

## A imagem é uma arma: a propósito de *riscos* e *rabiscos* no Bairro Alto

**Ricardo Campos**

Investigador de Pós-Doutoramento no CRIA. Bolseiro da FCT.

rmocampos@yahoo.com.br

O artigo que aqui se inicia parte de uma reflexão mais genérica sobre a imagem e a visualidade na cidade, para se centrar num exemplo que considero particularmente interessante para o estudo das dinâmicas contemporâneas de apropriação do espaço urbano que recorrem a dispositivos de natureza visual<sup>1</sup>. A cidade é, neste contexto, tomada como artefacto cultural, uma fabricação histórica participada por agentes com poderes e desejos desiguais. Nesta arena conflitual habitam pessoas e comunidades com condições, vontades, práticas e representações, dissemelhantes. A cidade espelha esta multiplicidade ontológica com propensão a revelar-se na matéria visível do quotidiano. À tona emergem sinais, social e culturalmente significativos, que contribuem para a fundação de um ecossistema simbólico e comunicativo particular. Podemos, eventualmente, encarar a existência de uma cultura visual urbana (Wells, 2007) dada a especificidade de agentes, gramáticas e mecanismos de comunicação que conseguimos antever neste territórios.

Percorridas quotidianamente por milhares de pessoas, as artérias metropolitanas oferecem uma vasta plateia aos produtores de conteúdos simbólicos que, de alguma forma, almejam alcançar uma massa indistinta. A publicidade usa este potencial, colonizando a paisagem com mensagens que apelam à satisfação dos desejos individuais e colectivos. O *campo de visibilidade* (Brighenti, 2007) também é ideológica e

---

<sup>1</sup> As reflexões que se seguem decorrem, em grande medida, do projecto de Doutoramento em Antropologia Visual dedicado ao estudo do Graffiti Urbano (Campos, 2007b), assente numa abordagem etnográfica que me conduziu, entre outros lugares citadinos, ao Bairro Alto lisboeta tido como pólo importante para a produção pictórica e simbólica desta cultura. No âmbito de um projecto de pós-doutoramento tenho vindo a desenvolver uma análise mais centrada na cultura visual urbana, nos diversos agentes e processos que concorrem para a formação de um ecossistema comunicacional particular. As imagens apresentadas neste artigo resultam de incursões fotográficas realizadas ao longo de 2008 integradas neste projecto.

politicamente empregue pelas instâncias oficiais que intentam disciplinar o território e os seus ritmos, sinalizando o seu domínio através das insígnias da ideologia oficial e do *statu quo*. Os cartazes publicitários e partidários, os monumentos aos heróis da pátria ou as sinaléticas de trânsito reportam-se aos modos legitimados de comunicação visual no espaço público, amparados por uma justificação histórica e uma estrutura institucional. Estes símbolos correspondem, no fundo, a protagonistas de uma cosmovisão com disposição a perpetuar-se e que se legitima pela própria existência, tomada como realidade inegável. No entanto, os consensos são frequentemente ameaçados. A cidade não é inteiramente disciplinada e muito menos estanque. A cidade é, aliás, e sempre foi, lugar de rebelião latente, abrigando um elevado potencial de ameaça à hegemonia (Short, 1996). A materialidade urbana pode, assim, ser usada não apenas como mecanismo de imposição e manutenção de poder mas igualmente como refúgio da resistência, da contestação e da inversão da ordem. Uma arqueologia das expressões insurrectas na arquitectura urbana conduz-nos aos inevitáveis exemplos das palavras de ordem do Maio de 68 Francês, às pichações e murais políticos no Portugal da ditadura e do pós-25 de Abril, aos escritos e *graffitis* presentes no muro de Berlim ou na Palestina ou, mais recentemente, ao *graffiti* de inspiração hip-hop. Diversas situações, histórica e geograficamente longínquas, anunciam a capacidade de actuação dos cidadãos nos interstícios físicos e sociais da metrópole contemporânea. No quotidiano, diferentes pessoas, agindo solitariamente ou em grupo, apropriam-se dos recursos concedidos pela matéria urbana inserta num campo de visibilidade, operando na sombra da vigilância do poder reivindicando uma voz através do único canal que lhes é acessível: o espaço público.

Tomando por inspiração a paisagem visual do Bairro Alto lisboeta procurei reflectir sobre as questões de natureza ideológica, política e estética que se encontram no âmago do seu aproveitamento enquanto suporte para a inscrição de uma complexa linguagem imagética. Quem conhece esta área ou está atento aos discursos mediáticos sobre a mesma, certamente estará a par de um fenómeno recente, que gradualmente se foi convertendo num problema urbano. Nos últimos anos este bairro foi invadido pelo *graffiti* e pela denominada *street-art*<sup>2</sup>, situação que originou

---

<sup>2</sup> A *street art* compreende um conjunto de expressões visuais, relativamente coerentes do ponto de vista formal, simbólico e ideológico, que remetem para processos comunicacionais não-institucionais, informais e, na maioria dos casos, ilegais. A aproximação às artes plásticas e ao *design* é evidente na maioria das propostas, demonstrando a

uma forte reacção de diversos agentes (residentes, *media*, poder político). Recentemente as autoridades urbanas, impelidas pelos *media* e por diferentes actores locais, decidiram agir, accionando um vasto projecto de *limpeza urbana* e de promoção de uma nova imagem para este território. Este foi o culminar de um processo de crescente visibilidade pública de um conflito que deriva de uma colisão entre usos e representações do espaço antagonicos, uma manifestação dos distintos poderes e identidades que jogam no tabuleiro citadino. Na verdade, este é um local que desperta diferentes representações e imaginários, pois é, em grande medida, um espaço híbrido, aglomerando uma multiplicidade de funções e actores, de lógicas culturais e genealogias histórico-simbólicas.

### **Imagens e visões metropolitanas**

Apesar de ocuparem um lugar periférico na agenda das ciências sociais, a imagem e a visualidade têm sido progressivamente entendidas como esferas relevantes para o entendimento da nossa condição civilizacional. Estas participam da constituição dos processos sociais, são elementos historicamente situados, primários para a produção e representação da realidade. Teóricos fundamentais para o pensamento social contemporâneo como Simmel ([1908]1981, [1903]1997), Merleau-Ponty ([1961] 2006) ou Foucault, (1998), debruçaram-se sobre o olhar como acto humano de inquestionável importância para a percepção, organização e controlo do mundo. A dualidade associada à visão, que distingue as propriedades epistemológicas e estéticas deste sentido humano tem uma longa história. O olhar, para além de permitir conhecer e categorizar aquilo que nos rodeia, faculta a invenção e fruição de bens visuais.

