

ZÉLIA MARIA RODRIGUES COELHO

*Representações sociais do graffiti
na região algarvia: um estudo sociológico*

Dissertação de Mestrado em Sociologia



UNIVERSIDADE DO ALGARVE

FACULDADE DE ECONOMIA

2025

ZÉLIA MARIA RODRIGUES COELHO

*Representações sociais do graffiti
na região algarvia: um estudo sociológico*

Dissertação de Mestrado em Sociologia

Trabalho efetuado sob a orientação do Professor Doutor João Eduardo Rodrigues Martins
Dissertação para a obtenção do grau de Mestre em Sociologia

Representações sociais do graffiti na região algarvia: um estudo sociológico

Declaração de Autoria do Trabalho

Declaro ser o autor deste trabalho, que é original e inédito. Autores e trabalhos consultados estão devidamente citados no texto e constam na listagem de referências incluída.

Zélia Maria Rodrigues Coelho

.....

Copyright © Zélia Maria Rodrigues Coelho

A Universidade do Algarve reserva para si o direito, em conformidade com o disposto no Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos, de arquivar, publicitar este trabalho através de exemplares impressos reproduzidos em papel ou de forma digital, ou por qualquer outro meio conhecido ou que venha a ser inventado, de o divulgar através de repositórios científicos e de admitir a sua cópia e distribuição com objetivos educacionais ou de investigação, não comerciais, desde que seja dado crédito ao autor e editor.

AGRADECIMENTOS

Os meus agradecimentos são dirigidos, em primeiro lugar, a todos os que contribuíram para a realização deste trabalho de investigação, com especial gratidão aos meus entrevistados, e nomeadamente aos writer's.

Expresso o meu mais sincero agradecimento ao meu orientador, Professor João Eduardo Martins, pelo interesse, dedicação e orientação cuidadosa. A sua constante disponibilidade e apoio foram fundamentais para o desenvolvimento deste estudo. Dirijo igualmente o meu agradecimento a todos os Professores do Mestrado em Sociologia, cujas valiosas contribuições enriqueceram a minha formação académica, profissional e pessoal, através da partilha de conhecimentos e experiências.

Agradeço à minha família, aos meus pais, ao meu companheiro e aos meus queridos filhos, Iara Matilde e Gonçalo Salgueiro, pela compreensão relativamente ao tempo que não lhes dediquei. Espero que este percurso, de alguma forma, tenha sido enriquecedor permitindo uma aprendizagem mútua através da partilha de experiências.

Aos meus amigos e amigas, agradeço pela troca de ideias e desabafos, pela companhia e pelo apoio.

Muito obrigada a todos!

Zélia Coelho

RESUMO

Esta dissertação centra-se no estudo sociológico das representações sociais do *graffiti* na região algarvia, procurando compreender o fenómeno na confluência entre arte, expressão cultural e percepção de vandalismo. O objetivo geral da investigação foi analisar de que forma o *graffiti* é interpretado e recebido pelos vários atores, incluindo praticantes (writer's), comunidade em geral e autoridades, bem como identificar as dinâmicas que rodeiam esta prática cultural urbana.

A investigação seguiu uma metodologia qualitativa, utilizando técnicas como entrevistas semiestruturadas a writer's, líderes comunitários e representantes institucionais, bem como observação direta de espaços urbanos e análise documental de iniciativas culturais e regulamentos municipais. A seleção dos participantes foi orientada pelo critério de relevância e diversidade de perspetivas, recorrendo à amostragem intencional para garantir a representatividade dos diferentes “grupos” envolvidos.

