo da cidade torna-se, por isso, fundamental. Pois, como bem nos diz Lefebvre, “a mudança social requer a produção de novo espaço” (Lefebvre, 1974: 91).

É preciso devolver o espaço público, ao público; a imprevisibilidade, à rua; o confronto, à arte e a arte, à vida. Acima de tudo, é necessário não envergar numa ontologia do escândalo, onde a aparência formal e o valor de mercado de um imóvel, ultrapassam a tão esperada e ansiada justiça espacial. Com isto, não digo que devemos ceder à apropriação espacial dos artistas de rua, ao invés da dominação pelas autoridades espaciais do ‘sistema’ institucional, mas devemos permitir que hajam estes jogos de poder. Da mesma forma que ninguém quer uma cidade totalmente vandalizada e desgastada, também ninguém quer uma urbe consumida pelo hiper controle simbólico e formal das entidades comerciais e governamentais, penso. Isto é, o *graffiti* salva-nos, a todos, mesmo àqueles que podem ficar mais incomodados com a sua prática, de um poderio absoluto do espaço público pelas entidades que hoje são responsáveis pela sua significação. Porque *graffiti* é resistência. Mas, ao contrário do entendimento comum, é uma resistência que constrói, que cria —de forma ilegal de facto— e que inevitavelmente altera a paisagem urbana e as suas sociabilidades. Posto isto, podemos considerar o *graffiti* urbanismo participativo. Neste sentido, podemos pensá-lo também como uma *utopia aplicada*.

A utopia aplicada parte de um princípio radical: ir mais longe e mais depressa, com a intenção de um futuro idealizado, ao invés de uma mudança lenta e gradual. A utopia aplicada não é, portanto, um destino: é um processo e uma abordagem. Enquanto a utopia é uma “perfeição” idealizada, uma fabulação que imagina — no próprio sentido de criar uma imagem — um destino impossível, uma sociedade transformada por agitações tecnológicas, ou sociais, um estado visionário ou idealmente perfeito da sociedade. Em contrapartida, a utopia aplicada trabalha no *agora*, sob forma de ação direta. Embora muitas vezes entendamos a utopia como um potencial futuro ideal e perfeito, a própria palavra significa “um não lugar”, inerentemente inalcançável.

Ou seja, a ação direta, através desta prática espacial socialmente comprometida, que opera os e nos limites da arquitetura, planeamento urbano e arte pública, abre um terreno liminar, na cidade. O *graffiti* abre a possibilidade do lugar, em qualquer sítio subordinado à coerção totalitária do não-lugar. Sendo que, a arquitetura e o urbanismo — pelo menos até ao fim do capitalismo, que chegará depois do fim do mundo (Jameson, 2003: 76) — permanecerão um aparato institucional, sem grande espaço para *práxis* divergentes e discrepantes<sup>10</sup>, alguém terá que se esforçar pelo resgate da cidade, e pôr em *prática a teoria* da democracia espacial, que terminará, ou pelo menos desprotegerá o mundo-como-exibição (Mitchell, 1989).

Como uma ode ao triunfo do indivíduo sob os constrangimentos da cidade, este artigo pretende, portanto, através do *graffiti*, reafirmar que o resgate pela democracia espacial, também pode existir na forma de ação direta, no quotidiano. Apesar da academia e da esfera política fornecerem várias ferramentas, que apontam em direção ao mesmo propósito, o *graffiti* pode funcionar como resistência e resposta imediata à ordem social e espacial.

---

<sup>8</sup> A assinatura / o nome de um *writer*.

<sup>9</sup> Um outline ágil e rápido de um tag de um *writer*, tradicionalmente preenchido a preto ou branco. A silhueta das letras é quase sempre redonda.

<sup>10</sup> Apesar de, recentemente, estar a surgir um urbanismo participativo, que é tanto um alívio, como uma promessa.

Posto isto, arrisco-me a dizer que o *graffiti* ou mesmo *tag* poderiam até ser o símbolo da cidade na modernidade tardia pois, se considerarmos as palavras de Simmel (1997: 30), que alega que “... a cidade é moderna e a modernidade é urbana”, o *tag* que está na interface entre essas duas potências assume a expressão da contradição da vida metropolitana — entre ego e anonimidade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Livros

AUGÉ, Marc (2005). *Não Lugares: Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade* (trad. Miguel Serras Pereira), Lisboa: 90º;

CUPERS, Kenny; MIESSEN, Markus (2022). *Spaces of Uncertainty*. Wuppertal: Müller + Busmann;

BEY, Hakim (1991). *T.A.Z.: the temporary autonomous zone, ontological anarchy, poetic terrorism*. Brooklyn, NY: Autonomedia, 1991.