Simmel ([1908]1981) concedeu particular importância à visão e à troca de olhares na comunicação interpessoal, sendo um dos primeiros teóricos a detectar a importância deste dimensão para a constituição dos fenómenos sociais. Os percursos teóricos em torno deste poderoso sentido conduzem-nos necessariamente à sua historicidade. O olhar é refém do tempo. Diferentes épocas marcam distintos modos de perceber, representar e pensar visualmente o mundo, patentes no uso do corpo e das suas sensorialidades, mas também nos artefactos culturais (Classen, 1997; Synnott, 1992; Sauvageot, 1994). Anne Sauvageot (1994) fala, então, de

---

permeabilidade característica do *graffiti* e destas linguagens que lhe são próximas. Entre as diferentes manifestações encontramos os *stickers*, os *stencils* ou *posters*, entre outros produtos híbridos que se inspiram em técnicas e referências iconográficas variadas.

um verdadeiro *habitus* perceptivo e mental, formado ao longo da nossa história, em que a experiência é transformada numa memória que nos permite codificar e decodificar visualmente a realidade. Uma história das imagens e das tecnologias de representação reflecte as ideologias e as relações de poder, o conhecimento e a racionalidade, a tecnologia e as técnicas, os esquemas perceptivos e comunicativos que a humanidade, nas suas diferentes localizações, utilizou ao longo do tempo.

Se o olhar é fundamental à nossa orientação no mundo, as gramáticas visuais colectivamente fabricadas revelam-se factores cruciais de classificação e interpretação do mundo. A imagem socialmente produzida funciona como *texto*, habitando um espaço vivo, culturalmente estruturado em torno de códigos e padrões de comunicação. Esta é, de acordo com Martine Joly, algo de heterogéneo, “reúne e coordena, no âmbito de um quadro (de um limite) diferentes categorias de signos: *imagens* no sentido teórico do termo (*signos icónicos*, analógicos), mas também *signos plásticos*: cores, formas, composição interna ou textura (e a maior parte do tempo também *signos linguísticos*) da linguagem verbal” (Joly, 2001: 38). Ou seja, geralmente aquilo que entendemos por imagem é uma unidade complexa, um objecto compósito de múltiplos signos que não são, necessariamente, de carácter pictórico.

A imagem e a visualidade têm sido apontadas como elementos cada vez mais presentes e fundamentais na fabricação da cidade contemporânea. Para George Simmel ([1903]1997) a metrópole vibrante produzia uma vigorosa impressão sobre os sentidos humanos, particularmente sobre a visão. Por seu turno Louis Wirth ([1938]1997), argumentava que a cidade valoriza o reconhecimento visual, condição indispensável a uma orientação num meio urbano marcado pelo anonimato e por contactos sociais distantes e heterogéneos. Outros autores, como Walter Benjamim ([1935]1997), Michel de Certeau (1984) ou Canevacci (1997), também abordaram a experiência ocular urbana e as relações visualmente mediadas que se estabelecem no ambiente metropolitano. Diferentes agentes e instituições usam os recursos da visualidade<sup>3</sup> na produção da cidade. No domínio da arquitectura e do mobiliário urbano, nas sinaléticas regulamentadoras, na propaganda política e na publicidade,

---

<sup>3</sup> Devemos estabelecer uma clara distinção entre as noções de *visão* e de *visualidade* (Rose, 2001; Walker e Chaplin, 1997). A *visão* está fundamentalmente relacionada com as capacidades fisiológicas humanas para olhar o que nos rodeia. A *visualidade*, remete para a forma como o olhar é construído, de acordo com o contexto histórico, social e cultural.

mas também nas expressões mundanas mais elementares, nos estilos corporais e nas modas estilísticas, nos *graffitis* e demais manifestações de ornamentação dos espaços públicos e privados, podemos descortinar as correspondências facultadas pelo *ver* e pelo *ser visto*.

Esta dimensão parece-me ganhar uma relevância acrescida, se tivermos em consideração as observações de diversos autores que alegam que produzimos uma sociedade crescentemente centrada na visão e na imagem (Robins, 1996; Jencks, 1995; Mirzoeff, 1999, Synnot, 1992; Classen, 1997). Os objectos com vocação visual inundam o nosso ecossistema comunicacional, presenteando-nos com uma enorme variedade de informações que, alojadas em cartazes publicitários, turísticos ou políticos, na televisão e no cinema, nos monitores de computador, nos transportes públicos ou na imprensa, contribuem para uma intrincada rede de circulação de bens simbólicos. A crescente oferta de dados visuais parece fortalecer a ligação óptica do homem com o ambiente circundante. Uma sociedade *ocularcêntrica* e fortemente dependente das tecnologias ópticas e visuais, onde a existência é crescentemente alvo de *visualização* (Mirzoeff, 1999), transporta para a superfície do seu mundo material (materialidade do corpo, dos artefactos, do habitat, etc.) e para as relações que o animam, esta forte disposição *visualista* e a preeminência da imagem e do audiovisual na interacção humana.

### **Ordem e Caos na metrópole**

Um mundo cognitiva e simbolicamente ordenado é atributo essencial da vida colectiva, permite criar uma noção de pertença assente em visões partilhadas. A ordem outorgada à realidade é, portanto, o resultado de uma construção social (Berger e Luckman, 1990 [1966]). O habitat é, conseqüentemente, objecto de uma categorização e hierarquização simbólica, possui um sentido que vamos aprendendo, desde a infância, a partir das denominações e qualificações atribuídas aos seus múltiplos elementos. As coisas têm um *lugar*, uma *função* e um *sentido* numa determinada mundividência. No entanto, apesar das representações hegemónicas que tendem a motivar posições relativamente consensuais na forma como a realidade é colectivamente criada e aceite, a verdade é que as sociedades complexas multiplicam as hipóteses de dissensão e conflito entre visões antagonistas. Neste sentido, o território urbano é consequência amalgamada de formulações colaterais e objecto de alteração em torno de conteúdos simbólicos e práticas quotidianas.

Massimo Canevacci, ao deambular por São Paulo, dava-nos conta de uma cidade polifónica:

*A cidade polifónica – significa que a cidade em geral e a comunicação urbana em particular comparam-se a um coro que canta com uma multiplicidade de vozes autónomas que se cruzam, relacionam-se, sobrepõe-se umas às outras, isolam-se ou contrastam (...)*” (Canevacci, 1997:17).

Esta orquestra identificada por Canevacci reflecte discrepantes vontades comunicativas, diferentes tons e sentidos que, não obstante a aparente fragmentação, concorrem para a composição de um cenário único. A pertinência desta metáfora não nos deve fazer esquecer que esta polifonia subentende distintas capacidades e competências, condições desiguais que favorecem a voz de uns e tendem a silenciar outros.

