

O QUE AS PAREDES NOS DIZEM? A arte de rua e potencialidades para o desenvolvimento do pensamento crítico

Sarha Pawlak

Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação da Universidade do Porto, Porto, Portugal

Sofia Marques da Silva

Centro de Investigação e de Intervenção Educativas (CIIE) / Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação da Universidade do Porto, Porto, Portugal

Resumo A cultura grafite preserva desde as suas origens uma função comunicacional de carácter interventivo e de denúncia. Aquela cultura materializa-se principalmente nas grandes cidades e em espaços públicos que podem ser ao mesmo tempo periféricos e de grande visibilidade. Reconhecendo que esta forma de expressão não perdeu suas características de génese, tem sofrido alterações que, acompanhando mudanças sociais, políticas, culturais e económicas das sociedades, propõe um olhar renovado sobre o potencial que encerra de educação para a cidade. Com o suporte teórico das perspectivas do materialismo histórico-dialético, a questão à qual neste artigo procura responder é como esta arte de rua traduz um potencial educativo, na medida em que pode desenvolver pensamento crítico sobre questões sociais, muitas vezes fraturantes. Metodologicamente, o estudo que se desenvolve na cidade do Porto recorre fundamentalmente ao método etnográfico, com suporte de técnicas dos métodos visuais, como a fotografia. Da análise de dados realizada exploramos neste lugar especificamente sobre as expressões desta forma de arte em torno da questão social da habitação. Os resultados indicam que o contexto mais livre da rua potencializa o desenvolvimento da expressão acerca das demandas latentes para cada artista.

Palavras-chave: cidade, arte de rua, educação, habitação.

What do the walls tell us? Street art and its potential for developing critical thinking

Abstract Since its beginnings, graffiti culture has preserved a communicational function with an interventionist and denunciatory character. This culture takes place mainly in large cities and in public places that can be both peripheral and highly visible. Recognising that this form of expression has not lost its original characteristics has undergone changes in line with the social, political, cultural and economic changes in societies and suggests a renewed look at the potential it offers for education in the city. With the theoretical support of the perspectives of historical-dialectical materialism, this article seeks to answer the question of how this street art can be translated into an educational potential insofar as it can develop critical thinking about often controversial social issues. Methodologically, the study carried out in the city of Porto is essentially based on the ethnographic method, supported by visual techniques such as photography. In the data analysis carried out here, we specifically explored the expressions of this art form in relation to the social issue of housing. The results suggest that the freer context of the street encourages the development of expression through the latent demands of each artist.

Keywords: city, street art, education, housing.

Que nous disent les murs? L'art de la rue et son potentiel de développement de la pensée critique

Résumé Depuis ses origines, la culture du graffiti a conservé une fonction de communication de nature interventionniste et dénonciatrice. Cette culture se matérialise principalement dans les grandes villes et dans des espaces publics qui peuvent être à la fois périphériques et très visibles. Reconnaissant que cette forme d'expression n'a pas perdu ses caractéristiques originelles, elle a subi des changements qui, en accord avec les évolutions sociales, politiques, culturelles et économiques des sociétés, proposent un regard renouvelé sur le potentiel qu'elle recèle pour l'éducation dans la ville. Avec le soutien théorique des perspectives du matérialisme historique-dialectique, la question à laquelle cet article tente de répondre est de savoir comment cet art de la rue se traduit en potentiel éducatif, dans la mesure où il peut développer une pensée critique sur des questions sociales

souvent conflictuelles. D'un point de vue méthodologique, l'étude, qui a été réalisée dans la ville de Porto, utilise essentiellement la méthode ethnographique, soutenue par des techniques visuelles telles que la photographie. L'analyse des données réalisée ici nous a permis d'explorer spécifiquement les expressions de cette forme d'art autour de la question sociale du logement. Les résultats indiquent que le contexte plus libre de la rue favorise le développement de l'expression autour des demandes latentes de chaque artiste.

Mots-clés: ville, street art, éducation, logement.

¿Qué nos dicen las paredes? El arte callejero y las potencialidades para el desarrollo del pensamiento crítico

Resumen La cultura del grafiti ha preservado, desde sus orígenes, una función comunicativa de carácter intervencionista y de denuncia. Dicha cultura se materializa principalmente en las grandes ciudades y en espacios públicos que pueden ser, al mismo tiempo, periféricos y de gran visibilidad. Reconociendo que esta forma de expresión no ha perdido sus características originales, ha experimentado transformaciones que, en paralelo con los cambios sociales, políticos, culturales y económicos de las sociedades, proponen una visión renovada sobre el potencial que encierra para la educación en la ciudad. Con el soporte teórico de las perspectivas del materialismo histórico-dialéctico, la cuestión a la que este artículo pretende responder es cómo este arte callejero traduce un potencial educativo, en la medida en que puede fomentar el pensamiento crítico sobre cuestiones sociales, muchas veces divisivas. Metodológicamente, el estudio, que se desarrolla en la ciudad de Oporto, recurre fundamentalmente al método etnográfico, con apoyo de técnicas de métodos visuales, como la fotografía. A partir del análisis de los datos obtenidos, exploramos específicamente en este lugar las expresiones de esta forma de arte en torno a la cuestión social de la vivienda. Los resultados indican que el contexto más libre de la calle potencia el desarrollo de la expresión sobre las demandas latentes de cada artista.

Palabras-clave: ciudad, arte callejero, educación, vivienda.

Introdução

Pergunte sempre a cada ideia: a quem serves?
(Bertolt Brecht)

Se inscrição em paredes é uma prática humana desde a pré-história, o recurso a este ato com objetivos político-sociais foi observado mais tarde, na Idade Antiga com especial incidência em Pompéia e Roma (Lara, 1996; Paixão, 2011; Lewisohn, 2008; Gitahy, 1999). Segundo Lewisohn (2008), somente a partir do final do século XIX é que a opinião pública começa a se posicionar contra o grafite, pela sua associação às classes trabalhadoras, imaginadas como autoras, contrastando com uma elite social que dominava a produção cultural. No entanto, esta dimensão elitista da arte, como trata Lara (1996), tem a sua génese já no Renascimento; a arte passou a servir o individualismo burguês, passando a ser necessário um reconhecimento individual da obra. Após um período de interesse romântico pelo grafite como “puro ato criativo”, característico da Idade Antiga, os vitorianos retomaram a “arte real” (Lewisohn, 2008). Ou seja, o “puro ato criativo” da escrita em paredes passa a ser associado a atividades relacionadas a elementos inferiores da sociedade, reprimido e sem reconhecimento, tendo sofrido de uma hierarquização da produção e do acesso à arte, com consequências que ainda hoje vamos

encontrar no grafite. É importante, contudo, ressaltar que a relação com o espaço, nomeadamente com o espaço público e a noção de propriedade, sofreu muitas alterações a partir dos finais do séc. XVIII, o que significa que o sentido de apropriação de espaço, por exemplo de paredes, era muito diferente do que hoje se atribui (Lewisohn, 2008).

Hoje, o grafite que conhecemos, também chamado de grafite moderno, tem origem em dois momentos: em Maio de 68 na França, e em Nova York em meados da década de 60 (Campos, 2010; Gitahy, 1999; Santos, 2002; Silva, 2021). Para ambos os momentos esse ato configura uma reação a ações político-econômicas respeitantes tanto a leis repressivas e regras culturais, como no caso da Europa (Hobsbawm, 1995; Lara, 1996), respeitantes à especulação imobiliária suburbana que realocou comunidades consideradas “perigosas” em áreas da cidade cada vez mais afastadas, como se pode ver para o caso estadunidense (Lewisohn, 2008). Em comum, ambos partilham o fato de terem na sua inspiração movimentos urbanos de contestação. A arte de rua é considerada um subgênero do grafite, e se diferencia do mesmo a partir do público que não reivindica (Torre e Ferro, 2016). Onde praticantes do grafite buscam se comunicar com seus pares, a arte de rua procura dialogar com a população (Lewisohn, 2008).

Em Portugal, o grafite surge na segunda metade da década de 1980, onde os *writers* tiveram o seu primeiro contacto com o grafite não somente através do *rap* mas por outros grupos culturais, como *punk hard-core*, *metal* e o *rock* (Ferro, 2016). Já no norte do país, especificamente no Porto, o crescimento do grafite acontece em um ritmo mais lento e descontinuado, sendo a primeira *piece* registrada em Maia em 1989 (*ibidem*). Durante as décadas de 1990 e 2000 o grafite na região continuou a se desenvolver entre comboios e autoestradas (Silva, 2021), ou seja, longe do perímetro urbano.

No caso específico da cidade do Porto, em 2013, a então gestão da câmara do Porto, encabeçada por Rui Rio, decidiu realizar uma política de contestação aos grafites, com a criação da brigada anti-grafito (Silva, 2021; Clara, 2013). Para perceber melhor essa relação a partir de artistas, recorremos a publicações que retrataram o episódio da época, como o caso do *blog Jardim das Delícias* (25/05/2013).¹ Segundo Augusta Clara, autora do *blog*.

O combate “sem tréguas” que a Câmara do Porto declarou aos “graffiti” visa tornar a cidade mais limpa e acolhedora, alega a autarquia, que considera este tipo de manifestações “uma autêntica praga”, destruidora da paisagem urbana. [Clara, 2013]

A mudança do executivo, nesse mesmo ano, dando lugar ao primeiro mandato de Rui Moreira, representou uma viragem na relação da autarquia com o grafite.