DEBORD, Guy (1997). *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto.

LEFEBVRE, H (1974). *The Production of Space*, Blackwell, Oxford & Cambridge USA;

HÄGGLUND, Martin. *Radical Atheism: Derrida and the Time of Life*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2008;

INNERARITY, Daniel (2006). *El Nuevo Espacio Público*. Pozuelo de Alarcón (Madrid): Espasa Calpe;

JAMESON, Fredric (1994). *Thee Seeds of Time*, Nova Iorque: Columbia University Press;

ODUM, Eugene (1997). *Fundamentals of Ecology*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa;

### Capítulos de Livros

MITCHELL, Timothy (1989). *Orientalism and the Exhibitionary Order*. In: *The Visual Culture Reader* (ed. N. Mirzoeff). Londres: Routledge, pp. 293-303;

SIMMEL, George. (1997) [1903]. “A metrópole e a vida do espírito”. In: FORTUNA, C. (org.). *Cidade, cultura e globalização*. Oeiras, Celta.

### Artigos de Jornal ou Revista

COENTRÃO, Abel (2008). “Tom Fleming Quando a Economia Falha, Sobra a Cultura”. In: *Público* [online], Entrevista a Tom Fleming. Fevereiro 3.

HERREROS, Juan (2006). “Ábalos e Herreros”. In: *Revista JA 220/221, Híbrido*. Ordem do Arquitectos, Dezembro, p.52-63;

MOURA, Leonel (2007). “As cidades criativas”. In: *Jornal de Negócios* [online], 7 de Fevereiro;

TAVARES, Júlia M. (2022). "Lisboa Inaugura Parque Dedicado Ao Graffiti e Arte Urbana." In: Público [online], 3 de Junho.

TZORTZIS, Andreas (2008). "'Bombing' Berlin, the graffiti capital of Europe". *New York Times* [online]. 3 de Março.

### **Artigos de Revistas Científicas**

JAMESON, Frederic (2003). "Future City", *New Left Review*, 21 de Maio/Junho;

ZIELENIEC, A. (2016). "The right to write the city: Lefebvre and graffiti", *Environnement Urbain / Urban Environment* [online], Volume 10.

### **Dissertações e Teses de Mestrado e Doutoramento**

SALEMA, Rosário (2008). Reflexões sobre Espaço Público na Cidade Contemporânea. Dissertação de Pós-Graduação. FCSH, Universidade Nova de Lisboa.

## **LISTA DE FIGURAS**

Fig. 2 - Glitter Riot, Instagram: 'Searching for Love in 2021'. Instagram. Acedido a: 28 de Agosto, 2022. <https://www.instagram.com/p/CSrKaWuICg4/>.

Fig. 3 - Glitter Riot, Instagram: 'Searching for Love in 2021'. Instagram. Acedido a: 28 de Agosto, 2022. <https://www.instagram.com/p/CSrKaWuICg4/>.

Fig. 4 - Velie, Elaine, et. al. "5 Pointz." *Hyperallergic - Radical Thinking about the arts*, 27 de Junho, 2022. Acedido a: 28 de Agosto, 2022. <https://hyperallergic.com/>.

Fig. 5 - Velie, Elaine, et. al. "5 Pointz." *Hyperallergic - Radical Thinking about the arts*, 27 de Junho, 2022. Acedido a: 28 de Agosto, 2022. <https://hyperallergic.com/>.

Fig. 6 - Acervo pessoal;

Fig. 7 - Leandro, Valter. "Lisboa Tem o Primeiro Street Art Park De Portugal." *Lisboa Secreta*. Lisboa Secreta, 8 de Junho, 2022. Acedido a: 28 de Agosto, 2022 <https://lisboasecreta.co/street-art-park-lisboa/>.

Fig. 8 - Acervo pessoal;

Fig. 9 - Acervo pessoal do fotógrafo Bernardo Gonçalves;



Fig. 2: A *writer* e *street artist* irlandesa, Glitter Riot, a pintar uma peça em Berlim, onde se lê: "gostava que o meu namorado fosse tão sujo, como Berlim." Numa alegoria à liberdade da capital Alemã, associando-a ao caos no espaço público.