Vêm estas considerações a propósito do *graffiti* e de outras expressões similares inscritas no espaço público. De um modo geral o cidadão anónimo aprendeu a falar de *graffitis*. De há cerca de duas décadas para cá, período em que os murais e as frases politizadas pós-25 de Abril cederam o lugar a protagonistas e emblemas de uma nova era, invocando outras referências e bandeiras, fomo-nos acostumando a este termo estrangeiro, entretanto naturalizado. O que entendemos quando nos referimos ao *graffiti*? O termo aplica-se usualmente às inscrições executadas no espaço urbano citadino, em suportes diversos, como os muros, as paredes e variado mobiliário urbano, através da utilização de diferentes instrumentos (geralmente o aerossol ou o marcador). Daí que a definição comum abarque um conjunto extenso de actividades, códigos e processos criativos. Neste podem inscrever-se expressões da denominada *street art*, obscenidades rebuscadas, frases românticas, aclamações desportivas, entre tantas outras demonstrações da inesgotável competência criativa do sujeito urbano. Porém, um *tag*<sup>4</sup> não é semelhante a uma palavra de ordem de um militante político, nem a uma declaração de amor, apesar de poderem recorrer a instrumentos e suportes idênticos. Estes possuem funções, objectivos e lógicas comunicacionais divergentes.

---

<sup>4</sup> *Tag* é a identificação que os praticantes de graffiti de tradição hip-hop adoptam. É um pseudónimo criado que permite a actuação sob anonimato. Os *tags* que divisamos na cidade são, geralmente, assinaturas que pretendem tornar conhecido o seu autor.

Entendo neste artigo, à semelhança do significado atribuído por Joan Gari (1995), o *graffiti* enquanto manifestação mural, de ordem verbal ou pictórica, derivada de um exercício de expressão transgressivo<sup>5</sup>. Este autor distingue, porém, duas linhagens. Em primeiro lugar, o *modelo europeu* (ou *francês*), herdeiro de uma *tradição de pensamento filosófico, poético e humorístico em forma de máxima* e, em segundo lugar, o *modelo americano*, desligado do *pensamento e artes oficiais e intimamente ligado aos meios de comunicação modernos*<sup>6</sup>. Todavia, o fundamental nesta actividade é a ideia de transgressão, uma manobra operada sobre uma superfície proibida (Ramos, 1994; Gari, 1995; Figueroa-Saavedra, 2006; Campos, 2007). Entendo, pois, que o *graffiti* encerra um duplo sentido comunicacional. Em primeiro lugar, a *mensagem em si*, o conteúdo verbal ou icónico da mensagem com um determinado significado. Em segundo lugar, a *transgressão em si*, que ostenta desobediência e recusa da norma. Os dois estão interligados, o conteúdo articula-se com o acto de infracção, fora deste contexto perde o seu valor.

Havendo uma concepção mais consensual dos usos e significados atribuídos ao habitat, partilhada pela maioria, poderíamos certamente afirmar, sem receio de criar polémicas, que o *graffiti* interpreta uma voz minoritária e dissidente na cidade polifónica. O discurso oficial e dos *media*, que geralmente encontra eco no cidadão comum, tendem a catalogar o *graffiti* como *vandalismo*, ou seja, uma agressão, uma violência exercida sobre a cidade e, por extensão, sobre a sociedade. Uma incisão na corporeidade da sociedade que atinge o âmago da sua alma colectiva. Fazer *graffiti* implica, portanto, não apenas um ataque à materialidade ordenada do espaço mas, e mais grave, àquilo que de mais profundo reconhecemos numa comunidade humana: o significado do mundo. Daí a incompreensão e repressão que atingem o *graffiti*, pois este quebra convenções, abala convicções e a harmonia do lugar, tal como é entendido pelo discurso dominante. Não por acaso, é considerado sujo, desprovido de senso, simples *poluição*. Ocorre-me, a propósito das ideias de ordem, impureza e contaminação, buscar inspiração nas reflexões de

---

<sup>5</sup> Este é um sentido mais lato, noutros contextos (Campos, 2006; 2007a; 2007b) abordei o *graffiti* numa acepção mais restrita, tendo em consideração uma gramática visual e um modelo cultural que se inspiram basicamente no movimento Hip Hop Norte Americano.

<sup>6</sup> O mesmo autor alega, contudo, que o *modelo americano* é actualmente hegemónico, facto que está patente nas expressões mais visíveis de *graffiti* por todo o mundo.

Mary Douglas no seu ensaio *Pureza e perigo* (1991)<sup>7</sup>. Diz-nos esta autora que no Ocidente a ideia de pureza está particularmente associada ao conceito de higiene. No entanto, argumenta a mesma, se intentarmos um sentido mais profundo para a articulação dialéctica entre pureza e impureza, descobrimos uma forte componente simbólica que serve à qualificação do universo físico e social, sendo que “a impureza é essencialmente desordem (...) eliminando-a, não fazemos um gesto negativo; pelo contrário, esforçamo-nos positivamente por organizar o nosso meio” (Douglas, 1991:14).

Ou seja, o *graffiti* é considerado uma forma de desordem, uma anomalia a abater num ecossistema comunicacional legitimado. A sua presença gera o risco de contágio, de propagação da toxicidade que ameaça abalar os alicerces sanitários de uma cidade imaculada e as convicções mais profundamente enraizadas na mente dos cidadãos. Daí que, numa cidade disciplinada e higienizada, todas as formas de poluição (física ou simbólica) sejam reprovadas, discriminadas, camufladas ou remetidas para a periferia de um espaço hierarquizado. Carlos Fortuna (1999), a propósito de uma *cidade desodorizada*, faz alusão aos ambientes fétidos e às regiões odoríferas desagradáveis relegadas para o espaço físico e social de fronteira, tidas por apanágio dos marginais. A impureza tem, assim, fortes conotações sociais. Os bairros dos pobres e excluídos, os redutos dos marginais (alcoólicos, toxicodependentes, etc.), são lugares pouco nobres, *cheiram mal, estão sujos e desarrumados*, não são tolerados pela visão idílica de uma metrópole moderna. Como sugere Figueroa-Saavedra (2006) o *graffiti*, é originalmente relegado para a penumbra, para os espaços marginais, como sejam os bairros desfavorecidos, as zonas degradadas, as fábricas abandonadas, as casas de banho públicas. Nestes lugares não desafia a ordem, o problema surge com a sua aproximação ao