Outras entrevistas publicadas em jornais e revistas mostram testemunhos de artistas envolvidos neste processo e que dão conta de como as mudanças afetaram esta arte de rua. Na publicação e-Cultura (19/01/2021),² o artista portuense ±MaisMenos±

1 Disponível em: <https://jardimdasdelicias.blogs.sapo.pt/197954.html>. Consultado em: 10/11/2023.

2 Disponível em: <https://www.e-cultura.pt/artigo/27336>. Consultado em: 10/11/2023.

refere-se ao seu projeto como tendo um carácter interventivo, político e crítico ao sistema e à censura. Na sua perspectiva, a intencionalidade política “mais progressista” não é “inteiramente inocente”, pois é utilizada para inscrever um carácter mais cosmopolita ao seu desenho de cidade e colocar a arte urbana como um atrativo e parte de um pacote turístico. Nesse sentido, a autarquia tem um posicionamento seletivo face às inscrições nas paredes, definindo uma hierarquia de valor, no fundo, identificando o que é arte e o que não tem esse carácter e reconhecimento. Assim, vale-se de brigadas de limpeza para “deixar apenas a arte que ficava bem nesse plano” (MaisMenos, 2021), corporizando uma curadoria, limpando os desenhos desagradáveis (Monteiro, 2021).

O artista Filho Bastardo, em entrevista ao Centro de Estudos Interculturais da ISCAP (13/08/2021),³ também se refere à questão da limpeza das artes de rua pela Câmara Municipal. Para ele as decisões sobre o que limpar ou não está permeada de uma ideologia de apagamento a tudo que for crítica ao trabalho da Câmara, não existindo o respeito moral e ético “por aquilo que são as opiniões dos artistas!” (Filho Bastardo, 2021).

Pode-se concluir que as cidades, também a cidade do Porto, “estão passando por processos de transformação significativos que têm um impacto importante nas práticas espaciais e na produção social” (Youkhana, 2014: 172).⁴ Neste contexto de transformação, os objetos e lugares da cidade, como as paredes e espaços públicos, ganham novos significados e configurações, e se tornam importantes no ato coletivo de expressão, comunicação, mas também de educação.

Este artigo procura dar conta de perceber a arte de rua enquanto potencialidade para o desenvolvimento de um pensamento crítico. Após duas secções de enquadramento teórico e que procuram discutir a cidade enquanto lugar de manifestação de cultura e de poderes, mas também a cidade enquanto espaço de educação e de participação, segue-se a metodologia, onde se clarifica a opção pela etnografia urbana e de rua e o percurso feito na recolha e análise de dados. Segue-se a secção dos resultados cujas partes procuram dar conta e problematizar os paradoxos de uma cidade que sofre de processos de gentrificação ao mesmo tempo que cria espaços de educação, através da arte inscrita nas suas paredes. Uma pequena conclusão fecha este contributo.

A cidade e a expressão através do espaço urbano

A arte de rua, então, é materializada nas paredes da cidade e, para percebermos as questões educacionais que a envolvem, é necessário primeiro olharmos para o contexto na qual ela está inserida, assim como as relações de força que a atravessam.

As configurações das cidades manifestam relações de cultura e poder, nesse sentido, a cidade evidencia fatores de desigualdade e exclusão na forma como o

3 Disponível em: <https://www.iscap.pt/cei/um-projeto-de-stencil-como-veiculo-de-comunicacao/>. Consultado em: 10/11/2023.

4 “are undergoing significant transformation processes that have an important impact on spatial practices and social production” (no original, tradução nossa).

espaço é estruturado (Sequeira, 2015; Castro, 2018). Segundo Harvey (2012 [2008]: 81), o mais recente processo de urbanização teve como consequência a mercantilização das cidades, “num mundo onde o consumismo, o turismo e a indústria da cultura e do conhecimento se tornaram os principais aspectos da economia política urbana.” Como forma de manter o controle da utilização da cidade, “a noção de rua tem sido historicamente associada à sujeira e ao crime” (Bullock, 2015: 14),⁵ ou seja, estar na rua e intervir nela fora da lógica do consumo, como é o caso da arte de rua, acaba sendo associado com vandalismo e repreendido.

Seguindo um caminho que busca confrontar a estruturação mundial de prevalência da lógica hegemônica do capital, que significa a cidade a serviço do lucro, Henri Lefebvre (2001) apresenta o conceito de direito à cidade, sintetizado a partir de Harvey (2012 [2008]: 74) como:

O direito à cidade é muito mais que a liberdade individual de ter acesso aos recursos urbanos: é um direito de mudar a nós mesmos, mudando a cidade. Além disso, é um direito coletivo, e não individual, já que essa transformação depende do exercício de um poder coletivo para remodelar os processos de urbanização. A liberdade de fazer e refazer as nossas cidades, e a nós mesmos, é, a meu ver, um dos nossos direitos humanos mais preciosos e ao mesmo tempo mais negligenciados.

O direito à cidade diz respeito ao direito material e não material do espaço; no direito material estão os acessos aos recursos urbanos, sendo um deles o direito à habitação (Lefebvre, 2001; Harvey, 2012 [2008]). Ou seja, o direito de habitar é um direito de estar e pertencer à cidade. Porém, segundo Harvey,⁶ com a atual configuração do sistema capitalista, através do neoliberalismo, a habitação torna-se um instrumento de acumulação de capital e ganho especulativo, um bem de consumo (Calor e Maragotto, 2019) que nem todos conseguem aceder (Barbosa e Lopes, 2019). Com o recorte específico do Porto, mas que podemos ver espelhado em muitas partes do mundo, a intensificação da turistificação, que significa a dependência econômica do turismo, processo já apontado por Harvey (2012 [2008]) como um dos principais aspectos da economia política urbana, caminhou lado a lado com a gentrificação a partir do momento que o ramo imobiliário se mostrou uma oportunidade de lucro, causando a expulsão de habitantes para lugares que não desejam a partir da elevação do custo de vida (*ibidem*). Temos hoje um mundo onde os “direitos a propriedade privada e a taxa de lucro se sobrepõem a todas as outras noções de direito.” (Harvey, 2012 [2008], 2014). A realidade urbana então se mostra cercada de relações de poder, que acompanham os moldes da atual fase do sistema capitalista, renegando direitos básicos em busca de lucro, convertendo assim a cidade em um produto.

Acompanhando o curso dessas cidades, o Porto também se transforma atendendo os interesses do capital. Esse processo começa no final do séc. XX, com a

5 "the notion of the street has historically been associated with grittiness and crime" (no original, tradução nossa)

6 Disponível em: <https://outraspalavras.net/outrasmidias/harvey-como-a-moradia-vira-artigo-de-luxo/>. Consultado em: 10/11/2023.

atribuição em 1994 pela UNESCO do estatuto de Património Mundial da Humanidade e a reabilitação urbana da baixa em 2002, a cidade inicia um processo de limpeza e fim da marginalidade das ruas, e então a partir de 2012 o Porto passa a ser visto como destino turístico de eleição (Queirós, 2007; Barbosa e Lopes, 2019). No final de 2022 o presidente da Câmara do Porto, Rui Moreira, afirma que não se pode “ter medo da gentrificação” alegando que “queremos um Porto com mais turistas”,⁷ discurso que está em consonância com as políticas de supervalorização dos imóveis na cidade, que aumentam a cada ano a desigualdade urbana (Barbosa e Lopes, 2019). As questões de desigualdade social foram também assinaladas por Klein (2023), num estudo que, tendo sido também realizado na cidade do Porto, se focou na estética da decadência promovida pela atração turística.

O poder público então se afirma concordante com os interesses do capital, sobrevalorizando-os em detrimento das condições de vida da sua própria população. Esse caminho, que nega os direitos materiais, também perpassa o acesso aos direitos não materiais, outra face do que se considera o direito à cidade, refletindo não somente na sua construção, mas também nas relações sociais que buscamos, conforme aponta Harvey (2014: 28):

A questão do tipo de cidade que queremos não pode ser separada da questão do tipo de pessoas queremos ser, que tipo de relações sociais buscamos, que relações com a natureza nos satisfazem mais, que estilo de vida desejamos levar, quais são os nossos valores estéticos.

Ou seja, o direito à cidade é ter acesso aos recursos físicos, mas também é poder aceder à cidade a partir do simbólico, como em atos sociais, políticos, culturais, educacionais. Dessa forma, ao lado dos direitos materiais, os direitos não materiais de estar, pertencer e intervir na cidade seguem importantes. As questões do desenvolvimento urbano não podem omitir a importância dos lazeres e das questões relativas à cultura (Lefebvre, 2001), nisso a arte se mostra uma forma de viver a cidade, forma essa materializada nas suas paredes.

A arte de rua revela uma cidade construída para além da vontade do capital, como expressão das pessoas que a habitam (Oliveira, 2016). Ela surge nas cidades como consequência de processos políticos e sociais, fruto das contradições presentes no espaço urbano moderno (Lewisohn, 2008; Campos, 2010; Gitahy, 1999; Santos, 2002; Silva, 2021; Hobsbawm, 1995; Lara, 1996; Lazzarin, 2007), e se mostra como instrumento da reapropriação coletiva do espaço urbano (Youkhana, 2014), o que podemos considerar uma forma de se alcançar o direito à cidade. A partir dessa potencialidade, o grafite, e a arte de rua como seu subgênero, apresentam formas de comunicação, de mensagem ou expressão a ser passada ao público urbano.

7 Disponível em: <https://www.jn.pt/local/noticias/porto/porto/rui-moreira-diz-que-nao-se-pode-ter-medo-da-gentrificacao-15354611.html/>. Consultado em: 10/11/2023.

