

A vida nas paredes pobres: sentidos, usos e contradições da *street art* enquanto política urbano-cultural

The life on the poor walls: meanings, uses and contradictions of street art as an urban-cultural policy

José Luís Abalos Júnior

Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales, Univesidad de San Martín, Buenos Aires, Argentina

RESUMO

Ao andar pelas ruas de bairros afastados da região central de Lisboa, não é difícil deparar com grandes murais que compõem uma nova estética urbana em bairros periféricos. A cidade que se pensa colorida, regada pelas margens do rio Tejo, fez do colorido dos muros uma política de descentralização urbano-cultural através da criação de espaços como a Galeria de Arte Urbana (GAU), que funciona desde 2008 para promover a *street art*. Neste artigo busco debater os sentidos, usos e contradições que envolveram três experiências de realização do Festival Muro em bairros sociais, afastados da centralidade turística do território lisboeta. Através de uma etnografia de processos visuais em contradição, busquei perceber os efeitos que tais projetos de transformação da paisagem tiveram na vida dos bairros. Por fim, reflito sobre os possíveis impactos desses grandes projetos de muralismo vinculados tanto à descentralização cultural, quanto ao desenvolvimento urbano.

Palavras-chave: *Graffiti*, Bairros Sociais, Desenvolvimento Urbano, Descentralização Cultural, Turistificação.

Recebido em 19 de abril de 2021.
Avaliador A: 26 de abril de 2021.
Avaliador B: 17 de julho de 2021.
Aceito em: 16 de agosto de 2021



ABSTRACT

Walking through the streets of distant neighborhoods in the central region of Lisbon, it is not difficult to come across large murals that make up a new urban aesthetic in peripheral neighborhoods. The city that thinks it's colorful, watered by the banks of the Tejo River, turned the color of the walls into a policy of urban-cultural decentralization through the creation of spaces such as the Galeria de Arte Urbana (GAU), which has been operating since 2008 to promote street art. In this article I intend to discuss the meanings, uses and contradictions that involved three experiences of holding the Muro Festival in social neighborhoods, far from the tourist centrality of Lisbon's territory. Through an ethnography of contradictory visual processes, I tried to understand the effects that such landscape transformation projects had on neighborhood life. Finally, I reflect on the possible impacts of these large mural projects linked to both cultural decentralization and urban development.

Keywords: Graffiti, Social Neighborhoods, Urban Development, Cultural Decentralization, Touristification.

INTRODUÇÃO

Ao caminhar pelas periferias de Lisboa, um bocado diferente das brasileiras, encontramos estéticas urbanas plurais, que incluem grandes conjuntos habitacionais, fábricas abandonadas e paisagens rurais. Desde a década de 1960, com a presença histórica do Estado Novo salazarista, os planejadores urbanos de Lisboa pensam sua descentralização, mas foi a partir da revolução democrática de abril de 1974 que a estética urbana da cidade se alterou significativamente (CARREIRAS, 2015). Passados anos, percebem-se processos migratórios exógenos – portugueses vivendo cada vez mais em outros países – e endógenos – a população africana de ex-colônias portuguesas cresce cada vez mais, com brasileiros e ciganos vivendo na capital portuguesa.

Este artigo é produto de uma experiência de pesquisa etnográfica em bairros descentralizados da cidade Lisboa durante os anos de 2018 e 2019. Dentre as metodologias utilizadas, pode-se destacar a “etnografia de rua” (ECKERT e ROCHA, 2013), entrevistas semiestruturadas e pesquisas com imagens. Na primeira parte texto, contextualizo geográfica e politicamente a Galeria de Arte Urbana (GAU), associando-a às questões da turistificação nos bairros centrais e da descentralização turística que tem a *street art* como ferramenta. Em um

segundo momento, trago três experiências em que pude realizar o acompanhamento etnográfico em bairros sociais afastados da região central da cidade que receberam o Festival Muro, uma ação da GAU que busca, entre outros objetivos, mudar o estigma social desses territórios. Por fim, encerro o artigo falando dos impactos de grandes projetos de *street art*, que podem ser percebidos em múltiplas dimensões: no campo artístico, nas juntas de freguesias e, mais efetivamente, nas comunidades.

A GALERIA DE ARTE URBANA (GAU) E OS (DES)CAMINHOS DE (DES)CENTRALIZAÇÃO URBANO-CULTURAL

Nas décadas de 1980 e 1990, houve um grande aumento da população urbana¹, realidade que fez o governo português buscar financiamentos para a construção dos chamados bairros sociais. Na verdade, a criação destes bairros pelo mundo já era uma realidade e, no caso lisboeta, tinham o mesmo perfil: relativamente distantes da grande região central, foram uma alternativa de (re)habitação dada pelo estado de bem-estar social para as populações pobres que moravam em “barracas” e locais ilegais (CACHADO, 2013). Não é difícil perceber que a estigmatização social das pessoas que viviam nesses bairros foi e continua sendo uma realidade²; contudo, desde a década de 2000, mais especificamente, percebemos um olhar especial para esses bairros, principalmente no que diz respeito à sua visibilidade social, estética e política.

Quando a Europa descobriu em Portugal um país seguro, com maravilhas naturais e históricas que fugiu da crise financeira europeia depois de quase falir, as políticas em prol de requalificações urbanas ditaram a rítmica do viver lisboeta. Mas o que os muros têm a ver com isso? A relação curiosa entre investimento em turismo e “legalização” de práticas artísticas, como o *graffiti*, teve local e data marcada. O casamento profícuo consumado primeiramente no Bairro Alto, antigo bairro boêmio, em meados de 2008.

Ao contar a história de como os bairros sociais têm se tornado um foco de atenção, principalmente do departamento de patrimônio e cultura lisboeta, necessitamos demarcar a

1 PorData – Base de dados sobre o Portugal contemporâneo. Disponível em: <https://www.pordata.pt/Portugal>
Acesso em: 8 jul. 2022.

2 Antes mesmo de chegar aos bairros sociais, muitos colegas me alertaram sobre as periculosidades de ser um estrangeiro carregando uma máquina fotográfica na região. O pedido de cuidado foi aceito com ponderações, pois não senti essa insegurança narrada pelos colegas. Também li algumas reportagens que incluíam relatos de assassinatos nessas regiões e corroboravam uma estigmatização social desses territórios.

criação da Galeria de Arte Urbana (GAU) por volta do ano de 2008. Há quem diga que a história da GAU é a história da domesticação do que chamamos de *graffiti*, expressão visual urbana muito presente nas regiões centrais da cidade, principalmente em bairros como o Bairro Alto (GRONDEAU e PONDAVEN, 2018; CAMPOS, 2021; SEQUEIRA, 2016)³. A GAU é uma organização criada junto à Câmara Municipal de Lisboa para “gerir a necessidade de intervenção”⁴ constatada há muitos anos em certas regiões. Desde então, muitos projetos foram executados, como a instalação de painéis permanentes e em constante pintura no Muro das Oliveiras, no Bairro Alto. Também podemos lembrar os projetos “Reciclando o Olhar”, que pintou mais de 150 lixeiras pela cidade, e “Crono”, primeiro projeto de muralismo urbano⁵ na região central.