---

<sup>7</sup> Esta antropóloga tem um vasto e eclético trabalho académico que abrange temáticas relacionadas com África e Ásia do Sul, até problemáticas mais directamente associadas ao Ocidente (como seja a questão do *consumo*, *ambientalismo* ou do *risco*). Neste particular ensaio, publicado originalmente em 1966, procura fazer uma análise das *religiões primitivas*, recorrendo às antinomias ordem/desordem, pureza/poluição: «o conhecimento das regras relativas à pureza é uma boa maneira de entrar no estudo comparado das religiões» (1991:18), diz-nos. Todavia, ao longo do texto, a autora faz constantes apreciações à forma como no Ocidente estas noções são entendidas e assumem uma poderosa vinculação simbólica, servindo como elementos estruturantes que orientam os modos como denominados e expressamos a realidade. A sua abordagem foi usada por diversos outros autores, como por exemplo Tim Cresswell (2004) ou Guarné Cabello (2004), para discutirem a forma como o *espaço* e a *realidade* são classificadas de acordo com este binómio (pureza/poluição).

centro urbano (que sugere uma violação simbólica do centro, um desafio à hegemonia).

Podemos, porém, apesar da estranheza que esta afirmação possa causar no leitor, reconhecer no emprego de certas *categorias poluidoras* um expediente tático para a exploração de fachadas individuais ou colectivas. Tomando de empréstimo as reflexões de Douglas, a impureza é algo que abala a ordem, deve ser eliminada ou repelida para as margens. Consequentemente os elementos tóxicos representam a desordem, o desafio ao consenso, são um símbolo de um estado desestruturado, anómico ou antagónico. Como símbolo admitem um uso enunciativo, podem ser activamente tomados como uma unidade de sentido para a comunicação humana.

Usar as inscrições ilegais na cidade, como metáfora de poluição e tumulto, é uma demonstração de dissidência, uma ruptura na unanimidade e uma provocação lançada aos discursos hegemónicos. Jeff Ferrell (1996) ao estudar o *graffiti* hip hop fala-nos de uma espécie de *sabotagem estética*<sup>8</sup>, uma forma de resistência cultural que subverte modelos estéticos, manipula as linguagens da cultura de massas e dos *media*, reconfigura a funcionalidade dos objectos urbanos, como as carruagens de comboio, os sinais de trânsito, os *outdoors*, etc. É precisamente disso que falamos quando um comboio ou um edifício imaculadamente branco se transformam em inusitadas telas coloridas. Choque, indignação pública, reacção política, repressão policial, resultam desta acção de guerrilha urbana. A desordem é, simultaneamente, símbolo de perigo e de poder (Douglas, 1991).

Jogar no domínio da visualidade é factor de afirmação fundamental numa cidade carregada de símbolos. O que se pretende no *graffiti*, *pichação*, *street-art* e demais expressões, é uma espécie de ocupação da paisagem urbana, a conquista de um espaço de comunicação exposto para um público indeterminado. Este é um jogo que opera no *campo da visibilidade* que é definido por Andrea Brighenti (2007) como arena que funciona na intersecção de dois domínios, a *estética* (relações de

---

<sup>8</sup> Argumenta ainda Ferrell que o *graffiti* deve ser entendido em termos de *crime*, *poder* e *resistência*, mas igualmente tendo em consideração os *imperativos estéticos* que se desenvolvem entre os *writers* e que fundam as bases de um idioma singular. *Graffiti* não é uma simples actividade criminal, é um *crime de estilo*, como indica o título da sua obra (Ferrell, 1996).

percepção) e a *política* (relações de poder)<sup>9</sup>. De acordo com este autor, a dimensão relacional que se estabelece e as assimetrias que a visibilidade prevê, revelando distintas condições sociais, sugerem que este campo se pode converter num terreno para o desenvolvimento de *estratégias*. Parece ser este o caso de *writers*<sup>10</sup> e demais *pichadores*, que procuram conquistar posições neste terreno da visibilidade, por um lado escapando, ao olhar da vigilância estatal, por outro lado, abastecendo a cidade com novos signos, notoriamente visíveis.

A rua afigura-se uma arena de conflitos (Figuroa-Saavedra, 2006), *loco* de acção política, onde se defrontam os agentes do caos e da toxicidade (os *writers* e outros *vândalos*) e os agentes da ordem (as autoridades representadas pela polícia, pelos sistemas de vigilância, pelas regulamentações urbanas, etc.). A cidade afirma-se, apesar de tudo, como *medium* democrático, acessível aos desprovidos de poder e de recursos que aspiram a manifestar-se num espaço público de comunicação. Jean Baudrillard, inspirando-se no Maio de 68 Francês, diz-nos que a rua “é a forma alternativa e subversiva de todos os *massmedia*, porque ela não é, como estes, suporte objectivado de mensagens sem resposta, rede de trânsito à distância, ela é o espaço aberto da troca simbólica da palavra (...)” (Baudrillard, 1981: 225-226).

### Poéticas anómalas

O Bairro Alto, sendo um dos principais bairros históricos da capital portuguesa, é uma das áreas mais concorridas e afamadas do ponto de vista turístico. Para além desta vocação turística, este bairro desenvolveu nas últimas três décadas uma sólida economia *noctívaga*, convertendo-se ao longo dos anos num destino de *peregrinação* semanal de muitos jovens da Área Metropolitana de Lisboa. Todavia, preserva ainda uma economia

---

<sup>9</sup> Num interessante artigo Andrea Brighenti (2007) sugere que se constitua o campo da *visibilidade* como uma categoria pertinente de reflexão e operacionalização para as ciências sociais, um elemento fundamental ao estudo das dinâmicas políticas contemporâneas. Muitos outros autores já tinham proposto uma agenda científica mais atenta à forma como a *visão* e a *visualidade*, nas suas diferentes configurações, contribuem para a formatação das relações sociais, para a definição das dinâmicas possíveis entre a *estrutura* a *agência* e a distribuição de poder. Para uma breve inventário destas temáticas sugiro a leitura de Mirzoeff (1999), Robins (1996), Chaplin (1994), Walker e Chaplin (1997).

<sup>10</sup> O *writer* é alguém que pinta a aerossol de acordo com uma série de regras e convenções do graffiti de tradição hip-hop. Esta é uma denominação que remonta às origens desta actividade e que entretanto se manteve como símbolo de integridade cultural.

e formas de sociabilidade tradicionais, asseguradas pela contiguidade física e por relações de vizinhança. Na verdade, opera-se neste território uma surpreendente metamorfose que acompanha a transição do dia para a noite, revelando as estranhas dualidades passíveis de serem encontradas no interior de uma mesma fronteira. A vida diurna é pontuada pelas lentas rotinas de um local habitado por uma população envelhecida e pela suave azáfama das economias de bairro (mercearias, drogarias, talhos, cafés, etc.). Pelo contrário, o pôr-do-sol anuncia o encerramento do comércio tradicional e o retorno ao lar dos moradores, que são substituídos por uma nova estirpe de locatários que paulatinamente vai preenchendo as ruas.

