

HELENA PIRES

hpires@ics.uminho.pt

CECS/UNIVERSIDADE DO MINHO

A ARTE URBANA E OS LUGARES DO HABITAR. UP THERE, O CASO DA INTERVENÇÃO DE KATRE NO BAIRRO DE CARCAVELOS

RESUMO

O *graffiti* é frequentemente discutido enquanto prática subversiva de agenciamento de identidades, em contra-corrente com a ordem estabelecida, enquanto campo de forças e de luta simbólica pela apropriação do espaço urbano, lugar de expressão das sub-culturas, prática de enunciação e de re-criação do imaginário coletivo, instância de novas socialidades (Campos, 2010, 2013; Ferrel, 1996; Hebdige, 2005; Pais, 2003; Pescio, 2015; Rose, 2005).

Menos usuais são os estudos sobre o *graffiti* re-centrados nos contextos pragmáticos de enunciação discursiva concretos, nas circunstâncias espaço-temporais específicas, *de onde* essas mesmas enunciações edificam espaçamentos, ou, em síntese, na pesquisa aprofundada das formas de comunicação, nomeadamente as visuais, potenciadoras de modos particulares, individuais e coletivos, do *habitar* (Heidegger).

Este capítulo tem como propósito, precisamente, analisar as práticas discursivas de arquitetura semiótica (Peirce) agenciada pela arte urbana, num dado contexto espaço-temporal. Para tal, propõe-se como objeto de pesquisa o caso Up There, um projeto de arte urbana implementado na cidade de Matosinhos, com incidência na intervenção do artista Katre, no Bairro de Carcavelos.

PALAVRAS-CHAVE

Graffiti/arte urbana; habitar; Up There

INTRODUÇÃO: UP THERE PROJETO *STREET ART* | CIDADE DE MATOSINHOS

São múltiplas as abordagens às artes de rua, nomeadamente ao *graffiti* e à arte urbana¹, de que dão conta as publicações mais recentes. O *graffiti*, aqui entendido no sentido mais amplo do termo, surge frequentemente perspetivado pelos estudos culturais e pela cultura popular e, em particular, pela cultura visual urbana (Campos, 2010, 2013, 2014; Ewen, 1988; Frank, 1997; Hebdige, 2005; Rose, 2005; Sinkler, 2001).

Tendo por fim discutir as condições e as circunstâncias específicas de produção de significação agenciadas pela arte urbana, debruçar-me-ei sobre o caso Up There, um projeto de arte urbana, implementado na cidade de Matosinhos, que passarei de seguida a apresentar.

O projeto “Street Art / Up There” nasceu no quadro do programa municipal “Matosinhos Capital da Cultura do Eixo Atlântico 2016”. Contando com a curadoria da Lionesa², este projeto teve como objetivo principal “criar um elemento turístico diferenciador, de forma a atrair um maior número de visitantes ao concelho”³. Em particular, o projeto Up There consistiu na implementação de um conjunto de seis intervenções de arte urbana na cidade de Matosinhos, incluindo dois bairros sociais, visando a “requalificação do espaço urbano”, a “democratização da arte”, bem como a “diversificação turística da cidade”⁴.

Up There contou com a colaboração de seis artistas: quatro nacionais (Mr Dheo, ARM Collective, Hazul e Pariz One) e dois estrangeiros (Pantone e Katre).

O projeto resultou na criação de um itinerário turístico alternativo e as intervenções localizaram-se nos seguintes pontos estratégicos da cidade, enredados entre si numa nova rota de arte urbana⁵:

¹ No quadro da pesquisa que este artigo relata, o *graffiti* e a arte urbana são entendidos pelos artistas ora enquanto domínios claramente diferenciados, ora enquanto práticas cujas fronteiras se revelam ambíguas. A análise discursiva das entrevistas realizadas aos artistas permite evidenciar tais contradições.

² O Centro Empresarial da Lionesa, localizado em Leça do Balio, no edifício restaurado de uma antiga fábrica têxtil, é um condomínio empresarial que abarca vários domínios de atividade. Retirado de <https://pt-pt.facebook.com/Lionesa.Desde1944/>

³ In Dossier de Imprensa do projeto, apresentado no contexto da inauguração, no dia 6 de julho de 2016, na fábrica Lionesa.

⁴ Retirado de http://www.cm-matosinhos.pt/frontoffice/pages/242?news_id=4258

⁵ Note-se que, em 2014, a Câmara Municipal de Matosinhos e a Lionesa haviam já implementado o projeto “Mural Rua da Lionesa”, “a maior pintura coletiva de street art/graffiti do norte de Portugal”. Retirado de www.facebook.com/muralruadalionesa

1. Edifício em frente à escola secundária Augusto Gomes (fachada voltada para a Junta de Freguesia)
2. Edifício em frente à Escola Secundária Augusto Gomes (fachada oposta)
3. Hotel Amadeos
4. Bairro de Carcavelos
5. Bairro da Biquinha
6. Leça do Balio – Lionesa

Procurando promover a “melhoria da imagem da cidade, requalificando o espaço público em benefício dos seus residentes e visitantes”⁶, a Câmara Municipal de Matosinhos investiu num itinerário que combina tanto bairros sociais (Bairro de Carcavelos e Bairro da Biquinha), como edifícios mais centrais e de maior visibilidade (Hotel Amadeo e Escola Secundária Augusto Gomes) e outros locais geograficamente mais “periféricos” (Lionesa).

Com mais detalhe, apresenta-se de seguida o cronograma de Up There, cujos eventos procurei acompanhar no terreno:

6 de julho – Inauguração do Projeto aos Média/Público

7 a 12 de julho – Intervenção de PARIZ ONE (Edifício em frente à Escola Secundária Augusto Gomes)

13 a 18 de julho – Intervenção de KATRE (Bairro de Carcavelos – Junto à estação de Metro Câmara)

18 a 29 de julho – Intervenção de HAZUL (Edifício em frente à Escola Secundária Augusto Gomes)

1 a 6 de setembro:

Intervenções de MR DHEO (Hotel Amadeos)

Intervenções de PANTONE (Lionesa)

Intervenções de ARM Collective (Bairro da Biquinha)

7 de setembro – Evento de Encerramento (1º visita guiada)

⁶ In Dossier de Imprensa do projeto, apresentado no contexto da Inauguração, no dia 6 de julho de 2016, na fábrica Lionesa.

Procurar-se-á, neste capítulo, usando os termos hermenêuticos de Ricoeur (2013), uma interpretação a dois tempos: em primeiro lugar, *explicar* (descrever a biografia do autor e o enquadramento da obra) e, em segundo, *compreender* (abordar a interpretação dos “leitores”, a produção hermenêutica de significação da obra tal qual percebida, em contexto, não esquecendo a intencionalidade e auto-percepção da mesma por parte do artista, considerando-se a expressão de ambos os pontos de vista através das respetivas práticas enunciativas). Esta pesquisa assenta, ainda, no pressuposto de que os limites da interpretação se impõem a qualquer tentativa de explicação/compreensão de uma realidade semiótica, uma vez admitida a possibilidade de uma leitura crítica (Eco, 2004, pp. 33-38)⁷.

Assim, esta investigação visa dar conta do (des)encontro entre o autor, a obra e os seus enunciatórios (distendidos no papel de co-criadores da significação da obra), no limite da possibilidade da interpretação⁸.

A EMERGÊNCIA DO MÉTODO-OBJETO

Inicialmente, o propósito desta pesquisa consistia em acompanhar, no terreno, a implementação das diferentes etapas do plano de ação do projeto. Enquanto investigadora, participei na inauguração, acompanhei a intervenção de Katre no Bairro de Carcavelos, a intervenção de Mr Dheo no Hotel Amadeos, as intervenções de (ou dos) Arm Collective, no Bairro da Biquinha⁹ e, por fim, participei no evento de encerramento, o qual culminou com a primeira visita guiada ao roteiro turístico entretanto criado por Up There.

A intenção da pesquisa visava então reportar, tão detalhadamente quanto possível, as múltiplas dimensões agenciadoras do projeto identificadas no terreno (a criação da obra, os artistas, os residentes, os passantes,

⁷ Nesta perspetiva, considera-se que, quer a interpretação semântica ou semiótica, quer a interpretação crítica, nos termos de Eco (2004), não esgotam as possibilidades de “verdade” de um texto. Note-se ainda que, embora admitindo-se a hermenêutica enquanto aproximação pontual na discussão proposta, a abordagem que neste artigo se perspetiva não se enquadra numa teoria ou modelo de natureza estruturalista (pelo contrário, pretende-se uma leitura a partir de um ponto de vista pragmático e afim à semiótica social – Halliday (1978); Hodge & Kress (1988); van Dijk (1997); van Leeuwen (2005) –, extravando-se os limites do próprio “texto”).

⁸ Esta liminaridade significa aqui não a condição de possibilidade hermenêutica sujeita à gradação dinâmica entre os regimes de verdade e de falsidade (Eco, 2004), mas antes a possibilidade mesma da interpretação, uma vez reconhecido o processo semiótico de recriação infinita de significação gerado, nomeadamente, a partir do poder evocador das imagens.

⁹ Com exceção do caso de Katre, que implicou um acompanhamento mais aprofundado, nos restantes casos a pesquisa no terreno foi pontual.

as especificidades contextuais topográficas, culturais e comunitárias), não esquecendo a dimensão relacional, intersubjetiva e interativa¹⁰, na qual a investigadora, enquanto tal, necessariamente se imiscuiu na sua condição de participante.