Os principais resultados revelam que as motivações dos writer's vão desde a afirmação identitária e pertença a subculturas urbanas, até à necessidade de comunicar mensagens sociais e reivindicações políticas. O estudo evidenciou também que, embora persista uma percepção negativa, associada ao vandalismo, e à degradação do espaço público, começam a surgir práticas institucionais de valorização do *graffiti*, através de projetos culturais e eventos artísticos. Por outro lado, subsiste uma divisão clara entre os setores que reconhecem valor artístico e cultural ao *graffiti* e aqueles que continuam a estigmatizá-lo como desordem social. Em síntese, a análise sociológica evidencia que o *graffiti* no Algarve afirma-se como uma prática em negociação: entre o reconhecimento crescente e o estigma persistente, refletindo as tensões próprias da sociedade urbana contemporânea e contribuindo para a reflexão sobre os limites entre arte, espaço público e ordem social.

PALAVRAS CHAVE: *graffiti; sociologia da cultura; sociologia do desvio; Interacionismo simbólico, representações sociais; subculturas.*

ABSTRACT

This dissertation presents a sociological analysis of the social representations of graffiti in the Algarve region, aiming to understand this phenomenon at the intersection of art, cultural expression, and perceptions of vandalism. The main objective was to examine how graffiti is interpreted and received by various local social actors including practitioners (writer's), the wider community, and authorities and to identify the dynamics that frame this urban cultural practice.

The research adopted a qualitative methodology, employing techniques such as semi-structured interviews with writer's, community leaders, and institutional representatives, as well as direct observation of urban spaces and documentary analysis of cultural initiatives and municipal regulations. Participants were selected based on the relevance and diversity of perspectives, using purposive sampling to ensure representation of the key groups involved.

Key findings show that writer's are motivated by factors ranging from identity affirmation and a sense of belonging to urban subcultures, to the desire to communicate social messages and political claims. The study also found that, despite a prevailing negative perception - associating graffiti with vandalism and public space degradation - there are increasingly visible institutional initiatives promoting graffiti, including cultural projects, festivals, and art events. Nevertheless, a marked divide persists between those who recognize the artistic and cultural value of graffiti and those who continue to stigmatize it as social disorder. In summary, the sociological analysis highlights that graffiti in the Algarve emerges as a practice under negotiation: between growing recognition and persistent stigma, reflecting the tensions of contemporary urban society and contributing to an ongoing debate on the boundaries between art, public space, and social order.

KEY WORDS: *graffiti; sociology of culture; sociology of deviance; symbolic interactionism; social representations; subcultures.*

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1- fonte writer's (03).....	14
Figura 2 - José Andrés Hernández (link)	47
Figura 3 - Slogan adotado pelos estudantes em Paris (1968)	48
Figura 4 - East Side Gallery, fonte a própria, Berlim 2024	51
Figura 5 - País ao Minuto, agosto de 2023	51
Figura 6 - Jornal de notícias, janeiro 2025	52
Figura 7 - Jornal de notícias, agosto de 2023	52
Figura 8 - East Side Gallery, fonte a própria, Berlim 2024	53
Figura 9 – Bairro dos Índios, fonte a própria, Olhão 2024	55
Figura 10 - Jornal O Barlavento	57
Figura 11 - Pavilhão da Penha, fonte a própria, Faro 2025	58
Figura 12 - Skate Park, fonte a própria, Faro 2025	59
Figura 13 - Baixa de Faro, fonte a própria, 2022	59
Figura 14 – Faro, fonte writer (04 e 05)	60
Figura 15 - Street Art Olhão 2024 – Google , Olhão 2025	61
Figura 16 - Fábrica abandonada (leitaria), fonte a própria, Olhão 2024	61
Figura 17 - Bairro dos Índios e casa abandonada, fonte a própria, Olhão 2024....	62
Figura 18 - Local 1ª entrevista, SEN, fonte a própria, Olhão 2024.....	62
Figura 19 - fonte writer's (03)	63
Figura 20 - Modelo de análise	71
Figura 21 - Comboios Faro, fonte a própria, Faro 2025	77
Figura 22 - SEN, fonte a própria, Olhão 2024	83
Figura 23 - fonte writer	84
Figura 24 - fonte writer (03)	85
Figura 25 - fonte writer (05)	88
Figura 26 - fonte writer (03).....	90
Figura 27 - fonte writer (03)	98
Figura 28 - fonte writer (04 e 05)	100
Figura 29 - fonte writer (03).....	102

ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 1 - os entrevistados, elaboração própria.	68
Tabela 2 - Quadro de categorias (resultante das entrevistas.)	70

GLOSSÁRIO (lista de abreviaturas e termos do *graffiti*)

3D – Estilo de *graffiti* com efeito tridimensional, que dá profundidade às letras ou formas.