Este bairro com alguma regularidade é notícia, nem sempre pelas melhores razões. Nos últimos anos, um novo problema social foi assinalado nesta zona urbana: *a incontrolável invasão do graffiti*<sup>11</sup>. A *street art*, também denominada por alguns de *pós-graffiti* (Ganz, 2004), começou recentemente a despontar neste bairro envelhecido. Neste contexto, o Bairro Alto detém um papel muito significativo e simbolicamente poderoso para o movimento lisboeta. Os *media*, particularmente a imprensa, têm tornado a questão especialmente visível, dando conta do desgosto que esta situação origina nos diferentes agentes locais. Os relatos mediáticos apresentam-nos como vítimas desta violência visual os habitantes do bairro, os comerciantes ou os turistas, apanhados desprevenidos perante uma avassaladora mancha policromática que, de dia para dia, vai aumentando, transformando as fachadas históricas anteriormente imaculadamente limpas em curiosas expressões de abstraccionismo.

Ao circularmos pelo espaço verificamos que este se encontra pejado de diferentes signos que nos sugerem um território fortemente investido em termos simbólicos, com uma componente comunicacional que não escapa ao mais incauto caminhante. As diversas artérias por onde passamos possuem uma identidade particular que advém das características daqueles que por lá transitam, marcando os sentidos da circulação e os lugares eleitos para a confraternização. Esta manifestação nas paredes dos desgastados edifícios do bairro, adquire um significado algo metafórico, espécie de figuração visual dos desregramentos nocturnos, da cacofonia ruidosa proveniente de múltiplas vozes e melodias, da mescla estilística tecida por distintos grupos e tribos juvenis. A agitação e

---

<sup>11</sup> Título de uma notícia do Diário de Notícias de Novembro de 2004 ([http://dn.sapo.pt/2004/11/28/pais/incontrolavel\\_invasao\\_graffiti.html](http://dn.sapo.pt/2004/11/28/pais/incontrolavel_invasao_graffiti.html)).

hibridez semiótica que brotam da noite tomam forma nas fachadas, agora suas testemunhas materiais.

Pina Cabral (2000), ao reflectir sobre as conexões entre hegemonia, marginalidade e liminaridade, faz uma distinção interessante, entre os aspectos *diurnos* da vida social que “correspondem as pessoas, coisas, processos e significados que recebem maior legitimação” (Pina Cabral, 2000: 875) e os *nocturnos* que correspondem “aos que são reprimidos e não encontram uma forma óbvia de expressão” (id., *ibid.*). Esta dualidade tem uma manifestação concreta na duplicidade presente no interior destas fronteiras urbanas. A noite parece instaurar uma inversão dos significados, admite o caos e o alvoroço, que se opõem à ordem e à harmonia tuteladas pela luz solar. Machado Pais entende os territórios de liminaridade como “territórios de atrito, onde a ordem dominante é afrontada, transgredida, posta em causa” (Pais, 2004:18). É, pois, num contexto espacio-temporal de liminaridade que os desafios à ordem e às convenções assumem outras proporções, onde o proibido se torna permitido, onde o risco é experimentado, onde se inventam novos significados para a realidade do quotidiano. As inscrições em locais não previstos para o efeito reflectem a desobediência a um normativo que estabelece regras claras num universo comunicacional controlado por poderes públicos e privados. A transgressão simboliza, também, provocação à *moral e aos bons costumes*, aos preceitos e às instituições. O acto pode ser extremado com a linguagem obscena e a iconografia indecorosa, num claro desafio à etiqueta social.

Fig.1 – Parede repleta de tags



Fig. 2 – Contrastes urbanos



É neste contexto, de profusa produção de uma expressão visual ilegal, que ganha corpo o ensaio de inovadoras intervenções estéticas. A *street art* instalou-se no Bairro Alto, inaugurando uma galeria a céu aberto onde principiantes ou experimentados artistas, nacionais e estrangeiros, revelam as suas obras. Trabalhos pictóricos de grande exigência e complexidade são efectuados através de *stencil*, inúmeros *stickers* colonizam os sinais de trânsito, fazendo companhia aos *tags* e a débeis cartazes anunciando espectáculos passados. O espaço público adquire, deste modo, uma expressão amalgamada de signos e linguagens sobrepostos, inscrevendo distintas narrativas nas paredes anteriormente mudas. Enquanto texto revela-nos uma poesia visual caótica, uma apologia do *nonsense* e do surrealismo, o produto de diferentes guiões dirigidos por múltiplos actores sobre um mesmo palco. Neste *patchwork* pictórico descobrimos esboços de eminentes personagens, convivendo com *bonecos* anónimos e figuras estilizadas que sugerem narrativas menos óbvias. Imagens que fazem companhia a tiradas anarquistas, a mensagens de ódio ou amor.

Fig. 3 - *Stencil* de Fernando Pessoa



Fig 4 - Representação de um anarquista



Fig. 5 – Imagem de um escafandrista



Fig. 6 – Stickers num sinal de trânsito



Fig. 7 – Tags e escritos



Fig. 8 – Personagens em stickers



Ao considerarmos o tecido urbano enquanto *texto*, presumimos a existência de diferentes *escritores*, agentes criadores de sentido. Ora o Bairro Alto enquanto texto, afigura-se um conjunto preenchido por diferentes conteúdos e gramáticas, vozes desiguais que se sobrepõem, amparam ou atropelam. Nele vislumbramos linguagens sugerindo narrativas ficcionadas, poesias enigmáticas, declarações biográficas ou propaganda política. As paredes invocam personagens universais (humanizadas ou *cartoonizadas*), aconselham espectáculos idos e outros por acontecer, descrevem situações e glorificam entes anónimos. Elocuções múltiplas que compõem linhas cruzadas que se amontoam, outorgando uma identidade singular à paisagem. E esta é uma paisagem essencialmente de *imagens*, retomando as ideias de Joly (2001), que nelas encontra diferentes tipos de signos (icónicos, plásticos e linguísticos). A peculiaridade destes modos de expressão decorre, em grande medida, da importância de uma série de elementos externos ao conteúdo da mensagem e que assumem crucial relevância para o sentido que esta adquire. A materialidade é protagonista vital do discurso. O relevo, a disposição e o enquadramento, a rugosidade ou o estado da superfície, concorrem para uma composição impar, articulando-se com os traços e cromatismos propostos pelo seu autor. Joan Gari (1995) afirma que o *graffiti* rompe com esta grande convenção ocidental do *espaço de representação rectangular*, a janela para o mundo, fundada sobre uma racionalidade geométrica que surge com a pintura mas se estende mais tarde a outros formatos e tecnologias como a fotografia, a televisão ou o cinema (Mirzoeff 1999). Como declara Gari (1995: 125), “o discurso mural, com efeito, não tem *direito* a um espaço sancionado onde pode ser exercido em igualdade de condições com outros discursos e é por isso que não guarda nenhuma convenção representacional”.