Tendo por fim fazer emergir a partir do terreno o processo de construção do próprio conhecimento, foi adotada a etnografia enquanto metodologia que orientou a pesquisa. A observação foi registada através de notas de campo e fotografia. Foram ainda realizadas entrevistas a alguns dos artistas (Katre, Mr Dheo, Pariz e Arm Collective), ora em contexto de intervenção artística, no terreno, ora em circunstâncias de conveniência, ainda que no quadro do calendário geral das ações previstas no âmbito do projeto.

Apesar de esta pesquisa ter incidido num primeiro momento sobre um campo mais alargado, o caso que decidi reportar com maior profundidade, como já referido, foi o da intervenção de Katre, no Bairro de Carcavelos.

É importante referir que nesta pesquisa o método não precedeu o objeto, antes se foi co-constituindo, a par e passo, à medida que a problemática, ela mesma, se ia definindo na textura emergente das práticas e dinâmicas observadas¹¹. Reportando ao método benjaminiano¹², definido no reconhecimento de que novos objetos convocam, necessariamente, novos métodos, Canevacci (1993) sintetiza: “O objeto e o método constroem-se reciprocamente”.

HABITAR: UMA CONSTRUÇÃO DISCURSIVA EM ABERTO

Partiremos do conceito de *habitar*, nos termos de Heidegger, para procurar definir a problemática que enforma esta pesquisa.

Habitar é, segundo Heidegger, fundamental ao ser constituinte do homem e define-se pelo construir que propicia limites, posições a partir das quais se permite o acesso ao sentido essencial das coisas¹³. Neste capítulo, avançamos antes de mais, com a possibilidade de a intervenção artística de

¹⁰ No seu artigo intitulado “A reflexividade e a objectivação do olhar sociológico”, Telmo Caria (1999) refere-se, precisamente, a propósito da etnografia, ao pôr “em evidência os aspetos relacionais, intersubjetivos e interativos presentes no trabalho de campo”.

¹¹ Os eixos de análise emergiram tanto a partir da análise da entrevista a Katre quanto a partir das notas de terreno.

¹² Referindo o autor, diz Canevacci (1993, p. 103) “Benjamin desenvolve uma série concatenada de elementos empíricos, montados logicamente num trecho do qual se pode extrair o seu método”.

¹³ No caso, interessa pensar o sentido essencial da imagem, a sua natureza relacional (Melot, 2015).

Katre no Bairro de Carcavelos funcionar, na perspetiva desta investigação, como lugar de construção edificante (ou *aberta*)¹⁴, a meio caminho entre a representação e a coisa no mundo¹⁵. Enquanto imagem, a obra de Katre no Bairro de Carcavelos é, de certa forma, objeto-signo¹⁶ que participa do conjunto dos fenómenos. Vejamos o que diz Peirce sobre a noção de signo: “os signos não são uma classe de fenómenos ao lado de outros objetos não-semióticos. Ao contrário, o mundo inteiro está permeado de signos, se é que ele não se compõe exclusivamente de signos” (1994, s.p.).

Admitindo-se, primeiramente, a produção simbólica corporizada em imagem¹⁷, importa justificar a sua natureza enquanto construção edificante. A obra de Katre em Carcavelos é aqui coisa imaginal assumida como um lugar que se abre a espaços múltiplos de sentido, uma construção, à maneira heideggeriana, cujos limites são potenciadores de um de-morar-se, de um abrigar-se que é ao mesmo tempo, entende-se aqui, um abrir-se a uma relação comunicativa que se desdobra sem fim¹⁸. Ao constituir-se como lugar, esta mesma imagem-objeto propicia espaços (lugares arrumados num limite que não é um fim, lugares arrumados “de onde alguma

¹⁴ A obra artística em análise cumpre por analogia, na reflexão que neste capítulo se explana, a função da “ponte” no texto de Heidegger (1951/1954) que aqui tomamos como referência-base. Enquanto lugar, a imagem de Katre (tal qual a ponte, em Heidegger) propicia “estâncias”, produzindo-se enquanto construção edificante de múltiplos espaçamentos integrados. Diz o autor: “o espaçado é o que, a cada vez, se propicia e, com isso, se articula, ou seja, o que se reúne de forma integradora através de um lugar, ou seja, através de uma coisa do tipo da ponte” (1951/1954, s.p.).

¹⁵ Sobre o estatuto liminar da imagem pronuncia-se, nomeadamente, Bergson (1999, pp. 6-7): “a matéria, para nós, é um conjunto de ‘imagens’. E por “imagem” entendemos uma certa existência que é mais do que aquilo que o idealista chama uma representação, porém menos do que aquilo que o realista chama uma coisa - uma existência situada a meio caminho entre a ‘coisa’ e a ‘representação’”.

¹⁶ “Um signo ou *representamen*, é uma coisa qualquer que está para alguém em lugar de outra coisa qualquer, sob um aspecto ou a um título qualquer. Dirige-se a alguém, isto é, cria no espírito desta pessoa um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. A este signo que ele cria dou o nome de interpretante do primeiro signo. Este signo está em lugar de qualquer coisa: do seu objecto. Está em lugar deste objecto, não sob todos os aspectos, mas em referência a uma espécie de ideia, a que por vezes tenho dado o nome de fundamento do *representamen* (*Collected Papers*, 2 §228)”.

¹⁷ A este propósito, note-se que Belting (2014) posiciona o problema da imagem na relação triádica entre meio, imagem e corpo. Veja-se a seguinte passagem: “Uma ‘imagem’ é mais do que um produto da percepção. Surge como o resultado de uma simbolização pessoal ou coletiva. Tudo o que comparece ao olhar ou perante o olho interior pode deste modo aclarar-se através da imagem ou transformar-se numa imagem. Por isso, o conceito de imagem, quando se toma a sério, só pode ser, em última análise, um conceito antropológico. Vivemos com imagens, compreendemos o mundo através de imagens. Esta referência viva à imagem prolonga-se e persiste, por assim dizer, na produção imaginal física, que organizamos no espaço social” (Belting, 2014, p. 22).

¹⁸ Poderá, a este propósito, convocar-se a noção de semiose ilimitada, segundo Peirce: “cada signo cria um interpretante que, por sua vez, é *representamen* de um novo signo, sendo que a semiótica resulta numa ‘série de interpretantes sucessivos’, *ad infinitum* (Peirce, 1994); “cada pensamento tem de dirigir-se a um outro” (Peirce, 1994).

coisa dá origem à sua essência”)¹⁹. Habitamos as imagens porque a partir delas construímos sentidos e esse construir, à maneira heideggeriana, é já um habitar. Os espaços de sentido propiciados pelas imagens são por sua vez edificadores de espaços-limite, o que quer dizer que se constituem enquanto espaços-entre, espaços liminares, estádios, intervalos entre posições dessa forma integradas. As imagens são lugares que estanciam tanto o próximo como o longínquo, lugares que potenciam outros lugares deixados no seu limite e, como tal, articulados entre si.

Para efeito de análise dos dados recolhidos no quadro desta pesquisa, entendemos considerar assim, tanto o conceito de *habitar*, de Heidegger, como a teoria-base peirciana, assumindo-se o fenómeno semiótico enquanto determinante na construção de sentido. Desse fenómeno fazem parte, segundo o modelo de Charles Peirce, o sentimento, a volição e a cognição. Conforme Merrell (2005), parafraseando Peirce, o sentimento pertence à primeiridade, a categoria do imediato e das qualidades ainda não diferenciadas [*representamen*]. A volição pertence à secundidade, categoria da interação diádica entre o eu e o outro (um primeiro e um segundo) [objeto]. A cognição pertence à terciridade, categoria da comunicação, da representação “entre um segundo e um primeiro” [interpretante]. Baseando-se no princípio de que *representamen*, percebido na sua imediaticidade, pertence ao sentimento, diz o autor: “aquilo no lugar do qual ele está, o objeto, é um outro diferente do eu e sujeito à volição. E a ideia que o *representamen* origina é o seu *interpretante*, que também resulta numa atividade cognitiva” (Merrell, 2001). O signo tem um efeito cognitivo no seu intérprete. Mas a semiose não pode ser reduzida à cognição. Ela pressupõe a percepção, um processo triádico gerado na consciência do observador a partir de um nível de sentimento imediato ainda indiferenciado. A cognição é parte de uma cadeia infinita de semiose ilimitada, de acordo com a qual ela “é determinada por uma cognição prévia” na mente do intérprete. As cognições são, conseqüentemente, nós na rede semiótica ilimitada que tem as suas fundações no princípio de que “todo o pensamento é um signo” que “se deve dirigir a um outro, deve determinar algum outro, visto que essa é a essência de um signo” (Peirce, 1994, s. p.)

¹⁹ “Coisas, que desse modo são lugares, são coisas que propiciam a cada vez espaços. Uma antiga acepção pode nos dizer o que designa essa palavra ‘espaço’. Espaço (*Raum, Rum*) diz o lugar arrumado, liberado para um povoado, para um depósito. Espaço é algo espaçado, arrumado, liberado, num limite, em grego Πέρας. O limite não é onde uma coisa termina mas, como os gregos reconheceram, de onde alguma coisa dá início à sua essência. Isso explica por que a palavra grega para dizer conceito é ορισμός, limite. Espaço é, essencialmente, o fruto de uma arrumação, de um espaçamento, o que foi deixado em seu limite (Heidegger, 1951/1954, s.p.).