Fig. 3: Peça terminada.

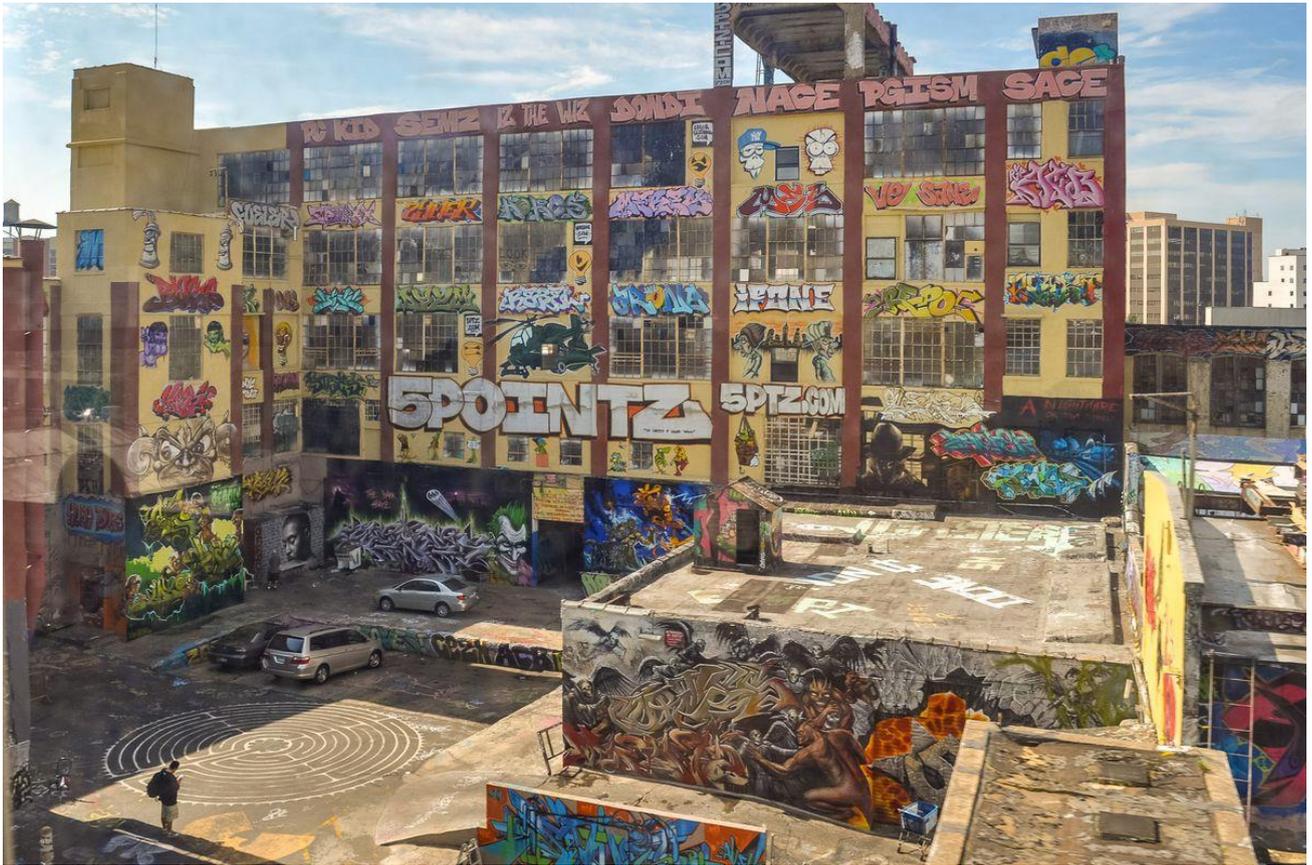


Fig. 4: Interior do complexo 5 Pointz, um antigo e famoso *Fame*, em Queens, Nova Iorque. Demolido em 2013.



Fig. 5: Exterior do complexo 5 Pointz.



Fig. 6: Planos frontais do *Hall of Fame* de Santos, Lisboa.



Fig. 7: Street Art Park, Lumiar, Lisboa.



Fig. 8 (cima): Buff, Jardim das Amoreiras, Lisboa.  
É feito um grande esforço para igualar a cor original da parede. No entanto, pode ser difícil fazer com que as paredes voltem ao seu estado original.



Fig. 9 (esquerda): Buff, onde se nota a reincidência de graffiti, Lisboa.  
@ Bernardo Gonçalves