A linguagem das fachadas converte-se em imagem tridimensional em constante mutação, companheira de um espaço-tempo interventivo agindo sobre o visível. A impressão de caos semiótico é favorecida por uma intertextualidade movediça, pelos vínculos difusos e desalinhaos entre signos de natureza e origem díspar. Este é um texto que se assemelha, em muito, ao desígnio surrealista e, principalmente, a um dos seus principais artifícios criadores: o *cadáver exquis*<sup>12</sup>. E podemos

---

<sup>12</sup>*Cadáver exquisito* ou, no original, *cadáver exquis*, é a denominação dada a uma invulgar fórmula criativa produzida no âmbito do movimento surrealista e explorada, inicialmente, na literatura. Este baseia-se numa espécie de jogo intersubjectivo, exigindo a participação de diferentes autores que, trabalhando separadamente e com desconhecimento da produção dos seus pares, compõem uma obra colectiva. O insólito

encontrar alguns pontos de contacto entre estas expressões urbanas contemporâneas e um dos principais movimentos artísticos do século XX. O movimento surrealista, pretendia banir as convenções neoclássicas da razão e da lógica, apelando ao inconsciente e às energias reprimidas e desterradas, fazendo emergir na arte e na literatura “o irracional, paradoxal e absurdo” (Ruhrberg, 1999:137). As fórmulas típicas do surrealismo, associações automáticas na literatura, ou a colagem e o *cadávre exquis* nas artes visuais jogavam com os domínios do *tempo* e do *espaço* (Spies, 2002) no intuito de desencerrar o surpreendente e o desregrado. Tal como no processo de composição do *cadávre exquis*, ao circularmos pelo Bairro Alto adivinhamos diferentes mentes e mãos laborando em tempos e espaços distintos, contribuindo para a produção de uma obra intersubjectiva. O resultado é paradoxal e enigmático, joga com articulações irracionais e gera a surpresa no espectador. Por isso, ao calcorrear as ruas deste bairro relembramos a palavras de Arantes (1997), a propósito da cidade enquanto palimpsesto:

*(...) caminhar pela cidade é decifrar aos poucos, e pelo movimento, um palimpsesto. Reconhecendo e colocando em relação recíproca textos anteriormente escritos a muitas mãos, o transeunte vivifica o resultado de um trabalho social graças ao qual se mantêm, pontilhando o tecido urbano, alguns fragmentos que perduram. Outros marcos, por processo análogo, são apagados* (Arantes, 1997: 265).

O *graffiti* e a *street art* sugerem uma dissociação entre a arte erudita (ou a cultura elevada) e aquilo que podemos denominar genericamente como a *arte de rua*, mais alicerçada no dia-a-dia, no espaço público, na cultura de massas e nas novas tecnologias. E não é por acaso que este se assume como um domínio essencialmente juvenil. Paul Willis (1990), alega que existe uma *hiper-institucionalização* das artes que as dissocia das vivências do quotidiano, encerrando-as em redutos inacessíveis e elitistas. Neste contexto as artes seriam sentidas mais como elementos de exclusão do que inclusão, pois para os jovens a produção e consumo estéticos articulam-se com o lazer e o prazer (Willis, 1990). A fruição estética é mais próxima e física, pode-se tocar e sentir, colidindo com uma ideia de arte distanciada e contemplativa. Os bens estéticos expõem-se e criam-se nas paredes da cidade, no monitor do computador, nas câmaras digitais e no telemóvel, nos corpos tatuados, nos cadernos de desenhos, no quarto

---

acontece, propiciado pelo inevitável choque de linguagens e projecções imaginárias que confluem para o resultado final, escapando a qualquer tipo de protocolo.

ou numa garagem recheada de instrumentos musicais. A estetização irrompe do quotidiano, com uma forte presença da visualidade que tudo abarca, da expressão corporal e do estilo, às tatuagens e *piercings* ou ao *graffiti* e *street art*. Isto aplica-se, igualmente, à forma como o espaço urbano é usado (Magnani, 2002, 2005; Pais, 2005; Pais e Blass, 2004; Hollands, 1997; Skelton e Valentine, 1998). A cidade é abraçada como refúgio familiar e palco para a actuação de jovens que a inventam como depósito de signos que transcendem o seu conteúdo declarado, remetendo para formas de distinção simbólica e conflitos de natureza política (Pais e Blass, 2004). No caso particular que agora nos ocupa, este reduto citadino é tomado como espaço de fruição social, afectiva e estética. Local de encontro, convívio e de excessos vários, é decorado a condizer, acolhendo os emblemas das gerações mais novas, vozes contrastantes que se digladiam.

Fig. 9 – Diferentes tempos, suportes e linguagens



Fig. 11 – Stencil, tags e throw-up



Fig. 12 - Stencil executado sobre tags, desenhos e escritos vários



Sugiro, pois, que a *sujidade* seja tomada simultaneamente como código estético e político. Esta é produzida em contextos de liminaridade e de desregramento, de inversão dos sentidos e de libertação das energias nocturnas da vida social. Howard Becker num ensaio célebre (1963),

advertia que os impulsos desviantes são experimentados com alguma regularidade pela maioria das pessoas<sup>13</sup>. Acolheríamos esta energia latente, geralmente domada. Outros autores sugerem uma ligação entre a infracção, o prazer e o jogo, invocando a dimensão lúdica e recreativa que decorre da violação das normas (Gari, 1995; Pais, 2004). E falamos de normas ideológicas e estéticas. Objectos com intenção artística ou simples elementos *poluidores* brincam com os usos e os sentidos do espaço, denunciam uma intenção comum de interferência na urbe à revelia dos poderes disciplinadores. Ao invadirem as paredes, reivindicando autonomia e domínio expressivo, agentes geralmente destituídos de poder social invertem as hierarquias correntes numa manobra de *empowerment*<sup>14</sup>.