Identificar os espaços-limite que a imagem criada por Katre propicia, por meio da prática discursiva, é o propósito último que esta investigação procura alcançar. Uma vez cumprido este objetivo, este artigo terá porventura convidado o leitor não a uma aproximação aos conteúdos de representação da imagem, mas a um exercício de pensar o espaço, e os espaços que a imagem produz, enquanto uma construção sempre inacabada, um pro-duzir (Heidegger, 1951/1954).

UM ESTUDO DE CASO: KATRE E O BAIRRO DE CARCAVELOS

Do conjunto das experiências de campo levadas a cabo no âmbito do projeto Up There, a pesquisa no Bairro de Carcavelos, onde teve lugar a intervenção de Katre, viria assim a impor-se como o caso cuja especificidade, adiante descrita, justificou um estudo mais aprofundado.

KATRE: UMA BREVE BIOGRAFIA

Começemos por apresentar uma breve biografia do artista. Katre é um artista francês, nascido em 1977, em Paris. Filho de pais artistas, foi desde logo iniciado à cultura estética e visual, tendo tido oportunidade de se familiarizar com artistas de referência da história da arte²⁰. Cedo manifestou interesse pela fotografia, banda desenhada e desenho²¹. Já na adolescência, dedicou-se ao *graffiti*. Estudou na Escola de Belas Artes na Universidade Sorbonne, em Paris. Ainda muito jovem, interessou-se por fábricas abandonadas e espaços desocupados. Katre participou em publicações sobre

²⁰ A mãe de Katre é fotógrafa e o pai artista plástico. No *site* Wide Walls, disponível em <http://www.widewalls.ch/artist/katre/>, pode ler-se: “Katre cresceu numa família de artistas – o pai é artista plástico, a mãe uma fotógrafa, e ambos eram professores de arte. Eles são responsáveis por muitas das suas influências, pois levaram-no a ver o trabalho de muitos artistas famosos, como Picasso, Kandinsky, Klee, Mondrian, George Rousse, Matta-Clark, Kawamata e muitos outros. E ele não se sentiria realmente como um artista de *graffiti* se não tivesse tido algumas inspirações do campo – o trabalho de Dondi White, Visto, Lee, Modo 2, também é muito importante para Katre”. O próprio artista, em entrevista – realizada pela investigadora no âmbito da presente pesquisa, a 15 de julho de 2016, no Bairro de Carcavelos, em Matosinhos –, refere a sua ascendência artística, o que por si poderá ser entendido como um traço biográfico auto-referencial fundamental na constituição da sua identidade pessoal: “eu venho de uma família artística, o meu pai e a minha mãe são artistas ...a minha mãe é fotógrafa e o meu pai faz grandes instalações”. Sobre a noção de ‘identidade pessoal’, é interessante referir Giddens (1991), em cuja obra se questionam as implicações da modernidade na constituição da(s) identidade (s). Note-se que o título da obra original é *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*.

²¹ Sobre a biografia do artista, consultar o seu site oficial, disponível em <http://www.katre.fr/a-propos/>, ou o *site* WideWalls, disponível em <http://www.widewalls.ch/artist/katre/>

trabalhos de artistas em espaços em ruínas²² e tem obras de intervenção no espaço público em várias partes do mundo (no âmbito de festivais de arte urbana): China, Chile, Austrália, Espanha, Itália, etc. Atualmente, conjuga fotografia com *graffiti* e desenvolve projetos artísticos de natureza diversa.

KATRE E OS ESPAÇOS-LIMITE

Neste ponto, iremos procurar identificar alguns dos espaços liminares onde o habitar (construir) do artista se *de-mora* (Heidegger, 1951/1954). Depois de uma breve descrição biográfica de Katre, partiremos de uma entrevista ao artista, realizada pela investigadora no contexto da sua intervenção no Bairro de Carcavelos, para cartografar os intervalos espaço-temporais que permitem interpretar a obra como lugar *de onde* o artista habita, à maneira de Heidegger (1951/1954), mobilizando-se permanentemente sentidos outros, produtores de novos limites. Esta construção de liminaridade, agenciada através da prática comunicativa, ao permitir o mapeamento e a integração de posições, *a priori* desarticuladas entre si, poderá ser pensada, admite-se, como propulsora de uma particular arquitetura semiósica.



Figura 1: Bairro de Carcavelos, Matosinhos

²² *Hors du temps* (ed Colors zoo), 2005; *Hors du temps 2* (ed Pyramyd), 2012.

THE REAL GRAFFITI OU ARTE URBANA?

No discurso de Katre, é evidente uma demarcação entre duas realidades, entrecruzadas na própria biografia do artista: o *graffiti*, por um lado e a arte urbana, por outro. Referindo-se à fase inicial da sua atividade enquanto artista, Katre usa recorrentemente o termo *vandalismo* para designar uma prática, sobretudo de grupo, ilegal e mantida na sombra: “eu comecei com o verdadeiro *graffiti*, do tipo *vandalismo*”; “se começares de forma legal, isso não é *graffiti*”.

Katre distingue assim o *graffiti*, enquanto modo “clássico” e ilegal de apropriação do espaço, da arte urbana: “tu comesças por fazer uma porcaria como esta [diz apontando para os *tags* na parede contígua ao edifício] mas esta é a forma clássica de os *writers* de *graffiti* começarem, não é arte urbana, é *graffiti*”.

Katre parece distanciar-se do *graffiti*, assumindo a atividade enquanto estágio primeiro do seu percurso artístico, “isto é uma forma de ocupares o tempo, quando és adolescente”.

Porém, o *graffiti* é reapropriado e incorporado mais tarde numa nova linguagem artística. Para designar esta nova linguagem Katre usa frequentemente, de modo indiferenciado, os termos *graffiti* ou *street art*. A sua relação de identificação-desidentificação com o “verdadeiro” *graffiti* evidencia-se na ambiguidade de uma vinculação-desvinculação que se expressa de diferentes modos. O *graffiti* ora designa a atividade praticada no presente, “eu ainda pinto *graffiti*” (...); “eu continuo a fazer *graffiti* e a pintar com os amigos e a visitar muitas cidades e a ser convidado para eventos de *graffiti* como este, mas de maior escala, trabalhos de tamanho panorâmico, nas paredes...”, ora é remetido, enquanto prática de *vandalismo*, para o passado.

Eu parei de fazer *vandalismo* porque fui apanhado pela polícia e paguei muitas multas e comecei de maneira legal” (...), fazendo *graffiti* com amigos, fazendo murais, como se colocássemos o nome que escrevíamos, mas apenas por diversão, e fui para as fábricas para encontrar lugares agradáveis, tranquilos, para não ser incomodado pela polícia.

A ambiguidade do termo *graffiti* expressa-se, por outro lado, num subtil juízo de valor que secundariza o “verdadeiro” *graffiti*, ao mesmo tempo que, por comparação implícita, a arte urbana (ou tão só, a “arte”, como refere o artista) é discursivamente valorizada. Insinuando que as “pessoas comuns” não reconhecem o real valor da arte urbana (desvalorizada, por efeito de contaminação com o *graffiti*), diz Katre: “as pessoas comuns [common people] apenas vêem o *graffiti* do tipo *vandalismo*”.

O uso da expressão *common people* parece ainda indiciar que o artista estabelece como condição de apreciação estética as diferentes classes sociais e culturais.



Figura 2: Katre, no Bloco I do Bairro de Carcavelos

ESTILO PESSOAL E IDENTIDADE DE GRUPO

É conhecida a importância dos grupos de pertença na formação das identidades juvenis (Pais, 2003), assim como no agenciamento de ligações e realizações sociais, em especial nos contextos urbanos (Maffesoli, 2014). O *graffiti* oferece, sobretudo aos mais jovens, enquanto atividade coletiva²³, uma especial oportunidade de “socialidade” (Maffesoli). Pela sua natureza frequentemente subversiva, a prática do *graffiti* constitui-se como um lugar marginal, onde a expressão de uma dada crítica social, o exercício de uma linguagem específica, mais ou menos encriptada, a exploração de técnicas e de estilos, enquanto recursos de afirmação estética e política, e ainda a experiência do risco de participação não autorizada no espaço público, se mantêm profundamente desafiantes de um pensamento não-alinhado, inconformado com a ordem estabelecida (Campos, 2013; Ferrell, 1996).

²³ Mesmo a atividade individual não dispensa a identificação com o grupo (um estilo, uma linguagem, a pertença a uma “tribo” urbana, ao estilo maffesoliano).

Por um lado, a prática do *graffiti* não dispensa a possibilidade de afirmação da identidade individual, nomeadamente porque se impõe a cada um a condição, implícita, de criação de um estilo pessoal (um nome, uma caligrafia, um *tag*). Por outro, inscreve-se numa lógica territorial de apropriação do espaço, o que quer dizer numa lógica propiciadora da afirmação das sub-culturas urbanas, das etnias, etc. (Hebdige, 2005, pp. 355-371).

Katre é um artista que iniciou a sua prática de *graffiti* ainda na adolescência e que nessa medida não foge à regra. Começou por procurar um nome artístico próprio, aprimorando um estilo singular²⁴, e iniciou a sua prática integrado num grupo de amigos.

Em entrevista, o artista recorda que começou por se sentir fascinado pelo *graffiti* no metro de Paris (mas também pelo *graffiti* em Nova Iorque, pelo *graffiti* reproduzido nos livros), tendo vindo mais tarde a praticar a atividade com um grupo de amigos:

quando eu era jovem em Paris, é o começo... o *graffiti* em Nova Iorque... Eu vi os livros e os *graffitis* nos metros e foi como *waw*, fiquei maluco, então eu tentei praticar como uma criança... um brinquedo (...) E vamos juntos, pintamos juntos. É como se pudesse jogar futebol com amigos e ter mentalidade de grupo, de equipa, é uma maneira de fazer algo quando se é adolescente. E depois disso continuei praticando...