Nesse sentido, já práticas de teor mais espontâneo e efêmero como o *graffiti* e a *street art* se revestem de significados diferentes: da questão da reivindicação de um lugar na cidade, à vontade de passar uma mensagem, ou a simples necessidade de imprimir nela um pouco de um imaginário pessoal, estas são formas que, no *graffiti* e na *street art* não programada, tornam incontornável uma leitura de expressão do desequilíbrio do poder nas sociedades contemporâneas, no seu espaço por excelência que é a cidade. (Sequeira, 2015: 80)

Essa disputa é materializada nas grandes cidades em diferentes intensidades, inclusive na cidade do Porto, em que num primeiro momento se mostra totalmente intolerante, para então utilizar de uma estratégica parcial aceitação, onde, segundo os artistas mencionados, não possui regras claras para tal. Essa tentativa de apropriação da arte de rua pelo poder público está presente nas novas reestruturas urbanas, nas quais, com os processos de gentrificação e comercialização existe uma busca pela incorporação dessa expressão artística na lógica mercantil das cidades, como venda de uma imagem de cidade criativa, onde as cores são valorizadas e é esvaziado de mensagem (Youkhana, 2014). Ferrell (2016) complementa que nas cidades contemporâneas, a visibilidade do grafite e da arte de rua pode ser atacada e apagada em nome de uma segurança urbana e da qualidade de vida, ou aumentada como um símbolo do novo urbanismo.

Essa lógica de apagamento e/ou incorporação está permeada de uma ideologia neoliberal, Traspadini (2021) numa publicação *online Outras Palavras* nos atenta que:

A criminalização e a cooptação, via recursos, sempre foram armas potentes de silenciamento cultural, político e social, resultantes da hegemonia econômica do capital. Em plena era neoliberal, nascida das crises econômicas dos anos 1970 — demarcadas pelo crescimento da guerra imperialista e o peso da era do petróleo — a arte de rua denuncia a desigualdade e anuncia a existência dos/das de baixo.

Ou seja, mesmo frente a intencional forma de manipular, característica das políticas neoliberais, seja pela criminalização ou pela utilização de táticas de patrocínio financeiro somado com um discurso de aparente inclusão, a arte de rua resiste. Acompanhando as transformações das cidades, e da sociedade como um todo, ela se transforma sempre mantendo um lado transgressor, o qual carrega um aspecto significativo de contestação social, desafiando a ilegalidade e ocupando propriedades privadas ao se apropriar de espaços particulares e públicos, tornando, dessa forma, paradoxal sua utilização comercial (Pennachin, 2003).

Assim, tendo o contexto de contradição, a arte de rua se torna voz, se mostra potencial “para a produção de um riquíssimo imaginário pertencente à sociedade e ao palco da cidade, que pode tomar para si a competência de ter vida própria e falar por si. Pensar por si. Gritar por si.” (Barros, 2016: 170). Na arte de rua, os sujeitos que a praticam vivem a cidade desenham o fluxo urbano, se apropriam do espaço e de seu território através de denúncias registradas, da expressão de suas indignações (Castro, 2018; Santos, 2021), e esse espaço se mostra um espaço de emancipação da dominação neoliberal, capaz de abrir lugar para outros questionamentos.

O espaço urbano como espaço educativo

As relações que perpassam tanto o surgimento como a materialização da arte de rua nos dias de hoje se mostram complexas. Analisar uma potencialidade educativa nesse meio também se revela atravessado por complexidades que fogem da ideia clássica de educação a partir de contextos formais e não formais, entrando em um meio que além de informal é ilegal. Os espaços dessas materializações são intimamente ligados com suas potencialidades educativas, essas que iremos pensar em nosso contexto.

O espaço físico territorial onde ocorrem os atos educativos dentro de um contexto formal são os do território das escolas, “são instituições regulamentadas por lei, certificadoras, organizadas segundo diretrizes nacionais” (Gohn, 2006: 29), o que “pressupõe ambientes normatizados, com regras e padrões comportamentais definidos previamente” (*ibidem*), e que são de frequência obrigatória (UNESCO, 1998). Ou seja, a educação formal é materializada na escola e conta com regras e padrões de comportamento definidos e conteúdos previamente demarcados. Já a educação não formal também tem como materialização espaços planejados para tal, com a diferenciação que não é obrigatória (Degrande e Torres, 2022) e proporciona a aprendizagem de conteúdos da escolarização formal em outros espaços (Vieira, Bianconi e Dias, 2005). A educação não formal então se mostra uma possibilidade educativa que pode ocupar mais espaços para além da escola, ainda assim atendendo seu conteúdo educativo.

O espaço e o conteúdo dessas duas vertentes educacionais estão consonantes com a regulamentação dos saberes disponibilizados pela escola e nos levam a refletir sobre a mesma. Historicamente a escola, no contexto de sua popularização pós-Revolução Industrial na Inglaterra, surge e se mantém baseada nas necessidades do sistema capitalista de criar força de trabalho disciplinada e qualificada para atender aos interesses do capital (Mészáros, 2008). Para isso o estado, sob uma falsa máscara de neutralidade, se utiliza dos seus aparatos ideológicos para criar uma “uma falsa visão da história, cuja finalidade é ocultar um projeto social, político e econômico da classe dominante” (Gadotti, 2003: 31). Se entende enquanto aparatos ideológicos: a imprensa, o sistema de partidos, a família, a religião, a escola, o direito, etc. (*ibidem*), ou seja, aqui vemos a escola como veículo de propagação da ideologia dominante que tem como função manter o *status quo* de sua dominação dentro da sociedade. Mas, assim como toda a sociedade, esse objetivo encontra resistência e a escola se torna arena de conflitos (Chauí, 2016), se revelando um espaço de dominação, mas também de resistência face aos interesses do poder hegemônico, em uma relação desigual de forças.

A educação formal, então, tem como espaço a escola, já a educação não formal pode ser materializada em outros espaços, e o que vemos em comum é o conteúdo, subordinado à esfera do estado que atende a ideologia dominante. Porém não podemos reduzir a educação à escola e seu conteúdo, mas sim buscar perceber seu significado a partir de uma construção histórica. Consideramos que o que nos diferencia, enquanto seres humanos, dos outros animais é a necessidade de reproduzir nossa própria existência, e para isso nos utilizamos do trabalho (Marx e Engels,

2009; Saviani, 2015). A partir disso, a transformação da natureza é realizada através do trabalho material e do trabalho não material, esse último sendo a produção de conhecimentos, ideias, conceitos, valores, símbolos, atitudes, habilidades, e a educação se situa nessa categoria (Saviani, 2015). Dessa forma

[...] o trabalho educativo é o ato de produzir, direta e intencionalmente, em cada indivíduo singular, a humanidade que é produzida histórica e coletivamente pelo conjunto dos homens. Assim, o objeto da educação diz respeito, de um lado, à identificação dos elementos culturais que precisam ser assimilados pelos indivíduos da espécie humana para que eles se formem humanos e, de outro lado e concomitantemente, à descoberta das formas mais adequadas para atingir esse objetivo. (Saviani, 2015: 287)

Assim entendemos a educação como formação do ser em humano, e sua reprodução. Essa concepção corrobora com a apresentada por Adorno (1995: 141), de educação enquanto emancipadora, que a entende:

Evidentemente não a assim chamada modelagem de pessoas, porque não temos o direito de modelar pessoas a partir do seu exterior; mas também não a mera transmissão de conhecimentos, cuja característica de coisa morta já foi mais do que destacada, mas a produção de uma consciência verdadeira. Isto seria inclusive da maior importância política; sua ideia, se é permitido dizer assim, é uma exigência política. Isto é: uma democracia com o dever de não apenas funcionar, mas operar conforme seu conceito, demanda pessoas emancipadas. Uma democracia efetiva só pode ser imaginada enquanto uma sociedade de quem é emancipado.

A educação enquanto produção de uma verdadeira consciência, ou seja, enquanto emancipadora, se apresenta de maior potencialidade através da educação informal (Mészáros, 2008), que é materializada em espaços do cotidiano durante o processo de socialização dos indivíduos, na família, entre amigos, no bairro, no clube, etc., e os conhecimentos passados não são sistematizados e sim repassados a partir de práticas e experiências anteriores (Gohn, 2006). Essa potencialidade é expressa no espaço, ou seja, a educação informal se mostra intensificada por estar fora desse aspecto do controle ideológico do estado. E a partir das inúmeras alternativas de emancipação humana, a arte tem relevo quando apresenta a possibilidade de colocar em questão a alienação das relações sociais na sociedade capitalista e propicia atualizações e contemporaneizações dentre os dilemas enfrentados na ordem social e a proposição de novos campos de possibilidades (Castro, 2018). Ou seja, se mostra

como importante componente para a emancipação humana no contexto da sociedade capitalista, atravessa um dilema de refletir uma sociedade que vive uma lógica de mercantilização e padronização das produções e representações artísticas. Quando a arte se torna uma mediação de expressão dos indivíduos enquanto sujeitos — como expressão da construção da vida social — ela contribui para o desenvolvimento do homem e de sua relação com o espaço. (*ibidem*: 54).

Essa relação contraditória com o espaço através do poder público e das relações econômico-sociais acrescenta diversas questões a respeito dessa forma de expressão, mas não deixa de mostrar saliente sua possibilidade de se desenhar como potencial educativo, principalmente pensando que o espaço urbano é um espaço de disputa política, econômica e social que tem uma infinidade de diferentes atores. Assim, diante de todas as contradições que se apresentam em todos os espaços potenciais educativos, e tendo como foco a sua materialização na cidade, na rua, saímos a ela para percebemos a partir das artes e artistas quais são as relações que existem entre todos esses contextos.