Figura 1. O centro de Lisboa tem a estética marcada por intervenções urbanas em grande e pequena escalas, realizadas legal e ilegalmente, que são ferramentas para o turismo nestes territórios



Fonte: Acervo pessoal (2019).

Se nos últimos dez anos houve um crescimento da arte de rua na região metropolitana

³ Outra autora importante para os estudos do *graffiti* nos contextos português e global é Ligia Ferro (2016). Em seu livro *Da rua para o mundo: etnografia urbana comparada do graffiti e do parkour* acompanha os processos de globalização do graffiti pelo mundo, principalmente no campo europeu.

⁴ Essa narrativa foi feita por um dos coordenadores da GAU, numa entrevista semiestruturada realizada em janeiro de 2019.

⁵ Lisboa, assim como as principais capitais europeias, tem uma trajetória histórica com o muralismo político que se articulou com o período da revolução democrática. No site da GAU, há algumas imagens dos murais produzidos na época (entre as décadas de 1960 e 1970). Alguns desses murais sobrevivem até hoje.

de Lisboa, esse crescimento diz respeito tanto a novas formas de valorização desse tipo de arte⁶ quanto a uma (re)valorização dos territórios, em que a arte de rua é pensada enquanto política urbana e cultural. Para Campos e Sequeira (2020) esse processo diz respeito a uma nova forma de urbanismo em bairros desfavorecidos da cidade turistificada. Esta reinvenção da “cidade turística” diz respeito a um processo de “institucionalização alternativa” (BLANCHARD e TALAMONI, 2018) que tem como objetivo a construção do ideal de uma comunidade vibrante e uma “atmosfera cultural e artística” desejada em antigas áreas proibidas (GUINARD e MARGIER, 2018).

O que me interessa aqui é refletir sobre as conexões entre a trajetória histórica dos bairros sociais e o tempo de vida institucional da GAU. Visto que uma quantidade massiva de intervenções urbanas, como a *street art*, era visualizada no centro histórico⁷, os bairros sociais eram de certa forma esquecidos pelo departamento de cultura da Câmara Municipal de Lisboa⁸. Essa realidade começa a ser (re)pensada quando há uma análise dos grandes efeitos causados pela turistificação (CAMPOS; SEQUEIRA, 2020) e pela gentrificação (MENDES, 2020; ZUKIN, 2013) em Lisboa. A partir do ano de 2013 há um crescimento massivo de políticas para o turismo na cidade; é avaliada a necessidade da “descentralização turística”, processo em que a GAU foi um agente político importante. Desde sua criação, a GAU já havia percebido o grau de impacto da produção de murais em larga escala em grandes empenas⁹ de prédios. Essas intervenções mobilizavam novos sentidos da paisagem estética da região central; há inclusive uma busca por rotas turísticas especializadas voltadas à *street art*.

Essas pinturas murais, muitas vezes realizadas por artistas locais, também começaram a ser produzidas por artistas urbanos internacionalmente reconhecidos¹⁰ que vinham a Lisboa com grandes projetos financiados pela Câmara. Assim, Lisboa começa a ser vista como uma

6 O processo como “práticas de legalização” do grafite (ABALOS JUNIOR e CABREIRA, 2017) está em consonância com o que a socióloga francesa Roberta Shapiro (2007) denomina de “artificação”.

7 Ao falar desses territórios, me refiro ao que é convencionalmente chamado de “Baixa Pombalina”, formada por regiões como Martim Moniz, Rossio e Cais Sodré.

8 Tal informação não nega a produção de eventos ligados ao *graffiti* e ao fomento de intervenções urbanas legalizadas anteriores à criação da GAU em bairros sociais. Porém é a partir de 2010 que os projetos tomam maior visibilidade social, econômica e política.

9 Empena é o nome que se dá em Portugal às grandes laterais de prédios onde geralmente não há portas, somente janelas. Podem ser chamadas de “medianeiras” em países de língua espanhola ou simplesmente “lateral” no Brasil.

10 Em 2013, foi realizado o projeto “Crono”, em que artistas internacionais como Os Gêmeos e Blue pintaram um grande prédio na região central de Lisboa. Foi o primeiro projeto de grande escala com repercussões, seja na vida urbana, seja no campo artístico.

capital mundial importante no que diz respeito à *street art* e à arte urbana¹¹ em um sentido geral. A grande ligação entre os bairros sociais e a GAU acontece em 2016, na primeira edição do Festival Muro.

O festival buscou pintar grandes paredes nos bairros Padre Cruz (2016), Marvila (2017) e Lumiar (2019) através de políticas de descentralização urbanas e culturais. A instalação de grandes murais em bairros caracterizados esteticamente por grandes empenas, antes cinzas e então com uma diversidade de artes em grande escala, teve múltiplos impactos. O primeiro se relaciona com a visualidade urbana: o Festival Muro transformou esteticamente os bairros em que se desenvolveu. As políticas de turismo de Lisboa, historicamente centralizadas na baixa pombalina e arredores, começam a se descentralizar, em busca de novos atrativos. É nesse ponto que os moradores dos bairros sociais começam a se organizar para ter uma contrapartida nos processos de descentralização das políticas urbano-culturais. Aqui, o *graffiti* e a *street art* fazem parte de ferramentas usadas para o modelo de desenvolvimento urbano pensado pela Câmara Municipal de Lisboa, através da GAU.

Figura 2. Mapa de Lisboa e a representação do movimento de descentralização planejado pela Galeria de Arte Urbana (GAU) a partir de 2016



Fonte: Acervo pessoal (2019).

No que se refere ao conceito de descentralização urbana e cultural aqui exposto, uma

¹¹ Não me aprofundo aqui nas dimensões léxicas dos termos *graffiti*, *street art* e arte urbana, porém, para este debate, tenho como referência textos como “Porque pintamos a cidade? Uma etnografia do *graffiti* urbano em Lisboa” de Ricardo Campos (2010). Também conferir “Significado de arte urbana. Lisboa 2008–2014”, de Pedro Soares Neves (2017).

das inspirações teóricas para o tema é Eduard Soja (1993), que afirma que a ocupação de áreas adjacentes aos grandes centros urbanos se refere a um fenômeno das cidades capitalistas do século XXI. Descentralização e recentralização devem ser pensados como fenômenos simultâneos oriundos de políticas urbanas que visam a criar condições de estabelecimento de novas centralidades que não se excluem, mas se acumulam. A ascensão da “cidade externa” (SOJA, 1993, pp. 252-258), adjacente e alternativa às centralidades históricas no território lisboeta, diz respeito à constatação de uma necessidade, por parte de agentes da Câmara Municipal de Lisboa, de investir novos equipamentos de infraestrutura urbana nas bordas da cidade. A dialética entre descentralização e recentralização se apresenta aqui através de iniciativas culturais, como a construção de bibliotecas públicas em bairros periféricos e a produção do Festival Muro.

Por outro lado, os desdobramentos das centralidades urbanas (ROLNIK, KOWARICK, SOMEKH, 1990) também representam um poder de investimento público em algumas áreas em detrimento de outras. Há duas questões intrigantes: por que esses territórios são escolhidos? E quais são os fatores e motivações para que o Festival Muro se realizasse neles? Segundo um importante agente da GAU entrevistado em 2019, esse movimento de descentralização responde às demandas de gestores públicos que percebem uma saturação das regiões centrais e de comunidades que buscam revitalizar seus espaços.