A exploração caligráfica foi o primeiro passo. O artista começou por conquistar o seu reconhecimento pelo grupo à “maneira clássica” (“the classical way”), fazendo prova das suas qualidades enquanto *writer*, através da criação de um nome artístico próprio (K-A-T-R-E)²⁵, caracterizado por um *lettering* e um estilo²⁶ diferenciadores²⁷. A caligrafia, enquanto expressiva de um *estilo* pessoal, é referenciada enquanto traço identitário fundamental,

²⁴ Sobre a importância da escrita do *graffiti* refira-se a seguinte obra: Babo, M. A. (2001). *Ars scribendi: do grafo ao graffiti*. *Revista de Comunicação e Linguagens*, 30, 225-232.

²⁵ Sobre o nome, pode ler-se em Widewalls: “ele começou a escrever *graffiti* no início dos anos 90, primeiro escrevendo o nome, o que significa ‘quatro’ em francês, em todas as superfícies, juntamente com a sua ‘tribo’ STS (...) O estilo de letras de Katre evoluiu, e os *graffitis* gradualmente tornaram-se cada vez mais difíceis de ler. As letras desapareceram lentamente para deixar para trás apenas o essencial - o movimento, a energia e a força com que o artista cria”. Retirado de <http://www.widewalls.ch/artist/katre/>

²⁶ Sobre o “estilo enquanto prática de significação”, ver Hebdige (2005) e ainda Rose (2005); Ahearn (1982); Ewen (1988); Frank (1997); Sinker (2001), entre outros.

²⁷ Katre mantém até hoje a sua tipografia identitária, entretanto condensada no *lettering* “K”, o qual tem sido formalmente explorado no contexto da sua obra de dois modos: ora na sua função estrita de assinatura, ora como motivo plástico inserido na composição da obra.

ao mesmo tempo que esta marca pessoal encontra no grupo a sua condição fundamental de reconhecimento e legitimação autoral:

Comecei com *graffiti*, *tags* e letras ... à maneira clássica (...)
Quando se começa a fazer *graffiti*, temos que encontrar um nome ... tentar nomes diferentes e encontrar boas letras, são muito importantes ... é um tipo de caligrafia, mas começamos a fazer porcarias como aquela no edifício ali... este é o caminho clássico para os escritores de *graffiti*... (...)
Eu faço todo o meu nome apenas com uma letra, é mais fácil. A primeira letra do meu nome é K. Então eu comecei a fazer pesquisas sobre o K e encontrei o meu próprio estilo de escrita. Como disse, é como a caligrafia. Cada um tem que encontrar a sua caligrafia pessoal. Qualquer um pode ver que é o meu estilo “Ah é a caligrafia de Katre”.



Figura 3: Katre

VISIBILIDADE-INVISIBILIDADE

Os espaços abandonados, oportunamente usados por artistas de rua, tornam-se um dos alvos preferenciais de Katre, partilhados com o seu grupo de amigos. Estes tornam-se, por um lado, numa espécie de refúgio que se propicia à livre expressão, na invisibilidade, de uma prática interdita, por outro, numa espécie de “ritual” fundamental ao reconhecimento de uma condição de pertença a uma identidade coletiva.

Aquilo que começou por ser, inicialmente, uma prática escondida, transformou-se entretanto numa atividade com impacto mediático e notoriedade a uma escala global:

... e fui a fábricas para encontrar lugares legais... e fazer grandes paredes, e mais e mais paredes grandes e começar a estar nas revistas especiais, fanzines sobre *graffiti* e começar a visitar diferentes cidades e encontrar todas as outras pessoas que pintam como eu.

Katre investe na divulgação do *graffiti* e da prática artística coletiva, nomeadamente, tendo em vista a profissionalização da atividade. Com esse intuito, decidiu criar uma associação de artistas de *graffiti*, bem como publicar um livro com trabalhos realizados, em fábricas abandonadas, por cerca de 35 artistas:

em 2003 resolvi fazer um livro sobre *grafiteiros* com atividade especial nesta fábrica, neste tipo de lugar... e descobri muita coisa. Queria um livro como este e não existia, por isso o livro foi publicado em 2005. Imprimi o livro e todas as histórias em Nova Iorque e foi um livro sobre fábricas e *grafiteiros*... 35 pessoas. Pessoas famosas e não famosas, todas juntas, mas criando alguma arte nesta fábrica. E com isso eu comecei a fazer algumas entrevistas, alguma apresentação pública do meu livro.



Figura 4: Katre no Bairro de Carcavelos

Tendo por fim a edição do livro, Katre entrevistou os referidos artistas, publicando as suas histórias de vida conjuntamente com a obra. Esta iniciativa parece contrariar a condição de anonimato dos artistas que lhes está original e comumente associada, ao mesmo tempo que expressa uma vontade de afirmação, por parte de Katre, da sua própria pertença a um coletivo.

A RUA E A GALERIA

Após a fase do *graffiti* propriamente dito [the real graffiti], da sua primeira juventude, o percurso biográfico de Katre desdobrou-se, tomando um rumo híbrido. Enquanto artista, Katre é aprendiz na rua e, simultaneamente, na academia. Não deixando de participar em intervenções urbanas de grupo, Katre frequentou, paralelamente, a Escola de Belas Artes na Sorbonne, em Paris, durante cinco anos, onde concluiu o Mestrado em Pintura, explorando novas técnicas e linguagens: “pintando e como criar arte sem papel sem as coisas clássicas... mais arte concetual com instalação, luz, lixo. Vou na rua e faço arte com isso. Foi o que fiz na Universidade até ao Mestrado”.

Os espaços abandonados acabam por ser transformados, em si mesmos, numa marca de estilo pessoal de Katre, designadamente pela forma como integra a sua obra *in situ*, mas também pelo modo como esses mesmos espaços abandonados são utilizados enquanto motivo central das suas obras. A partir de uma experiência de prática coletiva em espaços abandonados, Katre começou a desenvolver a sua própria linguagem artística, através de um processo criativo em que a fotografia, a pintura e a arquitetura se misturam: “muito tempo depois eu comecei a tirar fotos onde vou pintar. Eu vou para uma fábrica... e quando eu era jovem apenas olhava em volta e fui tentando fazer *graffiti* concetual”.

Embora a experiência inicial e prática não institucionalizada do *graffiti* sejam assumidas pelo artista, ainda na atualidade, enquanto fundamentais à sua identidade e realização pessoal – *just for fun* – o seu trabalho conquista, progressivamente, visibilidade nos meios e estruturas institucionais, tais como festivais internacionais de arte urbana e galerias *indoors*, no quadro dos quais encontra (à semelhança do que acontece com outros artistas de rua) fonte de financiamento e de promoção internacional.

Katre apresenta-se como um artista simultaneamente herdeiro da tradição artística das designadas Belas Artes, expondo em galerias²⁸ e

²⁸ A prática de exibição *indoors* de *street art* parece instalar-se hoje, em Portugal, como prática comum. Já em 2012, se noticiava sobre a “primeira” galeria de *street art* do Porto: “a Inky abriu em fevereiro de 2012 e é um espaço direcionado para a *street art* e material de *graffiti*. Pretende afirmar-se como ponto de referência artística, através da promoção de *workshops*, serviços e exposições contínuas de vários artistas”. Retirado de <https://jpn.up.pt/2012/03/09/inky-primeira-galeria-de-street-art-no-porto/>.

pintando em telas, e do *graffiti*, incorporado numa nova linguagem estética híbrida, de natureza processual e técnica multimodal:

...comecei a desenhar nas fotos que tirei. Tirei algumas fotos e projetei-as na parede. E comecei a desenhar misturando com o *graffiti*, mas nas fotos. Há uma ligação entre o *graffiti* e a minha prática de estúdio com a tela. Também trabalho para exposições e pinto telas ou diferentes tipos de suportes.

Descomprometida com o que em princípio caracteriza o *graffiti*, entendido como expressão de um posicionamento crítico face à ordem social estabelecida, a obra de Katre é, pelo contrário, motivada por razões sobretudo estéticas, parecendo assentar-lhe a expressão, sempre discutível, “arte pela arte”:

...e nesta fábrica há uma maneira de pintar, não com muitas cores como no mundo clássico. A todo o momento tens de descobrir a beleza da parede com sujidade, com a vegetação e a janela quebrada, como algo belo já perfeito. Para mim, os lugares abandonados, como este [referindo-se à obra no edifício do Bairro de Carcavelos], são belos. É a estética. E eu encontrei um belo mundo para pintar.



Figura 5: Lionsesa, evento de encerramento de Up There

Note-se que no evento de encerramento de Up There, na fábrica Lionsesa, se encontravam exibidas *indoors*, em suporte de tela, reproduções de obras dos artistas convidados para o projeto.

O BAIRRO DE CARCAVELOS. PASSAGENS

A seleção de um motivo evocativo da identidade de Matosinhos (o mar, o pescador, o peixe, o barco de pesca...), em resposta ao desafio inicial proposto pelo projeto Up There, constituiu um primeiro passo de um processo de “criatividade simbólica”²⁹ (Willis, 2005), tanto individual como coletivo. Partindo dos símbolos e das práticas locais, os artistas procuraram, de diferentes modos, recriar as representações coletivas sobre a cidade. No caso de Katre, o motivo escolhido foi uma fábrica conserveira, já abandonada.