Metodologia

Este artigo resulta de uma investigação desenvolvida no âmbito do mestrado em Ciências da Educação que teve como objetivo estudar a força educativa e o sentido político da arte de rua, através do desenvolvimento de uma etnografia de rua na cidade do Porto.

A cidade do Porto, e todo o seu contexto econômico, cultural e social, foi a nossa unidade empírica. Com essa delimitação, também de ordem geográfica, desenvolvemos uma etnografia urbana, de rua e fotográfica (Cordeiro, 2010; Rocha e Eckert, 2003; Klein, 2019, 2023), durante 18 meses entre maio de 2022 e novembro de 2023. Assim, foi percorrida a cidade em busca de grafites, tendo sido realizados registros fotográficos, que são analisados como documentos, e notas de campo referentes a descrição dos espaços onde as artes estão/estavam inseridas e referentes a participação de atividades relacionadas ao universo do grafite, nomeadamente um *tour* pelo projeto *Porto Walls Forever* e uma oficina de muralismo promovida por uma artista atuante no Porto. A escolha do método etnográfico justifica-se pela possibilidade que integra em se observar atores e dinâmicas sociais nos contextos “naturais”, como o caso de grandes cidades. Por outro lado, esta abordagem permite, num contexto mais largo de cidade, tomar em atenção, de uma forma que se pretende justa, visões de grupos mais específicos, como o caso dos artistas de rua, atentando

a focalização justa, a partir de dentro, não tão próxima que sobrevalorize o particularismo individual, reforçando essa visão atomizada da vida urbana (como se o indivíduo estivesse só), nem tão longe que resulte num recorte demasiado abrangente onde a inserção do indivíduo em grupos e redes se perca, acabando por ficar desprovido de sentido e de inteligibilidade para o observador” (Cordeiro, 2010: 113).

A etnografia de rua reforça a importância de se observar o modo como se aprende a pertencer ao território como sua morada, um lugar de intimidade e acomodação afetiva, além de considerar a caminhada sem destino como sua técnica. As autoras complementam alguns instrumentos que passam a fazer parte do olhar e atitude da coleta onde “o exercício da etnografia de rua inclui então ‘a câmara na mão’” (Rocha e Eckert, 2003: 103), além de descrever “tradicionalmente em diários, relatos ou notas de campo, seus pensamentos ao agir no tempo e espaço histórico do

Outro-observado, delineando as formas que revestem a vida coletiva no meio urbano” (Rocha e Eckert, 2003: 104).

A observação participante nos deu base para percebermos um contexto que era novo, a partir de uma participação formal através do *tour* e da oficina, pudemos manter relações com praticantes da arte de rua e conhecer a história dentro da cidade do Porto, ponto importante dentro da investigação. As notas de campo também permitiram a organização sistemática dessa percepção com a análise de conteúdo do percebido. Mas consideramos pertinente trazer que as principais ferramentas utilizadas para essa análise foram as entrevistas e registros fotográficos.

Como as técnicas que pertencem ao universo do grafite são muitas, delimitamos a captação dos registros fotográficos aos grafites denominados *throw-up's* e *masterpieces*,⁸ e do seu subgênero, a arte de rua,⁹ onde para essa estão inclusas todas as técnicas. Essa definição exclui as *tag's*, pois não consideramos que agregassem material pertinente ao trabalho. A partir dessas condicionantes, nossa etnografia resultou na recolha de 768 imagens. Para a análise das imagens, utilizamos as orientações a partir de Martine Joly (1994), que nos propõe, a partir do conceito de imagem como não sendo uma linguagem universal e sim condicionada ao contexto cultural e social de uma época, a ciência que sua interpretação também passa pelas lentes da cultura, das convenções sociais inseridas em quem a interpreta, além do contexto da aparição do signo.

Se estas representações são compreendidas por outros que não aqueles que as fabricam, é porque existe entre elas um mínimo de convenção sociocultural, por outras palavras, que elas devem grande parte da sua significação ao seu aspecto de símbolo, [...]. É ao permitir-nos estudar esta articulação da imagem entre semelhança, vestígio e convenção, isto é, entre ícone, indício e símbolo, que a teoria semiótica nos permite perceber não apenas a complexidade mas também a força da comunicação pela imagem” (1994: 44).

Então a autora orienta que não há método absoluto para a análise das imagens, mas sim opções de como fazer, ou inventar, de acordo com os objetivos. Diante do nosso objetivo de perceber o desenvolvimento do pensamento crítico em relação sobre questões sociais, buscamos reconhecer, a partir de elementos linguísticos, icônico e plásticos,¹⁰ as imagens com função conativa, ou seja, aquelas que têm

8 O grafite moderno tem no princípio a escrita de nomes ou *tag's*, ou seja, é o elemento mais primitivo e basilar, seguido pelas *throw-up's*, que é uma *tag* melhorada e em maiores dimensões, então pelos *masterpieces*, ou *pieces*, técnica mais aprimorada com mais elementos artísticos, que podem conter letras ou somente desenhos, e exigem uma maior técnica (Campos, 2010; Castro, 2014; Lewisohn, 2008).

9 A arte de rua é um subgênero do grafite e tem como principal diferença que, enquanto os *graffiti writers* escrevem para eles mesmos e não fazem questão do público geral entender sua mensagem, os artistas de rua procuram dialogar com a população (Lewisohn, 2008), justificando assim a recolha para qualquer técnica.

10 Aquilo que chamamos de imagem é algo heterogêneo “o que quer dizer que ela reúne e coordena, no âmbito de um quadro (de um limite) diferentes categorias de signos: imagens no sentido teórico do termo (signos icônicos, analógicos), mas também signos plásticos: cores, formas, composição interna ou textura, e a maior parte do tempo também signos linguísticos, da linguagem verbal” (Joly, 1994: 42).

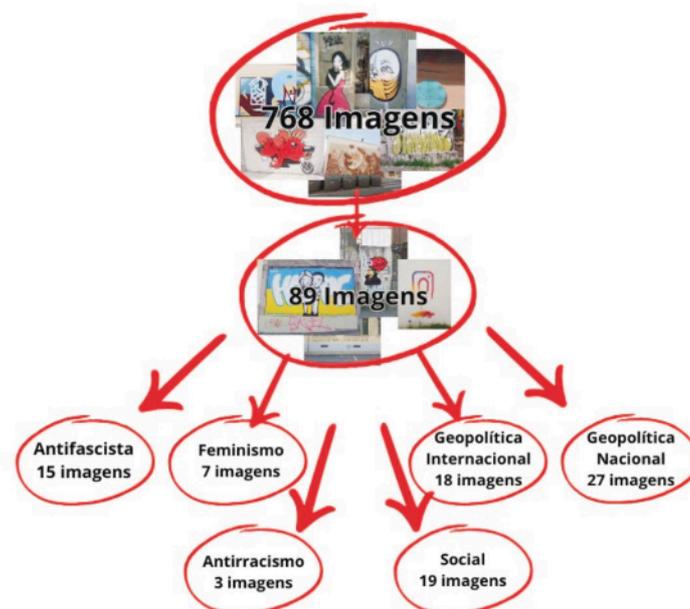


Figura 1 Categorias de análise de imagem

como objetivo influenciar ou persuadir a pessoa interlocutora a um pensamento inquisitivo referente a elementos da ordem vigente, seja ela social, política ou econômica. Consideramos importante ressaltar que os elementos plásticos são analisados a partir de cores, formas, composição interna ou textura, mas também relação com os aspectos culturais de um local, esses correlacionados a sua integração com o espaço, os quais tomamos como mais apropriados para essa investigação, dessa forma os elementos plásticos serão tidos em conta somente a partir desse aspecto. Essa análise então resultou em 89 imagens, ou seja, imagens que consideramos, com base nos seus elementos, que buscavam provocar um pensamento questionador.

Da análise do conteúdo visual das 89 imagens resultaram seis categorias: mensagens antifascistas, mensagens feministas, mensagens antirracistas, mensagens políticas e mensagens sociais (figura 1).

A categoria com mensagens antifascistas incluía frases ou imagens contra a ideologia fascista, como por exemplo “de olho nos fascistas e em quem lhes aperta as mãos” ou “Fight Fascism”; as imagens feministas incluíam frases ou imagens com crítica ao papel das mulheres na sociedade ou de afirmação da liberdade feminina; a categoria geopolítica internacional dá conta de críticas ou denúncias a situações político econômicas em outros países do mundo; na categoria denominada geopolítica nacional o mesmo mas exclusivamente para questões relacionadas a Portugal; na dimensão mensagens antirracistas foram

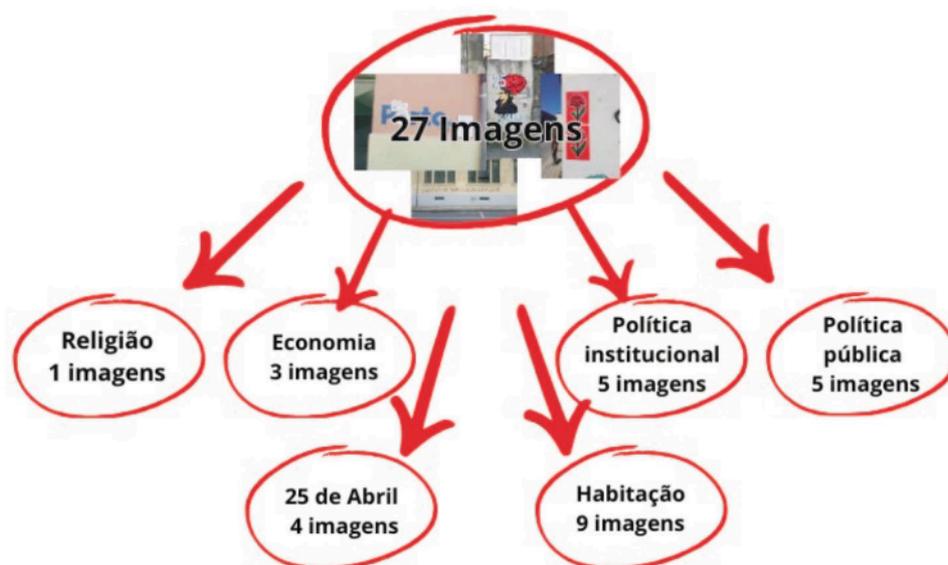


Figura 2 Subcategorias de análise de imagem

associadas imagens ou frases de denúncia ao preconceito racial; e, por fim, na dimensão mensagens sociais estão imagens ou frases críticas aos parâmetros e normalizações sociais vigentes em nossa sociedade.