Os poderes públicos, até aqui incapazes de lidar com o fenómeno, recentemente adoptaram uma postura mais incisiva no combate a este *flagelo urbano*, lançando um vasto programa de limpeza e contenção do graffiti no Bairro Alto<sup>15</sup>. Maior policiamento, vídeo-vigilância e punições

---

<sup>13</sup> Howard Becker no seu estudo sobre o desvio insinua, com alguma ironia, que “ao invés de perguntarmos porque os desviantes desejam fazer coisas que são desaprovadas poderíamos, antes, questionarmos porque as pessoas convencionais não concretizam os impulsos desviantes que têm.” (Becker, 1963: 26-27)

<sup>14</sup> Os diferentes estudos presentes na obra organizada por Machado Pais e Leila Blass (2004) são bons exemplos do poder da produção artística e da partilha estética na fabricação das identidades culturais, na afirmação política ou ideológica dos jovens.

<sup>15</sup> O denominado *Plano integrado de intervenção no Bairro Alto* foi oficialmente lançado pelo Presidente da Câmara Municipal de Lisboa (CML) a 13 de Outubro de 2008. Este é um plano que envolve, moradores, comerciantes, Juntas de Freguesia, o Instituto de Turismo de Portugal, o Ministério Público e demais autoridades de segurança, com o intuito de “atacar os problemas de degradação do espaço público e a falta de segurança que afectam o Bairro Alto”, como consta da informação disponibilizada no site da CML (<http://www.cm-lisboa.pt/?idc=42&idi=35209>). A 16 de Outubro a CML assinou diversos acordos com a Procuradoria-Geral Distrital de Lisboa (PGDL), o Comando Metropolitano de Lisboa da PSP (COMETLIS), a Direcção-Geral de Reinserção Social do Ministério da Justiça (DGRS) e a Associação Lisbonense de Proprietários (ALP), de modo a estabelecer “as competências e normas de intervenção em situações delituosas

mais severas, conjugam-se com uma acção de limpeza sistemática de fachadas<sup>16</sup>. A contenda de ordem simbólica entre imagens aparentemente antagónicas do território, é resolvida pela supressão da actividade ilegal e contaminadora do imaginário de um *bairro típico*, reserva histórica de tipos arquitectónicos e sociais em vias de extinção. Determinados usos do espaço parecem colidir com a representação idílica de cartão-postal que se pretende resguardar. A patrimonialização do bairro instaura uma certa aura de sacralidade que não convive bem com os excessos profanos da noite. Como assinala Douglas (1991:20), “para nós os objectos e os lugares sagrados devem ser protegidos das impurezas. O sagrado e o impuro são pólos opostos”. Ou seja, nesta ordem urbana o graffiti e outras expressões visuais marginais dificilmente têm lugar.

### Notas finais

Ao circularmos por metrópoles como Lisboa, São Paulo, Barcelona, Paris ou Londres encontramos a presença já familiar dos traços desenhados a *spray* que se anunciam, de modo mais ou menos ostensivo, no horizonte do turbilhão visual citadino. No entanto, cada cidade tem a sua história, na intersecção de um complexo circuito de agentes e vontades, de vínculos culturais e estruturais díspares. Nos diferentes lugares onde eclode, o graffiti revela-nos uma particular forma de comunicar e de agir no território que não pode ser apartado das características dos seus agentes e das singulares dinâmicas que se fundam entre os homens e o seu habitat. A cidade enquanto artefacto cultural transporta significado, está imbuída de ideologia, materializa representações do espaço social e físico. Não existe, todavia, um consenso. Como afirma Figueroa Saavedra (2006) a rua é um *campo de batalha* onde se afrontam entidades com discrepantes visões, ideologias, intenções e discursos. Neste tabuleiro político as lógicas hegemónicas podem ser contestadas e fracturadas.

As palavras e imagens das páginas precedentes serviram de guias a uma exploração destas dinâmicas a partir de uma análise de caso que considero particularmente interessante para a reflexão que me propus fazer. O Bairro Alto lisboeta que encontramos nos primórdios do século XXI é lugar de liberdade e de criação, é lugar de conflito e de disputa

---

relacionadas com as actividades de grafitismo naquele bairro histórico” (<http://www.cm-lisboa.pt/?idc=42&idi=35212>).

<sup>16</sup> Acrescente-se, ainda, a intenção de criar uma galeria de arte urbana num espaço delimitado, propondo uma versão devidamente domesticada desta forma de expressão.

sobre as acepções de cidade. Este lugar é usurpado à cidade, transformado em galeria de exibição de artes e ideias demandando um público, suspendendo transitoriamente o poder das convenções e das hierarquias actuanes sobre o espaço. *Writers, street artist* ou fortuitos *pichadores*, subjagam as paredes aos seus desejos, contrariando *estruturas opressoras* e manifestando capacidade de manobra nos interstícios de uma urbe não totalmente disciplinada. Ao fazê-lo instauram uma nova ordem de comunicação no espaço público, afirmam-se como fabricantes de bens simbólicos produzindo para a um público. Uma nova órbita onde se jogam identidades, valorações e hierarquias simbólicas, desponta destes actos aparentemente elementares. São as vozes corruptoras na *cidade polifónica* (Canevacci, 1997) assemelhando-se, por isso, mesmo sem o querer, a dispositivos políticos. Agitam o pensamento hegemónico e as ideologias dominantes, provocam os poderes, reinventam paradigmas estéticos e reivindicam novas formas de actuar sobre a cidade. Gostaria de terminar tomando, mais uma vez, de empréstimo as palavras de Mary Douglas. Diz-nos a autora, no seu famoso ensaio, que “a pureza é inimiga da mudança, da ambiguidade do compromisso” (Douglas, 1991:188), acrescentando que “os símbolos relativos à poluição são tão necessários como a cor negra numa tela. Por isso os homens introduzem a corrupção no tempo e no espaço do sagrado” (Id, Ibid:205).

## Bibliografia

- ARANTES, António (1997) *A guerra dos lugares*, in Carlos Fortuna (Org.), *Cidade, cultura e globalização*, Oeiras, Celta, 259-270
- BAUDRILLARD, Jean (1981), *Para um crítica da economia política do signo*, Lisboa, Edições 70
- BECKER, Howard (1963), *Outsiders. Studies in the sociology of deviance*, New York, The Free Press
- BENJAMIN, Walter ([1935]1997) “Paris, Capital do Século XX”, in Carlos Fortuna (Org.), *Cidade, cultura e globalização*, Oeiras, Celta, pp. 67-83
- BERGER, John (1999), *Modos de ver*, Lisboa, Edições 70
- BERGER, Peter e LUCKMANN, Thomas ([1966] 1990), *A construção social da realidade*, Petrópolis, Vozes.
- BRIGHENTI, Andrea (2007) “Visibility: a category for the social sciences”, *Current Sociology*, 55 (3): 323-342
- CAMPOS, Ricardo (2006) “Graffiti urbano e cultura visual contemporânea”, Actas do *IV Congreso Internacional de investigación y desarrollo sociocultural*, Outubro de 2006, Universidad de Guadalajara (México), DVD, AGIR.