O que achamos foi que começamos a perceber, em 2014/2015, que esta intervenção na cidade de grande escala de arte urbana tinha um impacto brutal. E começamos a perceber que havia público para percorrer a cidade à procura destes trabalhos. E achamos que era importante balizar o público e a resposta da cidade para outras áreas. Áreas que, de outra forma, não tinham polo de atração. Áreas que, de outra forma, não teriam propriamente uma centralidade. Quando vamos para Carnide e Bairro Padre Cruz, que foi a primeira escolha, não há uma centralidade. Não há turista que chega a Lisboa e vá visitar o bairro Padre Cruz. Não era uma escolha.

Durante um período de seis meses, entre janeiro e julho de 2019, busquei estar presente nos três bairros impactados pela produção do Festival Muro. O primeiro, Padre Cruz, onde o festival foi realizado em 2016, trata-se do maior bairro social da América Ibérica, com uma população de mais de 60 mil pessoas. Já no ano de 2017 o festival foi realizado no bairro de Marvila, caracterizado pela desindustrialização e pelo avanço da economia criativa enquanto novas formas de ocupar física e simbolicamente os espaços abandonados por antigas indústrias. Por fim, em 2019, pude acompanhar o processo de produção do festival em Lumiar, no território que é chamado Alta de Lisboa.

Esse acompanhamento se deu pela presença do pesquisador nos territórios, buscando articular metodologicamente o que Cornelia Eckert e Ana Luiza Carvalho da Rocha (2002) chamaram de “etnografia de rua”, mais especificamente quando se referem à “câmera na mão”

como forma de interação social e percepção de paisagens urbanas:

Se a etnografia de rua se apoia no uso de recursos audiovisuais, como câmeras de vídeo ou fotografia, o olhar do antropólogo por vezes assume um lugar de destaque. Se em muitos momentos é a situação de interação a que irá introduzir o uso do equipamento audiovisual no trabalho de campo, em outros é a câmera de vídeo ou a máquina fotográfica que irá inserir o antropólogo no seu lugar de pesquisa. (ECKERT e ROCHA, 2002, p. 13).

Inspirado pelo que Marilyn Strathern (2014) chamou de “momento etnográfico”, procurei localizar as regiões com mais núcleos de sociabilidades dos territórios, muitas vezes representadas por praças, e nelas busquei “ver a vida do bairro acontecer”¹² (GRAVANO, 2003, p. 12). Esse exercício de paciência incluiu trocas de olhares com moradores, sinalizações (in) diretas de que estavam dispostos a ter alguma conversa de qualquer tipo. A rotina de comprar um café em padarias de esquina e sentar-me nas praças tornou-se cada vez mais frequente, assim como as caminhadas pelas regiões onde ficavam os murais. Uma forma possível de descrição da percepção do Festival Muro por parte dos moradores dos bairros afetados passa pelas narrativas que ouvi e pelas imagens que produzi nos territórios. Portanto, a partir deste momento passo a narrar três encontros etnográficos que representam tipos de vínculos entre moradores e obras de arte que, através de políticas de descentralização urbano-cultural, ocuparam espaços imensos ao lado de suas janelas.

Antes de entrar na descrição etnográfica propriamente dita, trago um pequeno quadro com uma sistematização das semelhanças e diferenças da realização do Festival Muro em Padre Cruz, Marvila e Lumiar¹³. Pré-produção, produção e pós-produção norteiam o planejamento do festival. Os três territórios têm realidades distintas, assim como os projetos produzidos pela GAU em cada localidade. Incluindo desde o número de habitantes até as motivações para a escolha das regiões, o quadro busca uma apresentação de dados para fins de não homogeneização de realidades distintas. Dentro dos próprios bairros há uma diversidade de atores sociais com posições e agenciamentos distintos no que se refere à realização do Festival Muro.

12 Ao “pisar” os bairros sociais, relativamente afastados das regiões mencionadas, me aproximei de outras metodologias mais focadas nas questões de pesquisa em bairros. Segundo Gravano (2003), em “Etnografias de lo barrial”, há sentido nas narrativas dos habitantes dos bairros, e escutá-los me pareceu um parâmetro essencial nessa nova empreitada longe das áreas centrais.

13 No ano de 2021 foi realizada a 4ª edição do Festival Muro no território do Casal dos Machados, a cerca de 10 km do centro da cidade. Mais informações em: <http://gau.cm-lisboa.pt/muro.html>. Acesso em: 27 jul. 2021.

Quadro 1. Comparações e Dissonâncias entre as três edições do Festival Muro

Processo de Produção	Categorias de Análise	Padre Cruz (2016)	Marvila (2017)	Lumiar (2019)
Caraterização	Estética e Histórico	Moradia Social. Pouca estética rural. O maior bairro de social da Ibero América.	Mescla de Moradia Social e Privados. Predominância da estética rural. Investimento na Economia Criativa.	Alta de Lisboa. Bairro Social com muitos prédios privados.
	Bairros Antigos no território	Antigo Bairro Social de Alvenaria	Bairro Chinês	Musgueira
	Habitantes	60 mil	40 Mil	45 Mil
Pré-Produção	Motivos para escolha do lugar	Descentralização Mostrar outra cara do bairro	Investimentos privados na região Economia criativa	A fuga “guetização” Busca da Horizontalidade
	Associações	Boutique da Cultura	Biblioteca Municipal	Associação de Moradores do Bairro da Cruz Vermelha
Produção	Artistas Locais	Dois jovens grafiteiros que não se envolveram muito no projeto	Um artista que teve grande influência do projeto	Um artista local com carreira consolidada
	Dimensão do Projeto	60 Empenas de Larga escala + Muro escola	30 Empenas de larga escala e pintura de espaços de transição	Mudança de perfil com poucas empenas e projetos mais ligados a ideia de “instalações”
	Articulações com organizações da comunidade	Associação Boutique da Cultura e Biblioteca	Nova Biblioteca que inaugurou junto com o Festival	Vinculações mais institucionais com justa de freguesia
Pós-Produção		Manutenção de Roteiros de Arte Urbana através da Associação	Permanência da Biblioteca, sem caminhadas institucionais	A ver

Fonte: Elaboração própria (2021).

O FESTIVAL MURO ENQUANTO FENÔMENO POLÍTICO-VISUAL: ETNOGRAFIA DE PROCESSOS VISUAIS EM CONTRADIÇÃO

Um primeiro caso a ser relatado é o encontro com um velho morador de Padre Cruz. Seu Manuel, nome fictício dado a um típico personagem português, mora no bairro desde que os grandes prédios foram construídos, no início da década de 1990. Conheci-o em uma tarde em que andava próximo à biblioteca do bairro, que foi um bom lugar para estar enquanto fazia pesquisa. Conversando sobre a história do bairro antigo, disse-me que teve muitas dificuldades para conseguir estabelecer sua vida ali e que, depois de muitos anos, havia conseguido o aval da Câmara para morar no último andar de um dos grandes prédios.