Atropelar – Ato de cobrir parcial ou totalmente um *graffiti* com outro.

Bite – Emitir o estilo de outro writer.

Blackbook / Sketchbook / Piecebook – Caderno utilizado pelos writer's para desenhar sketches, planejar projetos ou colecionar desenhos de outros writer's. Funciona como um portfólio pessoal.

Bomber – writer que se dedica principalmente ao *bombing*.

Bombing / Bomb – Tipo de *graffiti* ilegal feito rapidamente, com letras simples e poucas cores. Pode ocorrer em espaços públicos (ruas) ou em comboios/metropolitanos (*train bombing*). Subdivide-se em variantes como *colors* ou *silver*.

Book – Ver *Blackbook*.

Buff - é um termo usado na cultura do *graffiti* para designar o ato de remover ou pintar por cima das pinturas de rua, geralmente feito por autoridades ou proprietários para “limpar” as superfícies.

Crew – Coletivo de writer's que costumam pintar juntos. Identificam-se por uma sigla (normalmente entre 2 a 4 letras), derivada de um nome mais extenso. Um writer pode pertencer a várias *crews*.

Cross – Ato de desenhar por cima do trabalho de outro writer, como forma de desrespeito ou desafio.

Graff – Abreviatura informal de *graffiti*.

Graffiti – Expressão artística urbana feita em espaços públicos, como muros ou paredes. Usa-se sobretudo tinta em spray, mas também outros materiais (ex: tinta látex). É um dos elementos visuais da cultura *hip-hop*.

Grafiteiro – Versão portuguesa de *writer*. Termo mais comum no Brasil, mas também usado em algumas zonas de Portugal, sobretudo em Lisboa.

Hall of Fame – *Graffiti* mais elaborado, geralmente realizado em paredes legais ou com baixo risco de intervenção policial. Dá-se ênfase ao *lettering*, fundos e personagens (*characters*). Quando alcança grandes dimensões, pode ser chamado de *produção*.

Hip-hop – Cultura urbana composta por quatro elementos: *graffiti*, rap, break dance e DJing.

JAM's - refere-se a um encontro ou evento de writer's, normalmente organizado para pintar em conjunto, trocar ideias, mostrar skills e conviver dentro da comunidade

Pichação – Tipo de inscrição ou rabisco, frequentemente com conteúdo político, em edifícios ou muros. Tem um estilo visual e motivação distintos do *graffiti* tradicional.

Piece – *Graffiti* elaborado, a cores, com letras estilizadas, fundos trabalhados e elementos adicionais como *characters*.

Pop Art – Movimento artístico iniciado nos anos 60 que explora, de forma crítica ou estética, imagens da cultura de consumo e da sociedade de massas.

Pós-graffiti – Fase posterior à popularização do *graffiti* tradicional, marcada pela emergência de novas formas de arte urbana como *stencils*, *stickers*, murais e outras intervenções criativas no espaço público.

Skills – Conjunto de técnicas e competências desenvolvidas por um writer.

Spot – lugar onde é praticada a arte de *graffiti*

Spray – Tipo de tinta em aerossol utilizada na criação de *graffitis*.

Street Art / Pós-Graffiti – Termo abrangente para formas de intervenção urbana que vão além do *graffiti* tradicional. Inclui *stickers*, *stencils*, *posters*, azulejos colados, entre outros. Pode ser praticada por writer's ou por artistas com origens no design, ilustração ou outras áreas.