A categoria que se mostrou com mais expressão foi a categoria “geopolítica nacional”, a qual decidimos nos debruçar em busca de uma interpretação mais aprofundada da mensagem que se deseja transmitir. Um ponto relevante referente a justificativa desta dimensão abranger temas tão diversificados prende-se a uma incidência territorial, o que nos permite obter uma visão mais situada e ampla ao mesmo tempo dos temas regionais que artistas de rua querem expressar e aos quais querem dar prioridade.

Dentro dessa categoria, as subcategorias identificadas foram: religião, que abrange crítica à influência da igreja católica em decisões estatais; economia, contendo críticas ao favorecimento de lucro para empresas privadas; 25 de Abril, com mensagens de apoio e incentivo aos ideais; política institucional, partindo de críticas a partidos ou pessoas públicas; política pública, a questionar ações de órgãos públicos; e, por fim, habitação, com críticas a diversos aspectos que levam a uma crise habitacional presente na cidade. A figura 2 ilustra a subcategorização.

O tema local relacionado com a habitação, que também é uma questão de âmbito nacional, parece ser o mais preocupante entre esse grupo de artistas. Incidimos, a partir da análise de imagem nessas imagens que são exemplificativas daquela relação.

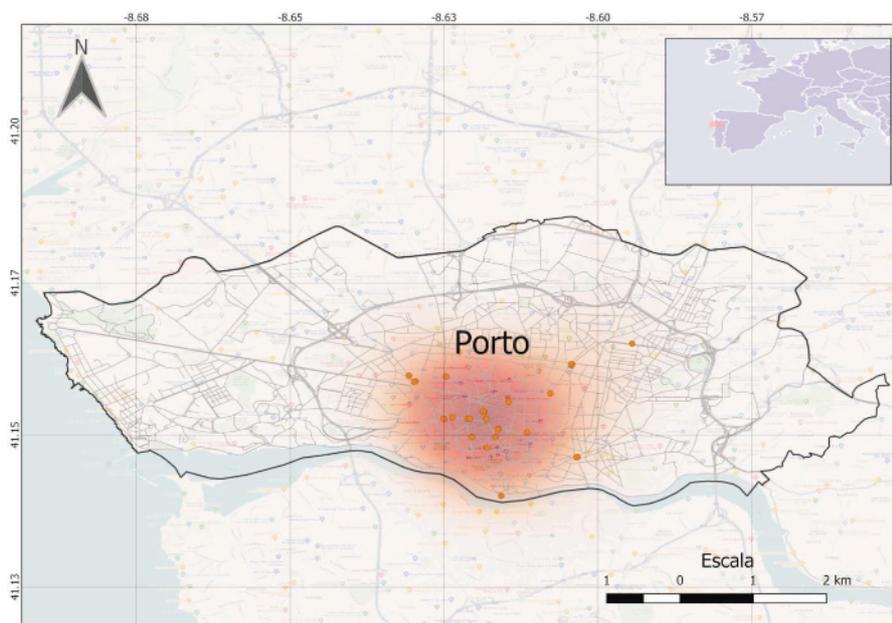


Figura 3 Localização das 27 intervenções artísticas na cidade do Porto

Para além da etnografia e da análise de imagem, foram realizadas entrevistas semiestruturadas a artistas de rua em atividade na cidade. A seleção das pessoas a serem entrevistadas partiu da primeira classificação das 89 imagens, procurando-se chegar à sua autoria sempre que foi possível. A partir desses primeiros contatos e das entrevistas realizadas foi possível, através do método de “amostragem por bola de neve”, e a partir de pesquisa em redes sociais, chegar a mais artistas para os quais não encontramos as intervenções em nossos percursos. Foram realizadas seis entrevistas que tinham como objetivo perceber as percepções acerca da arte como desenvolvimento político e como ferramenta educacional.

O guião da entrevista estava organizado em cinco partes e incluía os seguintes tópicos: histórico pessoal, papel social, papel político e papel educacional. O histórico pessoal buscava pensar como a pessoa entrevistada teve seus primeiros contatos com o universo da arte de rua, pensando no contexto social a qual pertence, além das referências e inspirações; para o papel social o objetivo era entender as motivações para a prática dessa forma de expressão artística, qual o objetivo pelo que faz e onde o faz; já o papel político é perceber o entendimento pessoal da arte de rua como forma de manifestação política, independente de existir ou não uma mensagem explicitamente política a ser passada com a intervenção artística; e, por fim, o papel educacional, onde, buscamos observar qual o papel educativo da arte de rua para quem a pratica.

Foi realizada análise de conteúdo (Bardin, 2016), da qual já a partir das categorias pré-organizadas no guião, focaremos no papel educativo e sua relação com subcategoria “habitação” da análise de imagem (Joly, 1994).

Resultados

O grito da rua: crítica ao processo de gentrificação

A preocupação com a questão da habitação se mostra presente em diferentes formas de expressões urbanas. Através de diversas técnicas relacionadas ao universo do grafite, encontramos desde *stikers*, grafites, *lambbs*, azulejos, nos quais as mensagens tinham tons de denúncia, humor, e apresentadas tanto em inglês como em português. Para nosso trabalho, foram escolhidas diferentes representações que, através de uma reconstituição da sua mensagem, podem nos ajudar a entender a construção da percepção crítica e elucidar as questões educacionais que permeiam esse universo.

A primeira imagem (figura 4) mostra uma frase em rima que denuncia a completa venda do espaço urbano, ou seja, o processo de gentrificação da cidade.

A artista em questão tem um projeto de intervenção urbana em formato de azulejos, chamado “locals”, onde aborda o tema da habitação em uma perspectiva crítica principalmente ao processo de turistificação da cidade e empobrecimento da população local. Essa frase em específico chama a atenção pela parte “vendida até ao coração”, a qual podemos fazer uma relação com as relações dentro do sistema capitalista, em especial a partir do neoliberalismo, que provocam uma desfiliação, ou como Pelbart (2008: 35) apresenta, que

se antes a pertinência às redes de sentido e de existência, aos modos de vida e aos territórios subjetivos dependia de critérios intrínsecos tais como tradições, direitos de passagem, relações de comunidade e trabalho, religião, sexo, cada vez mais esse acesso é mediado por pedágios comerciais, impagáveis para uma grande maioria.

E então questiona “que possibilidades restam de criar laço, de tecer um território existencial e subjetivo na contramão da serialização e das reterritorializações propostas a cada minuto pela economia material e imaterial atual?” (*ibidem*: 36), onde a crítica passada atravessa o material e atenta as questões subjetivas sofridas pela população que muitas vezes se vê obrigada a abandonar suas comunidades para dar espaço ao lucro, revelando uma cidade vendida até ao coração de quem a habitava. Relação que inclusive está vinculada a negação da possibilidade em aceder à cidade a partir do simbólico, ou seja, a negação ao direito à cidade (Lefebvre, 2001).

A imagem da figura 5 é um complemento do tema partindo de outra artista, que desenha uma casa com as portas e janelas fechadas com tijolos (comuns na cidade) e com a legenda “tantas casas sem gente”. O processo de gentrificação das

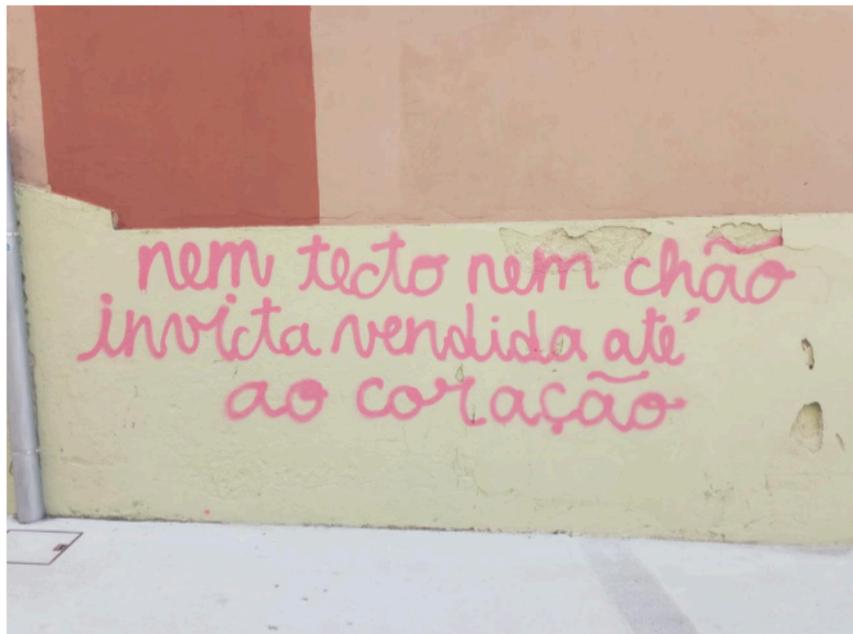


Figura 4 "nem tecto nem chão invicta vendida até ao coração"

Foto da primeira autora: Localização e data — rua do Mirante, 24/07/2023.

grandes cidades se utiliza dos vazios urbanos como forma de valorização das áreas em função dos investimentos públicos e privados, através do processo de especulação imobiliária (Silva, 2017). Ou seja, é mais interessante economicamente que os espaços urbanos estejam vazios para que os disponíveis possam superfaturar.