Na época do Festival Muro (2016), seu Manoel convivia com infiltrações e problemas de todo tipo em seu apartamento no último piso de um prédio de aluguel social. Conta que não sabia que o festival aconteceria e há muito tempo buscara conversar com agentes da Câmara sobre os problemas estruturais de seu prédio. Quando viu tanta “gente de fora do bairro”, políticos, artistas e tudo mais, estranhou a movimentação.

Eu não sabia o que estava a acontecer. Sou meio desligado, sabe? Quando fui ver, começaram a pintar a empena do meu prédio. Fazia tempo que gostaria de falar com alguém da Câmara sobre os problemas no prédio, mas estes gajos nunca apareciam. Então eu disse: “Ou resolvam minha infiltração, ou eu jogo um balde de tinta preta aqui de cima”. Não tinham dinheiro pra arrumar o prédio, mas tinham dinheiro pra pintar?

A obra cuja pintura o morador relata é a do artista brasileiro Utopia, reconhecido grafiteiro que mora há muitos anos em Portugal. Essa historietta demonstra como a produção do Festival Muro e a ideia de descentralização cultural trouxe com ela um problema. Aqui, a Galeria de Arte Urbana representava o Estado em um bairro marcado pela relativa ausência dele. Uma pesquisa etnográfica que busque entender os impactos da *street art* em bairros sociais reflete, como antropologia urbana e política, as relações de ausência e presença do poder público em comunidades carentes. O Festival Muro teve um impacto inesperado: a resolução de pequenos problemas que surgiam entre moradores e a Câmara, com funcionários da GAU agindo como mediadores.

Figura 3. A obra do artista brasileiro Utopia produzida no Festival Muro do bairro Padre Cruz, em 2016



Fonte: Acervo pessoal (2016).

Para um etnógrafo urbano, analisar impactos de políticas públicas de descentralização urbana e cultural não parece algo evidente. Dados estáticos, cálculos matemáticos e elementos básicos quantitativos parecem estar num horizonte distante das possíveis contribuições da antropologia urbana. Mas Michel Agier (2015) afirma que a “exemplaridade das pesquisas etnográficas pode ser de mais proveito que a representatividade dos dados estatísticos que normalizam o que é ou não cidade” (AGIER, 2015, p. 486). Uma pesquisa etnográfica no bairro Padre Cruz leva-nos a pensar esses “impactos” de uma maneira mais atenta às narrativas das transformações na região, que foram além das imponderáveis estéticas dos grandes murais.

Cabe dizer que o Estado – representado pelos agentes da GAU – não é entendido através de uma perspectiva homogênea. Para Michel Herzfeld (2005), a ideia abstrata de Estado, aquele que o compreende como um único ente, personificado pelos grandes líderes ou planejadores, é ingênua. Conceber o Estado dessa forma é “ignorar a existência de uma diversificada camada de intermediários e a confusão que o caracteriza (HERZFELD, 2005, p. 375)¹⁴. Por isso busquei acessar outras narrativas dos agentes estatais, como Paulo Quaresma, presidente da Junta de

¹⁴ Para uma abordagem deste Estado “incurably messy” (Herzfeld, 2005, p. 375), o autor propõe perceber os cidadãos e os burocratas como parte do Estado.

Freguesia de Carnide, que sempre viveu no bairro.

Para nós, o impacto deste projeto tem muito a ver com um senso de comunidade. A autoestima dos moradores e como isto ajudou a estimar o espaço público; e a imagem que o bairro passou a ter para quem é de fora do bairro. E isso aconteceu com as visitas guiadas e a construção de *merchandise* a propósito do bairro, com *pins*, crachás, sacos e coisas alusivas ao bairro, para mostrar que a arte estava no bairro, e este podia ser visto de outra forma. As visitas guiadas ajudaram-nos em muito nisso. Vimos que as pessoas tinham muito estigma do bairro, tinham receio do bairro. Tivemos uma senhora que, a meio da visita, dizia assim: “Eu fui muito burra, porque o meu marido disse para não trazer a máquina fotográfica, e agora estou muito arrependida, porque o bairro não é nada daquilo que dizem, e gostava de ter tirado imagens disso”. E as pessoas voltaram depois ao bairro. E até hoje não tivemos nenhum problema de assalto ou o que quer que fosse.

A narrativa de Quaresma nos leva a pensar nesse “sentido de comunidade” que ele aborda, sua ausência e seu “renascimento” depois do projeto. As contradições que envolveram essa nova estética e essa nova forma de habitar o bairro foram-me narradas por moradores da região no período pequeno, mas muito significativo, em que lá estive. Vejo a dona da pequena padaria e seu Manoel, o morador do último andar, como produtores de cidade (AGIER, 2019). São essas pessoas as principais impactadas pela presença de grandes murais de *street art* na região. Coube a mim ter uma experiência de vivência no bairro, levando em conta suas narrativas, que por vezes apresentavam elementos tão importantes como a fala dos agentes públicos.

O segundo exemplo que trago está ligado ao bairro de Marvila, onde o Festival Muro ocorreu em 2017. Diferentemente do caso de Padre Cruz, percebe-se que a realização do festival em Marvila se relacionou às questões vinculadas à economia criativa em Lisboa e à busca de novos lugares para criar um ambiente artístico e boêmio. Não falamos somente de um planejamento que visava a uma descentralização urbana e cultural, mas também do sonho de uma “cidade planejada” (DE CERTEAU, 1994) por gestores públicos. Nesse desejo de “fazer cidade” (AGIER, 2015) Marvila se torna uma “aposta”, como relata um agente da GAU, explicando o porquê de esse bairro ter sido escolhido para a realização do Festival Muro.

Marvila foi escolhida por uma razão óbvia: o Departamento de Cultura fez uma aposta muito forte naquela área. E não estamos a falar de Marvila, da Marvila *cool*, junto ao Tejo, onde estão as cervejarias... Sempre foi uma zona expectante, que começa, sobretudo, em 2016/2017, com a instalação de alguns núcleos junto ao Tejo. Mas depois há a colina e as linhas de comboio, que trancam completamente uma determinada área. E essa área é para onde fomos. E depois outra questão, que é a migração que temos tido em questões de território. As características habitacionais são diferentes, ou seja, em Marvila não vamos para um bairro exclusivamente municipal e social. A sua gênese é social, mas na maior parte do território em que estamos a trabalhar, a Quinta do Chalé, a maioria dos prédios são privados.

Depois da escolha do lugar para acolher o Festival Muro, havia a necessidade de escolher uma temática, e isso veio a calhar com a escolha de Lisboa como “Capital Ibero-Americana da Cultura”, em 2017¹⁵. A primeira coisa a pensar é: o que esse tema tem a ver a “cultura de bairro” (GRAVANO, 2002) desse território? Um modelo dialogado, no momento da escolha de uma temática para o festival, levaria em conta os pedidos dos moradores? O que as pessoas que moram ali gostariam de ver pintado em suas empenas? O fato é que essa, por questão de ordem superior, precisava ser impreterivelmente a temática do evento.