Segue-se a pontuação de um itinerário de lugares de sentido, construídos a partir de um lugar primeiro, a imagem da fábrica conserveira, produzida por Katre. Em estilo de relato etnográfico, e tendo por base as notas de terreno elaboradas no quadro da pesquisa, procurar-se-á evidenciar, à semelhança do exercício realizado a partir da entrevista a Katre, os espaços-entre, nos termos de Heidegger, que a referida imagem foi edificando, enquanto construção de limites potenciadores de espaçamentos, ou podemos dizer passagens semiósicas³⁰, de múltiplas direções.

Observemos de seguida, à luz desta problemática, alguns dos nós semiósicos (passagens) que a experiência sensível de confronto com a obra de Katre, no Bairro de Carcavelos, produziu no pensamento dos seus intérpretes. No decorrer da pesquisa, é frequente a concentração de pequenos grupos de moradores e moradoras junto da investigadora, gerando-se conversas de grupo. As notas de terreno traduzem, por isso, conversas a várias vozes.

²⁹ “‘Criatividade simbólica’ é um conceito abstrato. Só existe, no entanto, em contextos e, em particular, processos vivos sensitivos” (Willis, 2005, p. 244).

³⁰ Charles Peirce refere-se à semiose ilimitada, definindo-a do seguinte modo: “cada signo cria um interpretante que, por sua vez, é representamen de um novo signo, sendo que a semiótica resulta numa ‘série de interpretantes sucessivos’, *ad infinitum*; “cada pensamento tem de dirigir-se a um outro” (Peirce, *Collected Papers*, s.p.)



Figura 6: Obra de Katre no Bairro de Carcavelos em fase de finalização

PASSAGEM 1 – A FÁBRICA CONSERVEIRA

Partindo do desafio inicial, lançado a todos os artistas, que consistia em “evocar a gênese de uma localidade rica em tradições ligadas ao mar, reinterpretando-as e difundindo-as através de uma vertente artística tão impactante e global”³¹, Katre, a poucos dias de dar início à sua intervenção, começou por visitar algumas das fábricas conserveiras da cidade, já em ruínas. Nessa circunstância, registou fotograficamente as fábricas visitadas, escolhendo posteriormente uma dessas imagens como motivo de inspiração³². Seguiu-se, numa primeira fase, a projeção da imagem selecionada

³¹ Conforme formulação constante na apresentação do projeto aos média nomeadamente no kit de imprensa, distribuído na inauguração.

³² Nas entrevistas e conversas com o artista, não foi possível identificar, em rigor, a fábrica retratada na obra. O artista não chegou a precisar a localização da fábrica que terá sido tomada como referente. Em conversa com dois dos membros da equipa de produção do evento, chegou mesmo a ser mencionada a possibilidade de Katre ter partido de um conjunto de fotografias de diferentes referentes, as quais terão sido sujeitas a uma montagem. Note-se que os locais abandonados são um motivo de inspiração frequente na obra do artista. Estes locais são tanto alvos de intervenção em si mesmos, como modelos de registo fotográfico, no quadro de um processo criativo que tanto se traduz em obras *indoors* – telas expostas em museus e galerias – como em intervenções *outdoors* (de que a intervenção em Carcavelos é um exemplo), permitindo a experimentação de uma técnica híbrida que mistura fotografia e *graffiti*. Atente-se na seguinte passagem: “Katre tira fotos de lugares abandonados, usando serigrafia para imprimir as imagens em telas, placas de alumínio ou vidro, e passando

sobre a parede lateral do Bloco I, um dos prédios do bairro intervencionado, tendo por fim o decalque da mesma. A partir da imagem decalcada, o artista deu seguimento à sua intervenção artística, com o auxílio de uma grua e usando tintas-spray.

Ainda a obra estava na sua fase inicial, já com o desenho decalcado a negro sobre a parede do prédio, e já os passantes, muitos dos quais moradores, não pareciam ter dúvidas de que aquilo que aí se representava era uma das fábricas conserveiras de Matosinhos. Pude então observar, desde o primeiro dia de pesquisa no terreno, que a identificação da fábrica, e do respetivo nome, rapidamente se transformou no principal mote de animação das discussões no bairro, em contexto de grupo. À boleia de uma subida accidental ao 4º andar, iniciativa do fotógrafo oficial da Câmara Municipal que numa das manhãs havia comparecido no local, tendo em vista conseguir uma melhor perspetiva sobre o artista, juntei-me ao pequeno grupo de moradores que o acompanhava. Assisti então ao desenvolvimento de um “jogo mnemónico de adivinhas”:

[no 4º andar do Bloco I do Bairro de Carcavelos] lá entrámos e conseguimos tirar fotografias de perto ao Katre, aproveitando a proximidade física para lhe perguntar que fábrica era aquela, a que ele estava a pintar, isto a pedido dos moradores, que já lá em baixo se haviam deitado a adivinhar. Diz-nos que não sabe, que visitou três ali em Matosinhos, tendo tirado fotografias e posteriormente escolhido a que queria pintar. Uma, diz, tinha o logo da conserveira e outra ficava na rua dos restaurantes de peixe. Gera-se imediatamente ali uma discussão entre os moradores – o nosso guia e os vizinhos que se haviam entretanto juntado – na tentativa de adivinharem qual seria a fábrica. As opiniões divergem, sendo que cada um procura argumentar a sua aposta referindo o facto de ali terem já trabalhado. Descemos à rua, e suspensa a discussão, o fotógrafo remata que se trata da Continental, ao que os moradores, mais ou menos contrariados parecem assentir. “Eu dizia antes que era a fábrica da Tripa, porque ali a chaminé não estava pousada em cima, mas nas caldeiras...”, diz uma das moradoras, referindo-se ao tubo visível no desenho de Katre. “Trabalhei lá desde os meus doze anos”³³.

a incluir os elementos gráficos. No final, o resultado é uma mistura da imagem com as suas letras, que são extremamente vivas, como explosões de cores de fogo. O artista descreve o seu estilo como algo entre a prática de *graffiti* em lugares abandonados e a prática artística”. Retirado de <http://www.widewalls.ch/artist/katre/>

³³ Nota de campo realizada entre 13 e 18 de julho de 2016, no Bairro de Carcavelos, em Matosinhos.

Neste excerto, denota-se que as memórias individuais concorrem entre si, ao mesmo tempo que funcionam enquanto peças soltas de um puzzle mnemónico coletivo. Numa tentativa de identificação da fábrica, é o próprio nome³⁴ que adquire um poder evocador de memórias. As biografias pessoais, por arrastamento, ganham lugar:

...o Bispo³⁵ e a esposa afastam-se e aproximam-se de mim duas outras moradoras, ambas de meia-idade. Discutem entre si qual será a fábrica representada na pintura de Katre. “Havia mais de 30 fábricas, hoje há duas em funcionamento”. “Uns dizem que esta é a fábrica da Tripa, outros a Fábrica Continental...”. “Eu digo que é a fábrica do Dragão, por causa daquele tubo”, diz a outra. “Tubo tinham todas”. “Trabalhei no Dragão desde os treze...”. (...) “Aquela fábrica é em Leça. Ardeu. Vê-se o fogo naquelas labaredas cor de laranja e tudo destruído no chão”. (...) “Que fábrica é esta? A Velar não é”³⁶.

Misturadas com as memórias da fábrica, transformadas em lugares de vivência comum, entrecruzam-se estilhaços de histórias de vida pessoal. A expressão das memórias individuais ganha a forma de uma “escuta partilhada” (Candau, 2013), contribuindo para a construção de uma memória social. A memória da fábrica surge associada à infância, mais precisamente ao trabalho precoce e à pobreza extrema: “‘trabalhei no Dragão desde os treze...’. ‘Mas comecei a servir desde os nove’. ‘Éramos doze e passámos fome’. (...) ‘As cadernetas que passavam de fábrica em fábrica eram carimbadas, à entrada e à saída’ – ‘Ainda tens a tua?’”³⁷.

As memórias ganham expressão em jeito de micro-narrativas, desdobrando-se, ora no sentido de um registo mais pessoal, ora no sentido de uma dimensão social, assumindo o carácter de memórias coletivas. O sujeito, formulado na primeira pessoa, deriva frequentemente para um “nós”, fazendo justiça a Candau, quando o autor diz: “não existe nem memória estritamente individual, nem memória estritamente coletiva” (Candau, 2013, p. 96). Vejamos o seguinte excerto: “‘nós conhecíamos as fábricas pelo toque

³⁴ “A reconstrução de uma lembrança passa pela reconstrução das circunstâncias do acontecimento passado, portanto dos quadros sociais ou coletivos de que o mais constrangedor é certamente a linguagem: as convenções verbais, as simples palavras que nos são propostas pela sociedade têm um poder evocador e orientam esta evocação” (Candau, 2003 citado por Candau, 2013, p. 93).

³⁵ Nome atribuído a um dos moradores que viria a revelar-se como o mais participativo na pesquisa e na relação com o artista.

³⁶ Nota de campo realizada entre 13 e 18 de julho de 2016, no Bairro de Carcavelos, em Matosinhos.

³⁷ Nota de campo realizada entre 13 e 18 de julho de 2016, no Bairro de Carcavelos, em Matosinhos.

que saía daquele tubo’. ‘E dizíamos, a minha fábrica está a chamar-me...’. ‘Não trabalhávamos todos os dias. Era quando havia peixe. E não tínhamos hora de saída’”. “‘Ainda tens a tua caderneta?’”. ‘Tenho’. ‘Eu também’”.

A fábrica cumpre neste contexto discursivo o papel de socio-transmissor, nos termos de Candau (2013), isto é, o papel evocador de memórias polimorfos: “aquilo a que chamamos memória coletiva é frequentemente o produto de um empilhamento de estratos memoriais muito diversos...” (Candou, 2013, p. 91).