O acesso à habitação está totalmente relacionado às políticas públicas, como já apontado por Harvey (2012 [2008]), em que a mercantilização das cidades se torna o principal aspecto da economia política urbana atual. O crescente aumento dos valores aumenta a dificuldade do acesso da população local a elas, e então "a crise também pode motivar as pessoas a começarem a criar arte de rua política" (Tolonen, 2018: 23),¹¹ a partir de uma necessidade mais latente de ser ouvida. A ocupação das ruas pode então ser também associada ao direito à cidade (Lefebvre, 2001), em que a partir do direito coletivo de remodelar os espaços urbanos, e de questionar as remodelações aplicadas pelo poder público, leva ao questionamento sobre a cidade que queremos, e que precisamos, à população.

11 "crisis can also motivate people to begin creating political street art" (no original, tradução nossa)



Figura 5 "tantas casas sem gente"

Foto da primeira autora: Localização e data — praça dos Poveiros, 03/05/2023.

Ambas as artes refletem uma crítica a políticas públicas de supervalorização de áreas urbanas em detrimento de sua própria população. Em um contexto de desenvolvimento de uma consciência crítica a partir dos espaços educacionais disponíveis, tanto nos contextos formais, como não formais e informais, uma expressão que se mostra contrária ao poder hegemônico vigente, principalmente localmente, pode não encontrar espaço onde o território e o conteúdo são subordinados ao estado. Dessa forma a rua aparece enquanto espaço de potencial liberdade dessa manifestação, mas não legalmente, ou seja, o desenvolvimento livre de uma consciência crítica significa em muitos casos ir contra ao controle ou regras estabelecidas.

Essa forma de apropriação que é contrária às regras estipuladas pelo poder público, mas está em consonância com o que Lefebvre (2001) desenvolve enquanto direito à cidade, nos leva a questionar que tipo de direitos temos perante o espaço em que vivemos, questionamento esse que artistas de rua parecem nos instigar. Em uma extensão de interesse social, através de uma apropriação simbólica da cidade, nos questionam sobre uma apropriação material (e também simbólica) do capital, que se encontra contrária às necessidades da ampla população, a qual tem direito a habitação, mas também a arte e a educação, que não esteja a serviço do lucro e do controle.

Porra... a política neoliberal e a cidade do Porto como produto.

O processo de gentrificação da cidade do Porto acompanha a transformação da cidade em uma marca, o 'Porto Ponto'.¹² Criada em 2014, segundo o *site* da cidade, faz do "[...] lançamento do 'Porto Ponto' como um exemplo para o mundo no setor e demonstram que a marca é muito bem entendida por estrangeiros e focam os olhos do mundo nesta 'nossa' cidade que já pertence ao mundo".¹³

Segundo um dos artistas entrevistados, essa é uma ideia liberal de transformar tudo em marca, além de observar sua estética, onde aponta que existe um ponto final, simbolicamente significando fim de discussão.

[...] já esta ideia do liberal, super liberal, de transformar tudo em marcas, então o país é uma marca, a cidade é uma marca, as pessoas são uma marca, tudo é uma marca. Então ao mesmo tempo o Porto tem uma coisa, uma característica, tipo, que tem uma ironia nisso, que é a ideia de Porto ponto, ou seja, quando usar o ponto final não se fala mais nisso, ou seja, quase agressivo e quase impositivo, não há conversa, ou seja, impuseram uma marca, puseram um Ponto Final, é assim e ponto, exatamente assim. [Entrevista 06/02/2023, Porto]

O Porto ponto também se mostra presente refreando a arte de rua crítica, conforme apontado pelos artistas trazidos anteriormente, na relação ideológica do que será ou não apagado das intervenções urbanas. Essa relação da marca apontada em entrevista, de quase imposição, se materializa nas ruas a partir de uma curadoria do tipo de arte de rua permitida na cidade, onde o que é crítico ao trabalho da Câmara é apagado (Filho Bastardo, 2021).

O desenvolvimento crítico dentro de uma educação informal, a partir de uma ação ilegal, se mostra atravessado pelo poder hegemônico em uma outra perspectiva, da coerção legal. Vemos que os contextos formais e não formais são de controle do estado que gere o que é permitido ensinar; já no contexto informal a educação é realizada de maneira não programada (Gohn, 2006), e no nosso contexto, quando se mostra crítica ao sistema, é combatida ou cooptada, a partir das ferramentas que o poder público tem disponíveis como forma de controle, conforme já apontado por Ferrell (2016) e Traspadini (2021).

A resistência em tornar a cidade uma marca é encontrada em outras artes de rua, como é o exemplo da imagem da figura 6.

Barbosa e Lopes (2020) apresentam alguns dados a respeito desse processo, em que o nível elevado de pobreza e exclusão social coincidindo com os níveis recordes de turistas, tornam "a cidade [...] uma marca" (*ibidem*: 51), ou seja, preocupada com a sua venda. Trazer essa discussão para a rua transforma a arte de rua em voz (Barros, 2016), onde os sujeitos se apropriam do seu território com denúncias

12 Disponível em: <https://www.cm-porto.pt/marca-porto/marca-porto>. Consultado em: 14/09/2023.

13 Disponível em: <https://www.porto.pt/pt/noticia/marca-porto-faz-hoje-dois-anos-e-reconhece-internacionalmente>. Consultado em: 14/09/2023.



Figura 6 "Porto. não é uma marca."

Foto da primeira autora: Localização e data — rua do Dr. Ricardo Jorge, 24/07/2023.

registradas e de expressão das suas indignações (Castro, 2018; Santos, 2021), fomentando as possibilidades de levar uma discussão sobre os caminhos e as consequências da atual transformação do espaço urbano.

A imagem da figura 7 ironiza a marca do Porto. com um trocadilho, além de recriar o símbolo tradicional da Câmara Municipal num formato fálico.

O artista autor dessa obra tem um histórico de críticas ao processo de gentrificação da cidade através de obras realizadas em diferentes técnicas. Em entrevista declarou sobre ser realizado na cidade um turismo de plástico e se pergunta sobre as pessoas daqui.

[...] tem as desvantagens que eu também já falei, do excesso de turismo de plástico, é uma cidade plastificada, não é? Para agradar os de fora. E os daqui? [Entrevista 03/05/2023, Porto]

Esse questionamento corrobora com o que Harvey (2014) nos propõe sobre o tipo de cidade que queremos, pensamento que guia a ideia do direito à cidade. Essa concepção nos convida a refletir além, sobre o tipo de pessoas que queremos ser e os tipos de relações que buscamos, questões que artistas de rua se fazem e externalizam nas ruas, revelando a produção de uma verdadeira consciência, ou seja, de educação enquanto emancipadora (Adorno, 1995), e vão além, tentam incentivar a população em geral ao



Figura 7 "Porra..."

Foto da primeira autora: Localização e data — praça dos Poveiros, 03/05/2023.

mesmo. Assim podemos entender que a educação emancipadora está vinculada ao que consideramos enquanto direito à cidade, em uma apropriação e esforço para levar uma consciência crítica sobre nosso destino enquanto sociedade.

No atual sistema econômico, as cidades se tornam instrumentos para o exercício de poder através da encenação simbólica (Youkhana, 2014; Lefebvre, 2001), como observamos na propagação da marca do Porto por toda a cidade. E em contraponto vemos que as intervenções na rua são capazes de reformular o debate público a fim de desafiar discursos hegemônicos e mobilizar um público mais amplo (Youkhana, 2014). Dessa forma, artistas têm um importante papel nesse processo.

Para enfrentar os desafios que processos políticos provocam no silenciamento da sociedade e na promoção do aumento da desigualdade, artistas agem com as ferramentas que possuem. Promovem sua arte, nas mais variadas linguagens, em uma ação política de profunda oportunidade de reflexão, com capacidade de alcance de massa. (Santos, 2018: 51)

A arte de rua, em todas as suas manifestações, cria possibilidades de diálogo sobre a formação do espaço urbano, além de outras discussões sobre o modo de vida em sociedade (Castro, 2018). Ela se mostra, mesmo em uma relação desigual, um

importante espaço de comunicação, a qual sua materialização nas paredes, nos muros, é considerada democrática, não exclui a ideia de ninguém, é o quadro do povo (Pennachin, 2003; Arrigada, 2012, Barros, 2016).

Nesse contexto informal, considera-se que:

[a] arte de rua chega onde os livros não chegam, nos espaços e campos de visão em quem a educação formal insiste em ausentar-se. A arte de rua alfabetiza, embeleza e emudece, no espanto, o retrato colorido das histórias negadas pela história oficial. Nas ruas, a arte volta a tensionar para a importância do público, reproduz e/ou reacende a chama dos questionamentos. (Traspadini, 2021)

A educação em um sentido crítico encontra barreiras de desenvolvimento dentro das esferas administradas pelo estado, e quando sai às ruas atraída por uma potencial liberdade encontra barreiras na permissão da prática pelo poder público. Essa relação, tanto material como simbólica, então nos faz refletir sobre as possibilidades em que a educação é permitida, ou seja, qual o tipo e que nível de educação que o estado está interessado em disponibilizar para a população, se uma modelagem de pessoas, uma mera transmissão de conhecimentos ou a produção de uma verdadeira consciência.