Não havendo muita ligação da necessidade temática com as questões de representatividade local, a escolha de um tema apareceu como um ponto conflitivo, como um processo em contradição que guia não só o caso de Marvila, mas todos os outros projetos de intervenção em grande escala. Segundo um agente da GAU:

A temática do Festival Muro de Marvila foi uma discussão muito presente, que é a necessidade das galerias que criamos, já que estamos a apontar para crescimento territorial, ter uma temática para poder unificar aquela parte territorial. No Bairro Padre Cruz não há propriamente uma unidade. Neste momento, sentimos uma unidade muito presente em Marvila. Nós discutimos muitas vezes se devemos ir ou não ao encontro das expectativas das pessoas. Mas é sempre uma conversa muito dura, porque não conseguimos. Se pusermos dez pessoas e perguntar o que querem ver pintado na parede, cada uma vai ter uma expectativa diferente da outra. E no limite nunca vamos ao encontro das expectativas de ninguém. Nunca será consensual.

É nessa cena de conflitos e oportunidades que a figura de LS, grafiteiro lisboeta e morador de Marvila, aparece. Já ouvira falar sobre ele – fizera uma busca nas redes sociais para ver suas obras. Em uma das primeiras caminhadas pelo bairro, já havia identificado algumas de suas obras, relativamente escondidas. Para a GAU, esse artista é a representação de um diálogo possível entre os órgãos que pensam a cultura municipal e as comunidades. No processo de pré-produção do Festival Muro, há uma espécie de “caça” aos artistas locais desconhecidos que possam pintar no evento. No caso de Marvila, a aparição de LS foi um “achado”. Mas qual seria a versão dos artistas sobre isto? Tentando responder a essa questão, consegui uma entrevista com LS, em que me falou de sua trajetória e seus projetos.

LS nasceu num bairro de barracas, como antigamente eram chamados os bairros sociais, próximo à linha de comboios de Sintra, que divide Marvila. Desde novo começou a pintar os vagões, desenvolvendo um estilo inspirado na tradição do *graffiti* norte-americano. O Muro não foi só um festival de grande impacto que visa à descentralização cultural, para LS; foi algo que

15 Lisboa é eleita a capital ibero-americana da cultura 2017. Acesso em: <https://www.archdaily.com.br/br/803284/lisboa-e-eleita-a-capital-ibero-americana-da-cultura-2017>.

aconteceu em “sua zona”, onde ele conhecia as paredes.

Eu cresci aqui e já pinte todo esse bairro. Essa é minha zona. Eu nasci da linha de comboio, posso te enviar uma foto. A minha barraca é aqui, e o comboio passava ali. Eu vejo comboios desde bebê. Já está no sangue. Eu sendo do bairro tenho respeito, sou um dinossauro aqui. Conheço todos os gajos que estão a pintar. Quando apareceu o evento eu disse assim: “Se não vão pintar na minha zona eu também quero pintar”. Naquela altura não sabiam da minha existência. Mas eu sou muito territorial, percebes? Se pintam aqui vou pintar também. Se pintar na minha zona tem que me pedir. E quando a GAU veio aqui me perguntaram se eu conseguia pintar uma empena. Eu nunca havia pintado em grande escala na vida...

Na época da realização do festival, LS não tinha registro na segurança social e nas finanças, como ele mesmo relata, requisitos básicos para receber a verba do festival destinada aos artistas. É interessante perceber a GAU e o Festival Muro, novamente, como mediadores do Estado até quando estamos a falar na trajetória de pessoas que vivem nas comunidades onde o projeto aconteceu. O fato de LS ter acesso a documentos, ter que passar por determinados trâmites burocráticos, representa uma atuação da GAU, que vai além das cores estampadas nas empenas, refletindo um processo muito vinculado às questões do bairro. São esses os elementos que só uma etnografia atenta aos processos que vão “além da estética” das intervenções artísticas urbanas consegue perceber¹⁶.

Esse confronto no espaço público onde convivem percepções diferentes sobre as obras fica nítido na obra *Mi madre*, do artista mexicano Cix Mugre. No caso dessa intervenção, a questão da religiosidade causou não só um debate, mas práticas interessantes. Desde sua pintura, um processo que demorou cerca de duas semanas, ocorreu uma situação curiosa. Seus múltiplos agenciadores religiosos trazem sentidos variados sobre quem é a *Mi madre*, que, no caso, é a representação de Nossa Senhora do Guadalupe, santa mexicana. Através de um contato por redes sociais (Instagram) o artista narrou quais foram seus objetivos e como se deu o processo de pintura.

Gostei muito de pintar em Lisboa e do contato com a GAU, que deu toda a estrutura. Foi uma obra feita em muitos dias, onde foi preciso muito material. Minha intenção foi pintar Nossa Senhora de Guadalupe, santa de devoção muito forte onde nasci. *Mi madre* foi importante pra mim não só como artista, mas como pessoa. A pintura do

16 Um dos impactos trazidos pelo Festival Muro em Marvila é a verticalidade, ou a moradia vertical, como me explicou Alessandra, uma assistente social que trabalha há alguns anos na região. Segundo ela, que já trabalhou com muitas famílias de cultura romani nesses territórios, os romani têm uma perspectiva ligada à horizontalidade, tanto que seus acampamentos se alastram por várias áreas. Com as políticas habitacionais, os romani se viram obrigados a se “verticalizar”, assumindo novas formas de viver na cidade, e isso tem uma vinculação profunda com a ideia de Léfèbvre (2009) de “direito à cidade”.

mural foi uma forma de passar a mensagem dela, assim eu me sinto um mensageiro.

A narrativa de Cix Mugre vai de encontro a uma visão fantástica da criação da obra, em que a dimensão religiosa é um ponto fundamental do processo artístico. Dois anos após o festival, porém, moradoras e moradores de Marvila, com pontos de vista heterogêneos, fazem um processo de (res)semantização da obra. Para dona Audelina, que vive no conjunto habitacional onde está inserida a obra, ela foi “uma benção de Nossa Senhora de Fátima”, santa de devoção da região. A senhora que passa as tardes sentada próximo à obra me relatou:

Pintaram a minha santinha ali. Há muita insegurança aqui, e desde que ela está me sinto mais protegida. Nossa Senhora de Fátima nos protege e nos dá força. Todos os meses acendo uma vela pra ela e fico sentada na frente a admirar. Já me disseram que não é Fátima, mas pra mim ela é.

Narrativas como a de Cix Mugre e de dona Audelina comprovam, em primeiro lugar, como podem ser contraditórios os processos de apropriação de elementos visuais da cidade. Também é interessante percebermos, pensando nos termos de uma antropologia urbana e política, como políticas públicas urbanas, como o Festival Muro, atuam na forma de política estética em culturas de bairro. O Estado, representado aqui pela GAU, também tem uma versão sobre esses processos, segundo um agente da Câmara:

A peça do Cix Mugre teve um impacto, ele é um artista mexicano, que desenhou a Nossa Senhora de Guadalupe, que não tem nada a ver com Portugal. Foi pintada ao lado da associação de moradores, que construiu ali um altar à Nossa Senhora de Fátima e, neste momento, há uma peregrinação com a própria Nossa Senhora de Guadalupe. Há pessoas que nunca tinham passado ali e que agora vão lá ver a peça, que acham fabulosa, numa óptica de fé e não tanto artística.