- CAMPOS, Ricardo (2007a) “Pintores de cidades”, *Le Monde Diplomatique*, Abril, n.º6, II Série
- CAMPOS, Ricardo (2007b), *Pintando a cidade. Uma abordagem antropológica ao graffiti urbano*, Dissertação de Doutoramento em Antropologia Visual, Lisboa, Universidade Aberta, (Policopiado)
- CANEVACCI, Massimo (1997), *A cidade polifónica. Ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*, São Paulo, Studio Nobel
- CERTEAU, Michel de (1984) *The practice of everyday life*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press
- CHAPLIN, Elizabeth (1994), *Sociology and visual representation*, London & New York, Routledge.
- CLASSEN, Constance (1997), “Fundamentos de una antropología de los sentidos”, *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, n.º 153, Disponível em: <[www.unesco.org/issj/rics153/classenspa.html](http://www.unesco.org/issj/rics153/classenspa.html)>, [Consultado em 20 de Maio de 2003]
- CRESSWELL, Tim (2004) *Place, a short introduction*, Blackwell Publishing, Oxford
- DAVIES, Penelope *et al* (2007) *Janson’s History of Art*, New Jersey, Pearson Prentice Hall
- DOUGLAS, Mary (1991) *Pureza e perigo*, Edições 70, Lisboa
- FERRELL, Jeff (1996), *Crimes of style. Urban graffiti and the politics of criminality*, Boston, Massachusetts, Northeastern University Press
- FIGUEROA SAAVEDRA, Fernando (2006) *Graphitfragen. Una mirada reflexiva sobre el graffiti*, Madrid, Ediciones Minotauro Digital
- FORTUNA, Carlos (1999), *Identidades, percursos, paisagens culturais. Estudos sociológicos de cultura urbana*, Celta Editora, Oeiras
- FOUCAULT, Michel (1998), *Vigiar e Punir*, Petrópolis, Editora Vozes
- GANZ, Nicholas (2004), *Graffiti world – Street art from five continents*, London, Thames & Hudson
- GARI, Joan (1995), *La conversación mural – Ensayo para una lectura del graffiti*, Madrid, Fundesco
- GUARNÉ CABELLO, Blai (2004) “Imágenes de la diferencia. Alteridad, discurso e representación” in Elisenda Ardèvol e Nora Muntañola (Coord.) *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*, Barcelona, Editorial UOC
- HOLLANDS, Robert (1997), “As identidades juvenis e a cidade – Newcastle e a cultura Geordie” in Carlos Fortuna (Org.), *Cidade, cultura e globalização*, Oeiras, Celta, 207-230
- JENKS, Chris (1995), “The centrality of the eye in western culture: an introduction”, in Chris Jencks (Ed.) *Visual Culture*, London and New York, Routledge, 1-25

- JOLY, Martine (2001) *Introdução à análise da imagem*, Lisboa, Edições 70
- MAGNANI, José Guilherme (2002) “De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana”, *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Vol.17, n.º49: 11-29
- MAGNANI, José Guilherme (2005) “Os circuitos dos jovens urbanos”, *Tempo Social, Revista de Sociologia da USP*, V.12, N.2: 173-205
- MERLEAU-PONTY ([1961] 2006) *O olho e o espírito*, Lisboa, Vega
- MIRZOEFF, Nicholas (1999), *An introduction to visual culture*, London and New York, Routledge.
- PAIS, José Machado (2004), “Introdução”, in José Machado Pais e Leila Maria Blass (Coord.), *Tribos urbanas – Produção artística e identidades*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais, 11-22
- PAIS; Machado (2005) “Jovens e cidadania”, *Sociologia, Problemas e Práticas*, n.º 49: 53-70
- PAIS, José Machado e BLASS, Leila Maria (Coord.) (2004) *Tribos urbanas – Produção artística e identidades*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais
- PARK, Robert E. (1997 [1915]), “The city: suggestions for the investigation of human behaviour in the urban environment”, in Ken Gelder e Sarah Thorntobn (Eds.), *The subcultures reader*, London and New York, Routledge, 16-27.
- PINA CABRAL, João de (2000), “A difusão do limiar: margens, hegemonias e contradições”, *Análise Social*, vol. XXXIV, n.º 153: 865-892.
- RAMOS, Célia (1994), *Grafite, Pichação & Cia*, São Paulo, Annablume
- ROBINS, Kevin (1996), *In to the image*, London & New York, Routledge
- ROSE, Gillian (2001) *Visual Methodologies – An introduction to the interpretation of visual materials*, London, Thousand Oaks, New Delhi, SAGE Publications
- RUHRBERG, Karl (1999) *Volume I – Pintura*, in Karl Ruhrberg *et al*, *Arte do Século XX*, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, Taschen
- SIMMEL, George ([1908]1981) “Essai sur la sociologie des sens“, in Idem *Sociologie et épistémologie*, Paris, PUF, 223-238
- SIMMEL, George ([1903]1997) “A metrópole e a vida do espírito”, in Carlos Fortuna (Org.), *Cidade, cultura e globalização*, Oeiras, Celta, 45-65
- SAUVAGEOT, Anne (1994), *Voirs e savoirs – Esquisse de une sociologie du regard*, Paris, Presse Universitaires de France
- SKELTON, Tracey e VALENTINE, Gill (Eds.) (1998), *Cool Places. Geographies of Youth Cultures*, London-New York, Routledge.
- SHORT, John (1996) *The urban order*, Massachusetts, Blackwell

SPIES, Werner (2002) “Introduction”, in Werner Spies (Org.) *La revolution Surrealiste*, Paris, Centre Pompidou, 15-40

SYNNOTT, Anthony (1992), “The eye and I: a sociology of sight”, *International Journal of Politics, Culture and Society*, Vol 5, n.º 4, pp. 617-636

WALKER, John e CHAPLIN, Sarah (1997), *Visual culture: an introduction*, Manchester e New York, Manchester University Press

WELLS, Karen (2007) “The material and visual cultures of cities”, *Space and Culture*, Vol.10, n.º2: 136-144

WILLIS, Paul (1990), *Common Culture: Symbolic Work at Play in Everyday Cultures of the Young*, Milton Keynes, Open University Press.

WIRTH, Louis ([1938] 1997), “O urbanismo como modo de vida”, in, Carlos Fortuna (Org.), *Cidade, cultura e globalização*, Oeiras, Celta, 45-65