PASSAGEM 2 – AS ILHAS

À passagem semiótica (ou, dito de outro modo, espaço-temporal) do bairro para a fábrica conserveira, segue-se a passagem do bairro para as ilhas. Em ambos os casos, a memória mostra-se catapultada pela vivência do presente, transformando-se num lugar do habitar, à maneira heideggeriana. Por sua vez, esta deriva para o relato de uma memória e biografia passadas exerce-se a partir de duas posições³⁸ espaço-temporais com função semiótica: a posição da experiência vivida na atualidade, animada pela visão e contacto com a obra de Katre (o sentimento imediato ainda indiferenciado, nos termos de Charles Peirce), e a posição do discurso próprio, estimulado por essa mesma experiência (efeito interpretante). Ou seja, a narrativização do vivido é geradora de passagens/dobras que se abrem a outros espaços-tempos, através de um processo por sua vez gerador de representações interpretantes sucessivas, reapreciativas (e contraditórias) das transformações do lugar-presente. A memória funciona como um renovado ponto de vista a partir do qual se redesenham aproximações ao lugar do vivido no presente, ao mesmo tempo que a experiência do presente, narrativizada no espaço social, nomeadamente na relação discursiva com a investigadora, convida a reposicionar a visão sobre o passado. O habitar do presente (no bairro) e do passado (na ilha) é objeto de valoração ambígua. Comparativamente às ilhas, os bairros ora são lugares “ainda piores”, lugares de promiscuidade de fronteiras entre o espaço comum e privado,

...”viver aqui no Bairro ainda é pior do que viver numa ilha. Eu antes vivia numa ilha, ali, onde agora é o hotel”, diz uma de duas moradoras de meia idade que entretanto se haviam aproximado de mim (...) “Mas, dizia, ainda é pior porque é só invejas, só estão bem a dizer mal uns dos

³⁸ Adota-se aqui o termo posição no sentido heideggeriano, enquanto estância potenciada pelo lugar do habitar e que é suscetível de uma articulação de posições propiciando diferentes estádios ou espaços-entre.

outros, ali na confeitaria. (...) “E estas casas são de tijolo. Ouve-se tudo. Ainda hoje, lá estava o x a desentender-se com a mulher, e ela coitada não merece...Tive de sair de casa”. “É porque não estava o Xico, se não era uma pouca vergonha”. “Ainda estes dias, o meu vizinho de cima, sabe menina, fazia tanto barulho...a filha até anda de trotinete dentro de casa...quando chamei a atenção insultou-me toda a noite. Mas eu no dia seguinte, fiz uma espera à mulher dele. Disse-me de manhã que estava com pressa, que ia para a fábrica, aquela vaca...”³⁹.

ora representam um estádio de ascensão social:

“Ninguém tem uma cozinha como a minha. Gastei três mil e tal euros. É diferente de todas as outras. Até mudei a banca. E tenho o frigorífico embutido. As casas são alugadas, mas enquanto pagarmos o aluguer são nossas e temos de as estimar. Alguns não as estimam e é uma badalhoquite lá dentro. Ou não querem pagar, e são alugueres baratos...”. “O que estas casas têm – comparando com as ilhas – é que são boas casas”. (...) “Se os antigos voltassem, não conheciam Carcavelos⁴⁰”.

A uma certa altura, um episódio em particular agencia um novo desvio, uma nova possibilidade, inesperada, de exploração na investigação. Um dos moradores, refere que tem em casa álbuns de fotografias com imagens das ilhas:

... participando da conversa, um dos moradores diz ter em casa álbuns de fotografias das ilhas. Tem-nos guardados e nunca os mostrara antes a ninguém, segundo o próprio, porque ninguém havia feito caso. Mostro-me interessada em ver as fotografias e o morador promete ir a casa buscá-las. (...) na altura da sardinhada, o morador que dissera ter as fotografias das ilhas surge com os álbuns. Debruço-me sobre as fotografias que percorro com o olhar detalhadamente, estupefacta. São imagens que retratam o quotidiano nas ilhas. As crianças abundam e as mulheres mostram-se à porta das casas ou junto às mesmas, entregues a múltiplos afazeres domésticos, por exemplo, lavando a roupa em tanques. As casas são contíguas e apenas uma estreita via pública de piso térreo ou, em alguns casos,

³⁹ Nota de campo realizada entre 13 e 18 de julho de 2016, no Bairro de Carcavelos, em Matosinhos.

⁴⁰ As ilhas são retratadas como lugares ausentes de condições de habitabilidade: “Aqui por baixo passava um rio e quando vivíamos nas ilhas a água, quando subia, passava por baixo das camas. Dormíamos com a água a passar”.

um pátio comum, introduz ínfimos espaços de respiração. Algumas das casas parecem ser incrivelmente pequenas, facto que comento e ao que o morador, proprietário das fotografias, responde dizendo que em alguns casos as pessoas tinham de se agachar para entrar e andar dentro delas, pois não tinham altura para andar de cabeça erguida. Deambulando pelas fotografias, sinto-me projetada sobre uma exposição sobre o projeto SAAL que vira no Museu de Serralves, reconhecendo a força impressionante das imagens, em ambos os casos. (...) A uma dada altura, uma produtora da Lionesa, que participava da sardinhada, aproxima-se e mostra-se também ela muito interessada nas fotografias. Comenta que estas têm já um aspeto muito amarelado e oferece-se para as levar para a empresa, a fim de as submeter a um tratamento técnico de recuperação. Refere que o arquivo e publicitação das fotografias seria do interesse público. O episódio termina com a troca de contactos, tendo em vista dar seguimento a esse mesmo propósito⁴¹.

O que parecia um lugar distanciado do espaço-tempo presente, possivelmente um lugar perdido na memória dos moradores do bairro e que estes desejavam esquecido⁴², transformou-se num lugar discursivo que, a partir das palavras e das imagens, conduz a uma passagem, uma deslocação no espaço-entre, não no sentido de uma viagem ao passado, mas no sentido de uma atualização evenemencial que se constitui em si mesma no presente, no espaço discursivo, ou à maneira bergsoniana, na própria instância da *duração*, no espaço-tempo vividos.

PASSAGEM 3 — O BAIRRO, A CIDADE E O MUNDO ...

O bairro é aqui, parafraseando uma vez mais Heidegger (1951), uma “construção edificante”, uma “ponte”, “um lugar a partir do qual se reúne integrando”. Convoco aqui a metáfora de Heidegger (a ponte), no sentido em que o Bairro de Carcavelos é nesta pesquisa lugar de ligação entre o passado e o presente vividos, entre a memória individual e a coletiva, mas também porque permite edificar os limites, as margens, integrando as passagens, as distensões do habitar à cidade e ao mundo. É no discurso que o bairro se constitui como lugar que permite o acesso a diferentes espaços de sentido, frequentemente zonas liminares. Leia-se o seguinte excerto:

⁴¹ Nota de campo realizada entre 13 e 18 de julho de 2016, no Bairro de Carcavelos, em Matosinhos.

⁴² Note-se que o morador proprietário dos álbuns refere que nunca tinha mostrado as fotografias porque ninguém havia até então feito caso das mesmas.

duas senhoras de idade, de passagem pelo bloco, param de frente para a empena e conversam animadamente entre si apontando para cima. Vendo que me encontro sentada no muro contíguo equipada com máquina fotográfica e tirando notas num caderno, aproximam-se. “... sabe dizer-nos o que são aquelas linhas laranja?”. “Estava aqui a dizer a esta minha amiga que sugerem fogo. Está muito interessante esta pintura, tem umas cores... vê-se logo que isto é uma obra de arte. Poderá haver quem não ache...”. “Sabe”, continua, “eu não vivo aqui no Bairro, mas sou aqui de Matosinhos. Vivi muitos anos nos Açores, com o meu marido. Era lá professora de professores (...) Esta não é a fábrica Velar. A fábrica era do meu pai e eu andava lá com ele muitas vezes”. Apresenta-se elegantemente vestida. A amiga que a acompanha não chega a pronunciar palavra⁴³.

O Bairro de Carcavelos, a cidade de Matosinhos e, neste excerto, os Açores são coordenadas que permitem (de)finir o lugar do habitar, enquanto simultaneamente se delimitam fronteiras de distinção social: quer através da tentativa de afirmação de um critério de apreciação estética, a pretexto do confronto com a obra de Katre, quer do relato biográfico, que permite a afirmação de um dado *status* (no caso do excerto em epígrafe, expressa na profissão, no modo de vestir, e ainda na condição social implícita).

Questionar os limites que permitem a passagem entre o bairro, a cidade e o mundo é também discutir, paralelamente, as margens sociais e simbólicas, o modo como se afirmam lugares e posições. As obras de *street art* de Up There funcionam, nos lugares intervencionados, como catalisadoras de tensões latentes.

A partir da obra de Katre, em particular, discute-se o estatuto da arte, problematizando-se a fronteira entre a estética e a economia. A par da expressão de contentamento com a obra, distingue-se a “verdadeira arte” da pichagem. Através deste tipo de discurso, necessariamente expressivo de um paradigma axiológico, procura-se afirmar uma posição de supremacia face ao outro, revelando-se o desejo de afirmação de diferenças sociais, designadamente internas ao universo dos habitantes do Bairro (“só quem não percebe é que não gosta”). Ao mesmo tempo, procura-se alargar a supremacia do bairro, por extensão, à cidade, tendo por fim a sua valorização, catapultada pela estética:

⁴³ Nota de campo realizada entre 13 e 18 de julho de 2016, no Bairro de Carcavelos, em Matosinhos.