Tendo em vista um cenário de uma cidade planejada e prática (DE CERTEAU, 1994), percebemos os múltiplos processos de apropriação e sentidos que geram a instalação de murais em grande escala em bairros populares. Embora o tema do evento associado à cultura ibero-americana não tivesse nenhuma relação com as dinâmicas de Marvila, houve adaptações de significados por parte de quem vive lá.

Figura 4. O mural *Mi madre*, do artista mexicano Cix Mugre, é uma representação do que chamo de processos visuais em contradição



Fonte: Acervo pessoal (2019).

Por fim, a última experiência que relato é a de terceira edição do Festival Muro, realizada em Lumiar em 2019. Nessa edição, pude participar dos momentos de produção do festival pela primeira vez. Isso consistiu, em suma, em: acompanhar as gradativas transformações estéticas por que o bairro passara e estar junto com alguns artistas em seus momentos de pintura, observando a percepção de um público sobre uma política pública que se desenvolveu naquele momento. Trata-se de um bairro de fácil acesso para quem vem do centro da cidade. O Lumiar tem cerca de 40 mil habitantes e é composto por grandes prédios que nem parecem vinculados a bairros sociais – muitos, de fato, não são. A maioria das edificações aqui não são da Câmara Municipal, pois com o tempo os moradores compraram seus apartamentos por meio de políticas de financiamento. “Chegar” a Lumiar, portanto, é muito diferente de chegar a Padre Cruz e Marvila, pois não há nada que indique uma estética rural nem edificações antigas.

Após as duas experiências relatadas, o Festival Muro de Lumiar parece ter uma GAU mais madura quanto às questões de diálogo com as comunidades. O primeiro elemento a constatar é a ideia de que ocupar o território com grandes murais (foram pintados cerca de 50 murais em Padre Cruz e 20 em Marvila) é algo forte para os bairros. Haveria uma forma

de fazer uma ocupação mais amena? As “políticas da horizontalidade” e a multimodalidade de intervenções aparecem como vias alternativas dessa ocupação territorial. A horizontalidade das intervenções vira política após a avaliação interna na GAU, que buscava outras formas de estar nos bairros; a pintura de grandes muros “do tamanho das pessoas, não maior” aparece como ferramenta de diálogo com a comunidade. A busca por um Festival Muro que fosse além da tinta também fez parte dessa reavaliação. O Festival Muro de Lumiar teve como temática a música, de modo que toda obra realizada teve esse núcleo de sentido¹⁷. Na região central do bairro, há um quiosque com fones de ouvido onde as pessoas podem ouvir “o som dos murais”. Esse “apelo à multissensorialidade” aparece como uma ferramenta de reinvenção do festival, que trilha novos planejamentos em Lumiar.

Ao chegar a Lumiar, encontrei na associação de moradores um lugar de acolhida. Ao seu redor era pintada uma única obra que conectava quatro prédios ao redor do espaço. Um relato do diário de campo demonstra minha percepção desses primeiros momentos no bairro:

Uma associação comunitária é sempre um lugar interessante. Nas periferias de Lisboa vai encontrá-las com uma placa de identificação caindo aos pedaços, certamente posta ali em meados da década de noventa. Algo parecido com os botecos brasileiros. Um breu escuro na entrada, paredes com infiltração e uma cor que salta aos olhos. A cerveja e o café são mais baratos que no centro. Custam o que a comunidade pode pagar. Uma senhora com seus setenta anos sempre há de estar atrás do balcão. Penso comigo: “Quem é essa mulher? Há quanto tempo vive ali?”. Deixando as perguntas só no pensamento, peço um café e sento-me. A cadeira em falso e a mesa engordurada reafirmam a popularidade da cena. “Não és daqui pois?”. Como um tiro, direto e seco, a pergunta vem do outro lado do bar da associação. Não havia como ser diferente para quem carrega a estética do estrangeiro. Mochila, câmera e caderno denunciam o perfil exógeno. Se tratava de um representante dos moradores, o seu Fernando Baião, um velhote muito receptivo que gostava de falar. Conversamos durante algum tempo sobre as dinâmicas do bairro, política, e, claro, sobre o festival que se aproximava. (DIÁRIO DE CAMPO, maio de 2019)

Foi dentro dessa associação da comunidade que passei a maior parte dos meus dias em Lumiar. Segundo seu Fernando Baião, organizador do espaço, “a GAU não deu estrutura. Eu que dei energia e água pros artistas”, falando sobre questões necessárias no momento de produção dos murais. Por vezes os artistas ficam pintando até o dia anoitecer e precisam de iluminação para isso. Um dos artistas que pude acompanhar é AD, nome fictício dado a um grafiteiro que tem tanto experiência na arte de rua quanto nas áreas acadêmicas das artes visuais. AD me convidou para acompanhar o processo de produção de seu mural enquanto me narrava

¹⁷ Isto se justificou pela historicidade constatada do bairro com as questões musicais, pois muitos artistas reconhecidos em Portugal nasceram neste território.

a experiência de pintar um bairro que, diferentemente do caso de LS, não era o seu.

Eu sou contra a legalização do *graffiti*, e acho que há de haver uma contracorrente forte e organizada. Entre nós artistas, chamamos a GAU de “Gatunos da Arte Urbana”. Se vais ver, ninguém da GAU tem experiência, de fato, em fazer arte urbana. Podes ver que na organização desses festivais ligam para a associação três meses antes e perguntam se tem artista e prédio, cooptam para um projeto e acontece. Eu tenho vontade de pegar um pau e correr com esses gatunos do *graffiti* daqui.

Em verdade, mesmo depois de algum tempo lendo e conversando com pessoas, ainda não tinha acessado uma narrativa tão crítica às práticas de legalização do *graffiti* assim, sobretudo com uma fala direcionada a GAU. Segundo AD, ele já conhece essa história, pois viu isso acontecer em Londres e Berlim. Aqui fica explícito o quanto a *street art* é um campo em tensão e complexo. AD estava participando de um festival organizado por uma organização de cujas práticas discorda, mas que pode trazer algumas mudanças “de dentro”. O artista afirma que “eles (a GAU) nem sabem bem quem eu sou e muito menos que estou aqui... Só conhecem o campo *mainstream*”, refletindo sobre os contatos que a GAU faz para pintar grandes obras que envolvem grandes financiamentos.

Ao pesquisar no Google sobre algumas reportagens relacionadas à abertura do festival que se aproximava, fiquei sabendo de outro empreendimento do Festival Muro: um “parque de *street art*” onde toda a comunidade pudesse pintar alguns espaços, ali pensados para isso. De acordo com um agente da GAU:

Vamos construir um *street art park*, o primeiro parque de pintura livre construído só para isso. É um equipamento no território em que passamos a ter. As expectativas são relativamente grandes, porque vamos ter intervenções diferentes. Vamos motivar a regeneração de uma praça, com acumulação de lixo muito grande. Fizemos uma reunião magna com os nossos serviços, em que dissemos que era preciso dar resposta a isso, e estão a ser construídos cinco ecopontos grandes naquele território. É uma resposta que não aconteceria se não estivéssemos a intervir ali. Havia outras zonas do espaço público que precisavam ser olhadas de novo, seja com regenerações, replantações, e também motivamos esse lado. E isso é importante para nós. E, por outro lado, consolidar um equipamento, que são os parques de pintura livre, algo que já queríamos a algum tempo.