O quadro do povo: a expressão como potencial educativo

A percepção da arte de rua enquanto educação emancipadora, a qual apresenta a possibilidade de colocar em questão a alienação das relações sociais na sociedade capitalista e os dilemas enfrentados na ordem social (Castro, 2018) é apresentada pelas artes, mas também realizada a partir de artistas, que expressam a associação entre a comunicação/expressão e a educação quando questionado se a arte de rua tem um papel educativo.

Claro, claro, claro que sim, porque está ali, podes dizer tudo, sem censura, a rua aceita tudo. [Entrevista 03/05/2023, Porto]

A liberdade é então exaltada em uma relação com a não censura que a rua proporciona. Essa relação de potencial liberdade, como já apresentado, pode ser feita a partir dos espaços destinados a educação formal e não formal, que são mediadas pelo estado e atravessadas pela sua ideologia, que muitas vezes censuram opiniões críticas. A rua, pela não regularização de seu conteúdo educativo, parece disponibilizar uma possibilidade irrestrita de expressão, em uma relação com o exposto por Sequeira (2015), que muitas vezes são contra a lógica hegemônica, abrindo espaço para esse desenvolvimento do pensamento crítico. Corroborado a partir de Waldner, Dobratz e Betty (2013) que colocam a rua enquanto espaço que permite determinados questionamentos político-sociais só possíveis em espaços não formais e não regulados pelo estado.

[...] me permitiu integrar na cidade, e acho que também me começou a mim própria a instigar a capacidade de verbalizar mais a minha revolta. [Entrevista 01/02/2023, Porto]

A partir dessa liberdade podemos observar o espaço da rua em um contexto de educação informal, como possibilidade de verbalizar sentimentos que em outros meios essa externalização é menos possível, enquanto “forma-conteúdo do grito” (Traspadini, 2021).

Ah, para mim teve. Lá está, porque conheci muita coisa e descobri novos meios, novos formatos, novas coisas e eduquei-me a mim mesma também a ser algo mais, não é escrever só uma frase na rua é escrever essa frase como intuito e de uma forma explícita ou direta, não é. [Entrevista 19/05/2023, Porto]

[...] *street art* também é um motor para mim, para crescer, para pensar para refletir que trabalho vou fazer seguir, como é que vou expressar aquilo, eu tenho que descobrir coisas constantemente e vou a procura e pronto [...]. [Entrevista 06/02/2023, Porto]

Sim, claro que tem. A expressão, a comunicação, são sempre consequências do pensamento, mais ou menos consciente. E o pensamento é uma das duas formas de desenvolvimento humano e social. [Entrevista 20/04/2023, Porto]

Não somente o que, mas como expressar, também é retratado. O desenvolvimento de uma capacidade comunicativa se mostra latente a partir de artistas, que apontam a arte de rua enquanto possibilidade de desenvolver as formas de expressão.

As experiências são importantes formas de desenvolvimento de uma consciência, conforme nos coloca Adorno (1995: 151):

Mas aquilo que caracteriza propriamente a consciência é o pensar em relação à realidade, ao conteúdo — a relação entre as formas e estruturas de pensamento do sujeito e aquilo que este não é. Este sentido mais profundo de consciência ou faculdade de pensar não é apenas o desenvolvimento lógico formal, mas ele corresponde literalmente à capacidade de fazer experiências. Eu diria que pensar é o mesmo que fazer experiências intelectuais. Nesta medida e nos termos que procuramos expor, a educação para a experiência é idêntica à educação para a emancipação.

As possibilidades que a prática da arte de rua encontra dentro da realidade da cidade e, no nosso caso, relacionada com as problemáticas locais desse espaço, promovem uma necessidade de expressão, que artistas de rua apontam enquanto desenvolvimento educativo. Adorno (1995) coloca o desenvolvimento de uma educação para a emancipação a partir da experiência, essa que podemos observar em uma prática não controlada, livre, que a rua disponibiliza enquanto espaço.

A tarefa da educação, em uma perspectiva dela enquanto práxis, ou seja, ato, é vinculada com a capacidade de formação de uma consciência crítica (Gadotti, 2003), e que vemos intimamente relacionada com o espaço, em que além do conteúdo, se questiona as possibilidades de quem pode falar e ouvir.

[...] o emissor, o receptor e o conteúdo da mensagem, assim como a forma, o local e o tempo de sua transmissão dependem de normas prévias que decidem a respeito de quem pode falar e ouvir, o que pode ser dito e ouvido, onde e quando isso pode ser feito. A regra da competência também decide de antemão, portanto, quais são os excluídos do circuito de comunicação e de informação (Chauí, 2016: 249).

Uma educação informal se revela potencial no desenvolvimento do pensamento crítico pelo seu conteúdo não subordinado ao estado, que controla o que pode ou não pode ser ensinado e aprendido. O contexto da arte de rua, que se materializa também ilegalmente nas paredes da cidade, também revela essa potencialidade mesmo quando atravessada pelo controle coercivo do estado. Nessa relação é possível observar novamente a tentativa do poder público em controlar as possibilidades de desenvolvimento e comunicação crítica da população, ou seja, a possibilidade de produção de uma verdadeira consciência, em uma educação considerada emancipadora.

Conclusão

A arte de rua, que nasce de um contexto de expressão ocasionado pelas políticas públicas urbanas de segregação, e se desenvolve em conflito com o poder público, tem íntima relação com o espaço urbano. As questões da cidade, seu desenvolvimento desigual e consequência, estiveram sempre presentes nessa forma de expressão que até hoje se materializa nas paredes da cidade, inclusive na cidade do Porto. Elas se revelaram importantes formas de comunicação de críticas ao poder público relacionadas às políticas de supervalorização do lucro em detrimento da população, que ocasionam degradação das condições de vida da classe trabalhadora.

Observando questionamentos relacionados a monetização irrestrita dos espaços, expulsão da sua população, transformação da cidade em uma marca, um produto, artistas de rua encontram nas paredes da cidade espaço livre para criticar as ações do estado. Essa liberdade não é irrestrita, a liberdade comunicacional encontra barreira na liberdade legal, onde podemos levantar o questionamento da motivação de a intervenção em um espaço que é considerado de expressão irrestrita ser criminalizada e perseguida a partir do conteúdo. Essa relação de controle e censura do poder público às formas de ocupação da cidade que estão fora da ideologia capitalista pode também ser entendida enquanto contrária ao direito da população à cidade, sobrevalorizando as possibilidades de lucro.

Os aspectos educacionais abordados enquanto fora do controle ideológico do estado, que se manifesta nas esferas formais e não formais da educação, trazem as potencialidades da educação informal como principal fonte de educação emancipadora. A arte de rua, materializada em um ambiente de educação informal, então se mostra potencial educadora a partir do desenvolvimento do pensamento crítico, levando em conta todas as condições que a atravessam, sejam elas em relação a liberdade, mas também a censura, podendo fomentar a artistas uma reflexão sobre as motivações que a cercam. Se revela também um dos aspectos do direito à cidade, em uma ação espontânea de conscientização da população a partir apropriação dos

espaços públicos contra a lógica reprodutora de um discurso hegemônico da educação formal e não formal, e também contra as regras de utilização dos espaços públicos subordinados aos interesses do capital.

Pensar a arte de rua em uma perspectiva mais ampla, a partir de um contexto informal e de potencial liberdade, mas que encontra barreiras legais no seu desenvolvimento, nos convida também a refletir sobre os caminhos que a educação subordinada ao estado, e ao poder público em geral, estão seguindo, tanto no sentido de que tipo de cidade vivemos e estamos construindo, e principalmente, e não desvinculado, que tipo de educação e sociedade almejamos, uma vez que a educação nos forma para buscarmos, ou não, uma mudança no sentido amplo de mundo.

Referências bibliográficas

- Adorno, Theodor W. (1995), *Educação e Emancipação*, trad. Wolfgang Leo Maar, Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- Arrigada, Luís Alberto Vivero (2012), "Murales y graffiti: expresiones simbólicas de la lucha de clases", *Anfora*, 19 (33), pp. 71- 87.
- Barbosa, Inês, e João Teixeira Lopes (2019), "Descodificar as paredes da cidade: da crítica à gentrificação ao direito da habitação no Porto", *Sociologia — Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, XXXVIII, pp. 6-29.
- Barbosa, Inês, e João Teixeira Lopes (2020), "'O Porto não se vende': resistências à gentrificação através da produção artística no período pós-austeritário", *Cadernos de Arte e Antropologia [Online]*, 9 (2), pp. 67-73.
- Bardin, Laurence (2016), *Análise de Conteúdo*, trad. Luís Antero Reto, São Paulo, Edições 70.
- Barros, Erna (2016), "O grafite é o meio: as ruas como lugares de representação sócio-política", *Anais do I Seminário Nacional de Sociologia da UFS*, pp. 156-173.
- Bullock, Lara (2015), *Moral Vandals. Street Artists in the Service of Change*, University of California, tese de doutoramento.
- Calor, Inês, e Mateus Magarotto (2019), "Necessidades, oportunidade e ilegalidade em habitação — alojamento local e tendências contemporâneas", *Fórum Sociológico*, 34, pp. 43-50.
- Campos, Ricardo (2010), *Porque Pintamos a Cidade? Uma Abordagem Etnográfica do Graffiti Urbano*, Porto, Fim do Século.
- Castro, Ana Luísa Fernandes de (2014), *Arte Urbana. Estudo Exploratório da Sua Relação com as Cidades e Proposta de Projeto Prático para o Porto*, Porto, Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto, dissertação de mestrado em Multimídia.
- Castro, Priscila Rodrigues de (2018), "Lendo os muros: a apropriação do território pela arte do grafite", *Revista Libertas*, 18 (1), pp. 53-74.
- Chauí, Marilena de Souza (2016), "Ideologia e educação", *Revista Educação e Pesquisa*, 42 (1), pp. 245-257.
- Clara, Augusta (2013), "Porto — Graffifers ameaçam responder à destruição de pintura de Azul", *Jardim das Delícias*, Disponível em: <https://jardimdasdelicias.blogs.sapo.pt/197954.html> (última consulta em outubro de 2024).