“Uns gostam, outros não”. “Mas a maioria gosta”. “Eu suponho que isto é pago. Com o dinheiro tinham pintado o bairro todo”. “São coisas diferentes”.

Passam ao longe três adolescentes que tiram fotos à empena pintada com o telemóvel e gritam a K. “Grande trabalho! Está espetacular!”.

De passagem, uma transeunte tira uma foto à empena. Há um morador do bloco que parece vigiar permanentemente a evolução da obra, espreitando de quando em vez, com expressão de curiosidade da varanda.

“Está mesmo lindo, só lá em cima é que não fazem...” (Bairro da Biquinha). “Vão fazer, vão”. “Está mesmo lindo. Lindo, lindo”. “Só quem não percebe é que não gosta”. “Preferem esses palavrões que para aí há”.

“É espetacular, o nosso bairro está a ficar a coisa mais linda...”

“Matosinhos está a ficar uma cidade muito bonita. Ainda hoje de manhã passei ali junto à Escola e está lá uma obra que é uma maravilha!”. “Só vão pintar esta parede? Deviam pintar mais...mas não com aquilo”, dizem apontando para os *letterings (tags)* de *graffiti* que são visíveis noutra parede do edifício, “aquilo é uma porcaria”. “E esta varanda, não a vão pintar com aquele preto? Que pena. É ali que eu moro”.

“Isto não é só aqui, dizem que também vai ser ali, no Hotel”⁴⁴.

Localizado na entrada da cidade, na contiguidade da Avenida, sem limites físicos claramente demarcados, o Bairro de Carcavelos é, ao mesmo tempo, percecionado pelos moradores como um espaço “à parte”, recortado da cidade. É frequente o uso da formulação “nós” no contexto discursivo, o que denuncia um sentimento de pertença e identificação com a comunidade do bairro, fortemente enraizado. É importante relevar que se, por um lado, a estratégia do projeto Up There, tal qual apresentada pela Câmara, visa o incremento de uma maior integração social, dos moradores no bairro e, por sua vez, do bairro na cidade, por outro, os moradores percecionam-se discriminados, vendo-se a si mesmos enquanto “vista” indesejada por parte do olhar exterior: “estas árvores foram aqui plantadas para tapar o bairro. O Presidente não queria estragar as vistas de Matosinhos, logo na entrada da cidade. É pena, porque agora ficamos nós sem vistas para a avenida”⁴⁵.

⁴⁴ Nota de campo realizada entre 13 e 18 de julho de 2016, no Bairro de Carcavelos, em Matosinhos.

⁴⁵ Nota de campo realizada entre 13 e 18 de julho de 2016, no Bairro de Carcavelos, em Matosinhos.

O bairro e a cidade são percebidos, neste excerto, como duas realidades delimitadas, mais do que integradas, entre si. A valorização estética do bairro, através da intervenção artística de Katre, reconhecida como tal pelos próprios moradores, contrasta com a auto-representação coletiva do bairro, percebido como lugar “feio” sob um ponto de vista exterior. Neste sentido, poder-se-á dizer que a obra de Katre veio potenciar uma nova possibilidade de *repensar* o lugar do habitar, na sua articulação com os espaços liminares⁴⁶, os quais por sua vez integra no seu próprio processo de construção edificante. Convém ter presente que se entende aqui o pensar e o *pensar-se* como uma derivação do habitar, nos termos de Heidegger (1951/1954). Segundo o autor, o construir faz parte do habitar, o qual deverá ser entendido como *ser-aí*, exercício de aproximação às coisas⁴⁷ que é também exercício de pensamento.

○ LOCAL-GLOBAL

Sendo Katre um artista francês, tal facto confere à intervenção no bairro uma dimensão global que não deixa de impressionar os moradores:

“o artista é francês? Ah... estás a ver, eu não te dizia?” (...)
“No outro dia foi um espetáculo. Estavam umas máquinas ali – diz o morador apontando o relvado em frente – a apontar umas luzes para o prédio. Acabaram às três da manhã. E estiveram aqui uns repórteres franceses, a filmar”, diz-me ainda o Bispo”⁴⁸.

A curiosidade pelo artista motiva os moradores a tentarem aproximar-se e a interagir com o mesmo. No papel de investigadora no terreno, que fotografa, entrevista e pontualmente conversa com o artista, sou frequentemente solicitada pelos moradores para servir de mediadora na sua interação com Katre. O obstáculo da língua impede-os de comunicarem diretamente com Katre. Por outro lado, o artista não se mostra particularmente recetivo à interação. Expressa preocupação com o cumprimento do prazo

⁴⁶ Destes espaços liminares fazem parte a cidade, mas também os outros bairros, nomeadamente o da Biquinha, também alvo de intervenção no quadro do projeto, com o qual parece haver uma certa rivalidade, a julgar pelo sentido implícito de alguns comentários dos moradores do Bairro de Carcavelos. Esta percepção é ainda suportada pela comparação entre as impressões decorrentes da observação no terreno (e respetivas notas), em ambos os casos, por parte da investigadora.

⁴⁷ Segundo Heidegger (1951/1954), tendo em conta uma antiga palavra alemã que designa “coisa”, esta significa “reunião integradora”.

⁴⁸ Nota de campo realizada entre 13 e 18 de julho de 2016, no Bairro de Carcavelos, em Matosinhos.

de finalização da obra e mostra-se profundamente concentrado no seu trabalho, procurando aproveitar o dia, de sol a sol, quase ininterruptamente:

Katre olha de longe a longe para baixo. Aproveitando uma dessas ocasiões, uma das moradoras grita-lhe “Merci!”. Imediatamente uma das vizinhas discute a pronúncia e contrapõe “Não é assim, É *merci*...”. Katre acena e sorri levemente. Parece querer evitar distrair-se com a animação no bairro e persiste concentrado⁴⁹.

A expressão literal de gratidão, no excerto acima, diz bem o quanto a obra de Katre é especialmente apreciada pelos moradores do bairro. Observando diariamente, e em contínuo, o comportamento do artista, um dos moradores, o Bispo, empenha-se em oferecer a Katre, de quando em vez, ora uma bebida, ora uma sandes, acabando por se empenhar em organizar uma sardinhada no bairro, projetada para o último dia da intervenção no bairro:

... reencontro um morador no local que reconheço como um dos que havia já conhecido na sexta anterior. Recordo que se trata do que havia sugerido a sardinhada, o Bispo. “O Katre ainda não chegou”, observo. “Trabalhou ontem, ou só no sábado?”, pergunto. “Ontem também, todo o dia, até às nove da noite”. “Ao fim do dia demos-lhe uma sandes e uma cerveja”. (...) “Quando é que o rapaz almoça?”. Respondo – uma vez que já lhe havia feito essa mesma pergunta, com o intuito de perceber qual seria a melhor altura para a entrevista – que não tem horas, que depende do andamento do trabalho. “E quando é que ele termina o trabalho?”. Digo que na segunda. “É que vamos ver se organizamos uma sardinhada. Até já sei quem vou convidar”, diz um dos moradores, o Bispo. Katre olha ocasionalmente para baixo e em jeito de brincadeira digo-lhe que os moradores estão preocupados com ele, que temem que não se esteja a alimentar como deve ser, e que estão a organizar uma festa com sardinhada, para o último dia. Responde-me acenando alegremente e diz-me que no dia anterior apenas comeu uma fruta e água. Enquanto fala, espalha protetor solar sobre o corpo, antes de fazer mover novamente a grua. (...) Katre retoma os seus trabalhos e o morador da iniciativa da sardinhada, o Bispo, aproxima-se de novo e volta com o assunto. “Mas na segunda os pescadores não vão ao mar. Só de segunda para terça. É que na segunda é a festa”. Mostra-se desapontado. “Mas

⁴⁹ Nota de campo realizada entre 13 e 18 de julho de 2016, no Bairro de Carcavelos, em Matosinhos.

eu sei quem tem sardinha”, remata. “Ela pode ficar no gelo”, digo eu para o incentivar. “Pois pode”. (...) O Bispo aproveita a minha presença para me pedir que pergunte a Katre a que horas termina. Katre, antecipando-se à minha tradução da pergunta responde que não sabe, não tem horas para terminar. Sorri. Imagino que já antecipe a pergunta que o Bispo insiste em fazer desde a semana anterior. O Bispo diz-me que estão a pensar fazer a sardinhada pelas 12:30. Informo Katre da intenção do Bispo e sugiro-lhe que faça um pequeno intervalo nessa altura, insisto que os moradores teriam muito gosto em contar com ele para o almoço. Assente que sim, mas que comerá pouco, pois terá de continuar a trabalhar logo a seguir. “O meu marido hoje vai fazer uma sardinhada. Conseguiu a sardinha no meu cunhado, que a tem sempre no gelo” (comenta a esposa do Bispo). “Então logo vou tirar uma foto da festa”, replico. “E almoço connosco, chega sempre” (finaliza)”⁵⁰.

A pesquisa no terreno termina no último dia de trabalho de Katre, com a participação na sardinhada, a qual conta com a presença de alguns dos moradores, do artista e de dois jovens produtores do evento. Os preparativos têm início a meio da manhã, tendo sido colocados no exterior o fogareiro, uma mesa e cadeiras. Durante o almoço, a conversa desenrola-se de forma animada. Katre conversa em Inglês, comigo e com os produtores, enquanto dividimos a conversa com os anfitriões e restantes moradores, ao mesmo tempo que vamos traduzindo o que ouvimos, de parte a parte. A uma dada altura, no decorrer de uma conversa circunstancial entrecruzada, os moradores expressam contentamento pela sua dupla condição de portugueses e habitantes do Bairro de Carcavelos: “estamos aqui num cantinho do céu, comparado com o que se passa na Europa e pelo mundo fora. Ainda para mais agora, com os refugiados. Aqui ainda não temos terrorismo”⁵¹.