Dos pontos interessantes dessa narrativa, o que me chama mais atenção é essa “força tarefa” que envolve vários setores da administração municipal. O que caracteriza o Festival Muro como uma política pública de descentralização cultural e urbana é essa articulação com outras dimensões da vida cotidiana do bairro, que vão além das pinturas. Seu Fernando Baião inclusive havia brincado comigo, dizendo que “nunca tinha visto tantas lixeiras no bairro” e que isso só acontecia lá agora. Não era raro, ao andar pelo bairro, ver funcionários da Câmara a

limpar e a montar andaimes diariamente. Isso ficou bastante expresso na praça central onde se fez o show de abertura do festival.

O dia de abertura do Festival Muro do Lumiar foi um dia muito bonito. O bairro todo parecia gostar desse momento “diferente” para o território, principalmente as crianças que pintavam na região dos murais feitos para elas pintarem. No palco tocava boa música, ouvida por jovens locais. Encontrei Eduardo, o filho de seu Baião, e tomamos um café, afastados do palco central. Perguntei: “E agora, como o bairro fica?”. A pergunta foi motivo de risos: “O bairro vai ficar o mesmo”. Caminhou comigo até a escola pública que ficava próxima e me mostrou como as salas de aulas estavam deterioradas. Não havia teto em algumas partes. Em compensação, havia pinturas lindas em seu muro, feitas nas últimas semanas. Eduardo não precisou dizer mais nada. A resposta da pergunta era clara: o Festival Muro não mudou profundamente a realidade da região. Essa mudança mais profunda se faz com tempo e com vontade política.

Figura 5. Processo de produção do Festival Muro no bairro Lumiar, em 2019



Fonte: Acervo pessoal (2019).

CONCLUSÃO

As redes de significações envolvidas na projeção e realização de murais em grande escala num bairro popular são múltiplas e produzem o que denomino de processos visuais em contradição. Como aponteí, são “processos” pelo fato de as obras estarem sempre restabelecendo sentidos novos dentro da comunidade, que as ressemantiza de variadas formas. São “visuais” por serem imagens e imaginários presentes em uma cultura visual (CAMPOS, 2011). E, finalmente, em “contradição” porque essa rede de sentidos envolve múltiplos agentes que destoam, em maior ou menor nível, entre si.

Tensões como essas, vividas no cotidiano de bairros sociais impactados por festivais de muralismo em Lisboa, são ricas para uma análise etnográfica em que se busca o entendimento de processos visuais em contradição. A política das imagens e os agenciamentos que comunidades locais fazem das grandes pinturas murais são o que procuro demonstrar através deste trabalho. Para tanto, recorro às histórias específicas dos bairros sociais e das políticas de cultura e turismo em Lisboa. As paredes dos pobres, lembradas pelas políticas de descentralização da cultura e do turismo, são paredes de controversas estéticas e contrassensos políticos.

A descentralização da cultura e do desenvolvimento territorial, apostas das políticas públicas urbanas e de equipamentos públicos como a GAU, podem não ser vistas com olhos tão bons assim. Há quem diga que esse foco nos bairros sociais faz parte de uma política de guetização e reafirmação da estigmatização presente. Ser visto, não é sinônimo de ser olhado nem ouvido, como diz uma moradora do bairro da Quinta do Mocho, outro alvo de intervenções desse tipo¹⁸. Além disso, com a descentralização e o desenvolvimento territorial podem vir a turistificação e a curiosa gentrificação de bairros populares descentralizados.

Até que ponto descentralizar o desenvolvimento urbano, utilizando-se da *street art*, afeta a vida das pessoas? Murais em grandes escalas, pintados em empenas de casas pobres, vão “além da cor” e representam, de fato, uma transformação social e urbana? Essas questões nascem da proposta de pensar os desafios e as perspectivas de uma antropologia urbana conectada com a antropologia visual, da arte, da política, entre outras. Essas imagens nas paredes pobres e os conflitos gerados na forma de apropriações nos instigam a pensar nas interseccionalidades entre as áreas da pesquisa e do campo etnográfico.

18 Recordo a inspiradora pesquisa do colega Otávio Raposo (2018) sobre a região da Quinta do Mocho, que passou por um processo ainda mais invasivo de produção de grandes murais. Essa investigação gerou o documentário etnográfico *Na quinta com Kally*, em que o autor aborda os impactos do fomento ao turismo em bairro étnicos.

Este trabalho refletiu sobre comunidades pobres, caracterizadas pelos sentidos da estigmatização social, vivendo em bairros repletos de arte urbana em grande escala. Foi um dos objetivos deste texto responder como a proposta do Festival Muro muda a imagem dessas localidades e quais são as adequações de sentido que os moradores reivindicam quanto às obras de artes pintadas ao lado de suas janelas. O debate sobre o impacto da *street art* em bairros populares é também um debate sobre visualidades e políticas, além de ser uma boa ferramenta de discussão para pensarmos diferenças e agenciamentos políticos e imagéticos.

“Venha visitar num lugar colorido, repleto de artes e culturas”, exclama uma propaganda ligada a políticas de turismo e da iniciativa imobiliária, cujo objetivo é vender apartamentos privados em Padre Cruz e Marvila. As faces da descentralização cultural e do desenvolvimento urbano são múltiplas. Associados ao mercado imobiliário e ao lento e gradual enobrecimento de áreas pobres, estes dois verbos, descentralizar e desenvolver, dizem muito sobre como uma antropologia urbana e política pode contribuir (e ser resistência) nos estudos de imagem e visualidades urbanas.

REFERÊNCIAS

1. ABALOS JÚNIOR, José Luís; CABREIRA, Leonardo Palhano. Grafite e práticas de legalização: artificação e mediação em expressões artísticas urbanas em Porto Alegre/RS. **PROA Revista de Antropologia e Arte**, São Paulo, v. 2, n. 7, p. 12-24, 2017. Disponível em: <https://www3.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/article/view/2927>. Acesso em: 11 jul. 2022.
2. ABARCA, Javier. From street art to murals, what have we lost? **Street Art & Urban Creativity Scientific Journal**, Lisboa, v. 2, n. 2, p. 60-67, 2016. Disponível em: <https://sauc.website/index.php/sauc/article/view/55>. Acesso em: 11 jul. 2022.
3. AGIER, Michel. Do direito à cidade ao fazer-cidade. O antropólogo, a margem e o centro. **Mana**, v. 21, p. 483-498, 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mana/a/wJfG33S5nmwwjb344NF3s8s/?lang=pt>. Acesso em: 11 jul. 2022.
4. AGIER, Michel. **Antropologia da cidade: lugares, situações, movimentos**. Editora Terceiro Nome, 2019.
5. BLANCHARD, Sophie; TALAMONI, Romain. Street art et mise en tourisme de la métropole parisienne, des festivals aux street art tours. **EchoGéo**, Paris, n.44, p. 01-27, 2018. Disponível em: <https://journals.openedition.org/echogeo/15663>. Acesso em: 11 jul. 2022.