- Cordeiro, Graça Índias (2010), "As cidades fazem-se por dentro — desafios de etnografia urbana", *Revista Cidades, Comunidades e Territórios*, 20/21, pp. 111-121.
- Degrande, Deize, Heloiza Silva, e Julio Cesar Torres (2022), "Atuação profissional dos professores do campo: educação formal, informal e não formal", *Revista Educação em Foco*, 27, pp. 1-11.
- Ferrell, Jeff (2016), "Graffiti, street art and the politics of complexity", em Jeffrey Ian Ross (org.), *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*. Abingdon, RU, Nova Iorque, NY, Routledge, International Handbooks, pp. xxx-xxxviii.
- Ferro, Lígia (2016). *Da Rua Para o Mundo. Etnografia Urbana Comparada do Graffiti e do Parkour*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais.
- Filho Bastardo (2021), "Um projeto de stencil como veículo de comunicação", *P. Porto* (13/08/2021), disponível em: <https://www.iscap.pt/cei/um-projeto-de-stencil-como-veiculo-de-comunicacao/> (última consulta em outubro de 2024).
- Gadotti, Moacir (2003), *Educação e Poder. Introdução à Pedagogia do Conflito*, São Paulo, Cortez (13.ª edição).
- Gitahy, Celso (1999), *O Que é Grafite*, São Paulo, Braziliense.
- Gohn, Maria da Glória (2006), "Educação não-formal, participação da sociedade civil e estruturas colegiadas nas escolas", *Ensaio — Aval em Políticas Públicas em Educação*, 14 (50), pp. 27-38.
- Harvey, David (2012 [2008]), "O direito à cidade", trad. Jair Pinheiro, *Revista Lutas Sociais*, 29, pp. 73-89.
- Harvey, David (2014), *Cidades Rebeldes. Do Direito à Cidade à Revolução Urbana*, São Paulo, Martins Fontes.
- Hobsbawm, Eric (1995), *Era dos Extremos. O Breve Século XX, 1914-1991*, trad. Marcos Santarrita, São Paulo, Companhia das Letras (2.ª edição).
- Joly, Martine (1994), *Introdução à Análise da Imagem*, trad. José Eduardo Rodil, Lisboa, Edições 70.
- Klein, Ricardo (2019), "Construcciones de ciudad y espacio público desde el graffiti y el street art: aportes metodológicos y empíricos desde un análisis de la fotografía", *Universitas Humanística*, 88. DOI: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.uh88.ccep>
- Klein, Ricardo (2023), "Interpretaciones y usos de la belleza del abandono en la arquitectura urbana: un análisis crítico en el caso de Oporto", *Cadernos IS-UP*, 3, obtido de: https://ojs.letras.up.pt/index.php/Cadernos-ISUP_1/article/view/13557 (setembro de 2004).
- Lara, Arthur Hunold (1996), *Grafite. Arte Urbana em Movimento*, São Paulo, Universidade de São Paulo, dissertação de mestrado, programa de pós-graduação em Artes Visuais.
- Lazzarin, Luís Fernando (2007), *Identidade e Arte. Contribuições do Movimento Grafite para a Educação*, 30.ª reunião anual da ANPED.
- Lefebvre, Henri (2001), *O Direito à Cidade*, trad. Rubens Eduardo Frias, São Paulo, Centauro (5.ª edição).
- Lewisohn, Cedar (2008), *Street Art. The Graffiti Revolution*, Nova Iorque, Abrams Publishing.
- MaisMenos (2021), "Perseguida, instrumentalizada, livre: qual o lugar da arte urbana no Porto?", *e-Cultura.pt*, disponível em: <https://www.e-cultura.pt/artigo/27336> (última consulta em outubro de 2024).

- Marx, Karl, e Friedrich Engels (2009), *A Ideologia Alemã*, trad. Álvaro Pina, São Paulo, Expressão Popular.
- Mészáros, István (2008), *A Educação para Além do Capital*, trad. Isa Tavares, São Paulo, Boitempo (2.^a edição).
- Monteiro, Maria (2021), "Perseguida, instrumentalizada, livre: qual o lugar da arte urbana no Porto?", *e-Cultura.pt*, disponível em: <https://www.e-cultura.pt/artigo/27336> (última consulta em outubro de 2024).
- Oliveira, Luiz Henrique Rubens Pastore Alves de (2016), *A Luta pelo Direito à Cidade por Meio da Street Art em Curitiba-PR*, Curitiba, Departamento de Geografia, Universidade Federal do Paraná, dissertação de mestrado.
- Paixão, Sandro José Cajé da (2011), *O Meio é a Paisagem. Pixação e Grafite como Intervenções em São Paulo*, São Paulo, Universidade de São Paulo, dissertação de mestrado, programa de pós-graduação em Estética e História da Arte.
- Pelbart, Peter Pál (2008), "Poder sobre a vida, potência da vida", *Revista Lugar Comum*, 17, pp. 33-43.
- Pennachin, Deborah Lopes (2003), *Signos Subversivos. Das Significações de Graffiti e Pichação. Metrôpoles Contemporâneas como Miríades Sígnicas*, Belo Horizonte, Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.
- Queirós, João (2007), "Estratégias e discursos políticos em torno da reabilitação de centros urbanos: considerações exploratórias a partir do caso do Porto", *Sociologia, Problemas e Práticas*, 55, pp. 91-116.
- Rocha, Ana Luiza Carvalho da, e Cornelia Eckert (2003), "Etnografia de rua: estudo de antropologia urbana", *Revista RUA*, 9 (1), pp.101-127.
- Santos, Juliana Abramides dos (2021), "Arte de rua – um grito do coração", em Maria Beatriz Costa Abramides (org.), *Marxismo e Questão Étnico-Racial. Desafios Contemporâneos*, São Paulo, Editora da PUC-SP, pp. 133-140.
- Santos, Renata Callaça Gadioli dos (2018), "Entrecruzamentos: arte, política e política pública", *Revista Estética e Semiótica*, 2 (8), pp. 43-52.
- Santos, Rosana Aparecida Martins (2002), *O Estilo Que Ninguém Segura. Mano é Mano! Boy é Boy! Boy é Mano? Mano é Mano?*, São Paulo, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, dissertação de mestrado.
- Saviani, Dermeval (2015), "Sobre a natureza e especificidade da educação", *Germinal – Marxismo e Educação em Debate*, 7 (1), pp. 286-293.
- Sequeira, Ágata Dourado (2015), *"A Cidade é o Habitat da Arte". Street Art e a Construção de Espaço Público em Lisboa*, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, tese de doutoramento.
- Silva, Eugênio Ribeiro da (2017), *Vazios Urbanos nas Áreas Centrais. Os Casos do Porto-PT e de Natal-BR*, Natal, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação e Pesquisa em Geografia, tese de doutoramento.
- Silva, Tito Senna Ramalho da (2021), *Graffiti e Arte Urbana na Cidade do Porto. Reflexões no Espaço Público através de Práticas Artísticas*, Porto, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, dissertação de mestrado.

- Torre, Elena de la, e Ligia Ferro (2016), "O Porto sentido pelo graffiti: as representações sociais de peças de graffiti pelos habitantes da cidade do Porto", *Revista de Ciências Sociais*, 47 (1), pp. 123-147.
- Traspadini, Roberta (2021), "Arte de rua na trincheira da luta anticolonial", *Outras Palavras* (09/02/2021), disponível em: <https://outraspalavras.net/alemdamercadoria/arte-de-rua-trincheira-da-luta-anticolonial/> (data de acesso: 03/11/2023).
- Tolonen, Jonna (2018), "Power of paint: political street art confronts the authorities", *SAUC – Journal*, 2 (3), pp. 20-29.
- UNESCO (1998), *Educação, Um Tesouro a Descobrir*, São Paulo, Cortez.
- Vieira, Valéria, M. Lúcia Bianconi, e Monique Dias (2005), "Espaços não-formais de ensino e o currículo de ciências", *Ciência e Cultura*, 57 (4), pp. 21-23.
- Waldner, Lisa K. Dobratz, e A. Betty (2013), "Graffiti as a form of contentious political participation", *Sociology Compass Journal*, 7 (5), pp. 377-389.
- Youkhana, Eva (2014), "Creative activism and art against urban renaissance and social exclusion – space sensitive approaches to the study of collective action and belonging", *Sociology Compass*, 8 (2), pp. 172-186.

Sarha Pawlak. Mestre em Ciências da Educação pela Universidade do Porto, graduada em Geografia pela Universidade Federal do Paraná.

E-mail: sarhapawlak@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4490-0954>

Contribuições para o artigo: concetualização, curadoria dos dados, análise formal, investigação, metodologia, administração do projeto, validação; redação do original.

Sofia Marques da Silva (autora para correspondência). Professora associada da Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação da Universidade do Porto e membro integrado do Centro de Investigação e de Intervenção Educativas.

E-mail: sofiamsilva@fpce.up.pt

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2688-1171>

Contribuições para o artigo: concetualização, metodologia, administração do projeto, supervisão, validação, revisão e edição.

Data de receção: 31/12/2023 Data de aprovação: 16/07/2024