Katre mostra ter percebido a conversa, apesar de pronunciada em Português, e diz-me, em tom semi-confidencial, que lamenta que os refugiados sejam percebidos como uma ameaça, confundidos com os terroristas. O comentário perde-se na sequência de outras conversas que se enredam entre si. No entretanto, o morador que havia prometido trazer os álbuns

⁵⁰ Nota de campo realizada entre 13 e 18 de julho de 2016, no Bairro de Carcavelos, em Matosinhos.

⁵¹ Note-se que a poucos dias da intervenção no Bairro de Carcavelos tinha sucedido o ataque em Nice, França. O próprio artista, na sequência de um comentário de circunstância sobre o assunto, referiu-me no primeiro dia que havia contactado alguns amigos e que tinha ficado contente em saber que estavam todos bem.

com as fotografias das ilhas surge com os braços ocupados com as preciosas imagens, que passaram a ocupar toda a minha atenção dali em diante...

Finda a fase de implementação do projeto e terminadas as intervenções previstas, teve lugar uma primeira visita experimental ao *tour* turístico de arte urbana Up There, aberto a convidados e à imprensa, com partida na Lionesa.

A continuação desta pesquisa passaria por dar cobertura aos visitantes, turistas nacionais e estrangeiros, nomeadamente aos seguidores de Katre que, segundo testemunhou o próprio, já o haviam contactado no Facebook, ainda com a obra em curso, manifestando intenção de a visitar *in loco*. Alguns já teriam mesmo, segundo o artista, os bilhetes de avião comprados...



Figura 7: Preparação da sardinhada, no Bairro de Carcavelos

FECHO

Este capítulo, em aproximação à problemática das “paisagens pós-urbanas” segundo Di Felice (2012), visou interrogar o conceito de espaço e o significado do habitar. A análise de dois tipos de discurso, o do artista, por um lado, e o dos moradores do bairro, por outro, permitiu perceber a importância das práticas comunicativas na constituição desse mesmo habitar.

As imagens, inseridas na paisagem urbana, produzem significativas alterações na nossa experiência sensível espaço-temporal. Sobre o papel

da técnica na alteração da percepção debruçaram-se já diversos autores, nomeadamente Walter Benjamin. Em particular, a arte urbana agiliza reações e percepções particulares, muitas vezes ambíguas.

Aquilo que se procurou discutir, neste capítulo, foi a forma como a arte urbana pode agenciar um singular relacionar-se, definindo-se o habitar, à maneira de Heidegger, como um comunicar, um permanecer junto às coisas que não é um residir e um estar, mas antes uma possibilidade, um ser em situação, um ser aí (*Dasein*), que aqui se equacionou como potenciador de passagens e de desdobramentos que apenas *poderiam ser aí*, num espaço-tempo determinados. Partindo da “ontologia relacional” de Heidegger, tentou-se ilustrar o modo como o indivíduo “está situado de maneira dinâmica”. O habitar é uma abertura que a própria prática comunicativa potencia. Tanto Katre, como os habitantes do Bairro de Carcavelos constroem o seu habitar através do discurso, delimitando os lugares de abertura (e de fechamento), mas também permitindo-se a coabitação do próximo e do distante. Foi assim possível identificar *espaços-limite*, assim designados no caso de Katre, e *passagens*, no caso dos moradores do bairro, em ambos os casos lugares do habitar catapultados a partir da prática discursiva, por sua vez prática *interpretante* (semiósica) motivada por uma experiência sensível primeira e situada, a percepção da imagem da fábrica conserveira, criada por Katre no Bloco I, no Bairro de Carcavelos.

Adaptando as palavras de Di Felice (2012, p. 42) ao contexto específico desta investigação, poder-se-ia finalmente dizer que aqui se procurou esclarecer o modo como o que não é humano (as imagens) pode conferir ao local a localidade, “tornando assim a forma do habitar uma experiência plural e momentânea” (Di Felice, p. 42).

Em suma, neste artigo procurou-se equacionar o sentido da significação edificante, ou seja, o sentido entendido enquanto transitivo, pois a significação é sempre uma construção inacabada do pensamento. E é nessa medida que podemos dizer que na recriação da significação reescrevemos o *habitar*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ahearn, C. (Ed.) (1982). *Wild Style*, DVD. Wea Corp.
- Babo, M. A. (2001). Ars scribendi: do grafo ao graffiti. *Revista de Comunicação e Linguagens*, 30, 225-232.
- Benjamin, W. (1997). Paris Capital do Século XX. In C. Fortuna (Ed.), *Cidade, cultura e globalização* (pp. 67-83). Oeiras: Celta.

- Bergson, H. (1999). *Matéria e memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes.
- Campos, R. (2010). *Por que pintamos a cidade? Uma abordagem etnográfica ao graffiti urbano*. Lisboa: Fim de Século.
- Campos, R. (2013). A estetização da transgressão no âmbito da cultura visual e popular urbana. In C. Sarmiento (Ed.), *Entre centros e margens: textos e práticas das novas interculturais* (pp. 151-164). Porto: Afrontamento.
- Campos, R. (2014). Towards a dualistic approach of the urban visual culture: between the sacred and the profane. In C. Sarmiento & R. Campos (Eds.), *Popular and visual culture. Design, circulation and consumption* (pp. 3-20). Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Candau, J. (2013). *Antropologia da memória*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Canevacci, M. (1993). *A cidade polifónica. Ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*. São Paulo: Studio Nobel.
- Caria, T. (1999). A reflexividade e a objectivação do olhar sociológico an investigação etnográfica. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 55, 5-35. Retirado de www.ces.uc.pt/rccs/includes/download.php?id=707
- Di Felice, M. (2012). *Paisagens pós-urbanas. O fim da experiência urbana e as formas comunicativas do habitar*. Lisboa: Vega.
- Eco, U. (2004). *Os limites da interpretação*. Oeiras: Difel.
- Ewen, S. (1988). *All consuming images: the politics of style in contemporary culture*. Nova Iorque: Basic Books.
- Ferrell, J. (1996). *Crimes of style: urban graffiti and the politics of criminality*. Boston: Northeastern University Press.
- Frank, T. (1997). *The conquest of cool: business culture, counterculture, and the rise of hip consumerism*. Chicago: University of Chicago Press.
- Giddens, A. (1991). *Modernity and self-identity. self and society in the late modern age*. Califórnia: Stanford University Press.
- Giverne, A. (2005). *Hors du temps/Timeless*. Benicarlo: Colors zoo.
- Giverne, A. (2012). *Hors du temps 2*. s.l.:Pyramyd.
- Halliday, M. (1978). *Language as a social semiotic: the social interpretation of language and meaning*. University Park Press.
- Hebdige, Dick (2005). Subculture. In R. Guins & O. Z. Cruz (Eds.), *Popular Culture* (pp. 355-371). Londres: Sage Publications.

- Heidegger, M. [Bauen, Wohnen, Denken] (1951). Conferência pronunciada por ocasião da “Segunda Reunião de Darmastad”, publicada em *Vortäge und Aufsätze*, G. Neske, Pfullingen, 1954.
- Hodge, R. & Kress, G. (1988). *Social Semiotics*. Nova Iorque: Cornell University Press.
- Maffesoli, M. (2014). *O tempo das tribos - o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. São Paulo: Forense Universitária.
- Melot, M. (2015). *Uma breve história da imagem*. Vila Nova de Famalicão: Humus.
- Merrell, F. (2001). Charles Sanders Peirce’s concept of the sign. In P. Cobley (Ed.), *The Routledge companion to semiotics and linguistics* (pp. 28-39). Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Pais, J. M. (2003). *Culturas juvenis*. Lisboa: INCM.
- Peirce, C. (1994). In J. Deeley (Ed.), *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce* (edição eletrónica: Vols. I-VI ed. Charles Hartshorne and Paul Weiss - Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931-1935), Vols. VII-VIII ed. Arthur W. Burks (AUP, 1958).
- Pescio, C. (2015). *Street art - storia e controscoria, tecniche e protagonisti*. Levoir.
- Ricoeur, P. (2013). *Teoria da interpretação. O discurso e o excesso de significação*. Lisboa: Edições 70.
- Rose, T. (2005). A Style nobody can deal with: politics, style and the postindustrial city in hip hop. In R. Guins & O. Z. Cruz (Eds.), *Popular culture* (pp. 401-416). Londres: Sage Publications.
- Sinker, D. (2001). *We owe you nothing, punk planet: the collected interviews*. Nova Iorque: Akashik Books.
- Willis, P. (2005). Symbolic creativity. In R. Guins & O. Z. Cruz (Eds.), *Popular culture*. Londres: Sage Publications.
- Van Leeuwen, T. (2005). *Introducing Social Semiotics*. Londres: Routledge.
- Van Dijk, T. A. (1997). *Discourse as social interaction*. Londres: Sage Publications.

Citação:

Pires, H. (2018). A arte urbana e os lugares do habitar. Up There, o caso da intervenção de Katre no Bairro de Carcavelos. In H. Pires & F. Mesquita (Eds.), *Publi-cidade e comunicação visual urbana* (pp. 29-60). Braga: CECS.