6. CACHADO, Rita. O Programa Especial de Realojamento. Ambiente histórico, político e social. **Análise Social**, n. 206, p. 134-152, 2013. Disponível em: <https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/13931>. Acesso em: 11 jul. 2022.
7. CAMPOS, Ricardo. **Porque pintamos a cidade?** Uma abordagem etnográfica do graffiti urbano. Lisboa: Fim de século, 2010.
8. CAMPOS, Ricardo. Urban art in Lisbon: opportunities, tensions, and paradoxes. **Cultural Trends**, Lisboa, v. 30 p. 138-155, 2021. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/09548963.2021.1897779>. Acesso em: 11 jul. 2022.
9. CAMPOS, Ricardo; BRIGHENTI, Andrea Mubi; SPINELLI, Luciano. **Uma cidade de Imagens: produções e consumos visuais em meio urbano**. Lisboa: Editora Mundos Sociais, 2011.
10. CAMPOS, Ricardo; SEQUEIRA, Ágata. Urban art touristification: the case of Lisbon. **Tourist Studies**, v. 20, n. 2, p. 182-202, 2020. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1468797619873108?journalCode=toua>. Acesso em: 13 jul. 2022.
11. CARREIRAS, Marina Gaboleiro. **A integração socioespacial dos bairros de habitação social: um estudo da situação na Área Metropolitana de Lisboa**. 2015. Dissertação (Mestrado em gestão do território e urbanismo) – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/23146>. Acesso em: 13 jul. 2022.
12. CARVALHO, Jorge Ramos; CÂMARA, Silvia. Lisboa, capital da arte urbana. **On the w@terfront**, n. 30 p. 23-33, 2014. Disponível em: https://redib.org/Record/oai_articulo1411073-lisboa-capital-da-arte-urbana. Acesso em: 13 jul. 2022.
13. DE CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Rio de Janeiro: Petrópolis, 1994.
14. DIÓGENES, Glória. Graffiti, escritos urbanos entre a cidade material e digital: o que anda a dizer Lisboa? **Ciências Soc. Cruzadas**, Fortaleza, p. 119-132, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/21371>. Acesso em: 13 jul. 2022.
15. ECKERT, Cornelia; DA ROCHA, Ana Luiza Carvalho. Etnografia na rua e câmera na mão. **Studium**, n. 8, p. 11-22, 2002. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/studium/article/view/10093>. Acesso em: 13 jul. 2022.
16. ECKERT, Cornelia; DA ROCHA, Ana Luiza Carvalho. **Etnografia de rua: estudos de antropologia urbana**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2013.
17. FERRO, Lígia. **Da rua para o mundo: etnografia urbana comparada do graffiti e do parkour**. Porto: ICS, 2016.
18. GALERIA DE ARTE URBANA. **Festival de Arte Urbana**. Lisboa, Bairro Padre Cruz, 2016.
19. GALERIA DE ARTE URBANA. **Festival de Arte Urbana**. Lisboa, Bairro Marvila, 2017.

20. GRAVANO, Ariel. **Antropología de lo barrial**: estudios sobre producción simbólica de la vida urbana. Buenos Aires: Espacio, 2003.
21. GRONDEAU, Alexandre; PONDAVEN, Florence. Le street art, outil de valorisation territoriale et touristique: l'exemple de la Galeria de Arte Urbana de Lisbonne. **EchoGéo**, Paris. n. 44, p. 01-29, 2018. Disponível em: <https://journals.openedition.org/echogeo/15324#citedby>. Acesso em: 13 jul. 2022.
22. GUINARD, Pauline; MARGIER, Antonin. Art as a new urban norm: Between normalization of the City through art and normalization of art through the City in Montreal and Johannesburg. **Cities**, v. 77, p. 13-20, 2018. Disponível em: <https://hal.archives-ouvertes.fr/halshs-01774977v1> Acesso em: 13 jul. 2022.
23. HERZFELD, Michael. Political optics and the occlusion of intimate knowledge. **American Anthropologist**, Londres, v. 107, n. 3, p. 369-376, 2005.
24. LÉFÈBVRE, Henri. **O direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 2001.
25. MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Da periferia ao centro**: trajetórias de pesquisa em Antropologia Urbana. São Paulo: Terceiro Nome, 2012.
26. MENDES, Luís. Da gentrificação turística em Lisboa. In: MENDES, Luís. **Interconexões**: saberes e práticas da geografia. v. 2. Ponta Grossa: Atena Editora, 2020. p.173-185. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/45060>. Acesso em: 13 jul. 2022.
27. NEVES, Pedro Soares. Significado de arte urbana, Lisboa 2008-2014. **Convocarte**, Lisboa, p. 121-134, 2017. Disponível em: https://oasisbr.ibict.br/vufind/Record/RCAP_c52dbbea691b1799ef76ff6a5c8c49b1. Acesso em: 13 jul. 2022.
28. QUARESMA, José (coord.). **Do graffiti, passado e presente de uma expressão de risco**. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa; FCT, 2013.
29. RAPOSO, Otávio. Guias da periferia: usos da arte urbana num bairro precarizado de Lisboa. In: FERRO, Lígia; GONÇALVES, Renata de Sá. **Cidades em Mudança**: processos participativos em Portugal e no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Mauad X, 2018. p. 127-144.
30. REGATÃO, José Pedro. **Arte pública e os novos desafios das intervenções no espaço urbano**. Lisboa: Bond, 2007.
31. ROLNIK, Raquel; KOWARICK, Lúcio; SOMEKH, Nadia. **São Paulo**: crise e mudança. São Paulo: Sempla: Brasiliense, 1990.
32. SANSOT, Pierre. **Poétique de la ville**. Paris: Petite Bibliothèque Payot, 1996.
33. SEQUEIRA, Ágata. **A cidade é o habitat da arte**: street art e a construção de espaço público em Lisboa. 2016. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa, 2016.

34. SAPHIRO, Roberta. Que é artificação? **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, v. 22, n. 1, p. 135-151, jan./abr., 2007 Disponível em: <https://www.scielo.br/j/se/a/fMXkjSGFHhdkz9gPMnhNkhh/?lang=pt>. Acesso em: 13 jul. 2022.
35. SOJA, Edward. **Geografias pós-modernas: a reafirmação do espaço na teoria social crítica**. São Paulo: Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 1993.
36. STRATHERN, Marilyn. **O efeito etnográfico e outros ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
37. VELHO, Gilberto. **Um antropólogo na cidade: ensaios de antropologia urbana**. Rio e Janeiro: Zahar, 2013.
38. WACLAWEK, Anna. **From graffiti to the street art movement: negotiating art worlds, urban spaces, and visual culture, c. 1970-2008**. Montreal: Concordia University, 2008.
39. ZUKIN, Sharon. From arts production to housing market. *In*: BROWN-SARACINO, Japonica (org.). **The gentrification debates: a reader**. Chicago: Routledge Series, 2013. p. 119-143.

José Luís Abalos Júnior

Pós-Doutor em Antropologia Social na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Doutor em Antropologia Social na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2821-0969>. E-mail: abalosjunior@gmail.com