Tag – Assinatura do writer feita de forma rápida, com uma única linha de tinta. Pode ser feita com spray ou marcador.

Tagger – Writer cuja principal atividade é a criação de *tags*.

Throw-up – *Graffiti* simples, geralmente com letras arredondadas (*bubble*), pouco elaborado e com uso de uma ou duas cores. Serve para marcar território e é feito rapidamente. Pode ou não estar preenchido.

Toy – Writer iniciante.

Wildstyle ou Wild Style – Estilo do *graffiti* altamente estilizado, com letras entrelaçadas, pontas, setas e formas complexas, tornando-o muitas vezes ilegível para não-iniciados.

Writer – Pessoa que faz *graffiti*. Termo que indica alguém com experiência e reconhecimento dentro da comunidade.

ÍNDICE GERAL

AGRADECIMENTOS.....	V
RESUMO	VI
ABSTRACT	VII
ÍNDICE DE FIGURAS	VIII
ÍNDICE DE TABELAS	VIII
LISTA DE ABREVIATURAS	IX
 CAPITULO I - INTRODUÇÃO	
1.1 - Problemática sociológica: relevância social e científica	4
1.2 - Objetivos e questões de investigação	5
 CAPITULO II - ENQUADRAMENTO TEÓRICO	
2.1 - Um estudo analítico a partir da Sociologia da Cultura.....	9
2.2 - O conceito de Subculturas	19
2.3 - Sociologia do Desvio	22
2.4 - <i>Outsiders</i>	25
2.5 - Interacionismo Simbólico	26
2.6 - O Conceito de Representações Sociais	29
2.7 - Sociologia da Arte e Sociologia da Juventude	31
 CAPITULO III – PRÁTICA CULTURAL DO GRAFFITI	
3.1 - Breve história da prática cultural do <i>graffiti</i>	37
3.2 - A prática cultural do <i>graffiti</i> , numa perspetiva sociológica	43
3.3 - Representações sociais do <i>graffiti</i> na região algarvia	47
 CAPITULO IV – ESTRATÉGIA METODOLÓGICA DE INVESTIGAÇÃO	
4.1 - Metodologia de investigação	55
4.2 - Técnicas de Recolha e análise de dados	58
4.3 - Modelo de Análise	61

CAPITULO V – APRESENTAÇÃO E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS DA INVESTIGAÇÃO

5.1 - RESULTADOS DE INVESTIGAÇÃO	63
5.1.1 - Começar a pintar, as motivações e influências para a prática do <i>graffiti</i> ...	63
5.1.2 - Evolução da prática e estilos de pintura	64
5.1.3 - Espaço e Temporalidades da Prática do <i>Graffiti</i>	66
5.1.4 - A pintura <i>Graffiti</i> : Entre a legalidade e a ilegalidade	68
5.1.5 - <i>Graffiti</i> : Arte ou Vandalismo?	71
5.1.6 - Ser writer (grafiteiro): alguns traços característicos	73
5.1.7 - Passar ou não uma mensagem, eis a questão.....	74
5.1.8 - Entre pintar isolado e em grupo	76
5.1.9 - Atributos valorizados na prática do <i>Graffiti</i>	77
5.1.10 - Relevância social e cultural das pinturas	78
5.1.11 - Os desafios da prática do <i>Graffiti</i>	79
5.1.12 - Planeamento e material usado no ofício de pintor de <i>graffitis</i>	81
5.1.13 - <i>Graffiti</i> e sociedade: que relação?	82
5.1.14 - A relação com as autoridades: pintar em locais discretos e fugir à polícia..	85
5.1.15 - <i>Graffiti</i> , espaços institucionais e arte urbana	88
5.1.16 - Políticas e atividades levadas a cabo	90
5.1.17 - <i>Graffiti</i> : representação de culturas ou subculturas	91
5.2 - DISCUSSÃO DOS RESULTADOS DE INVESTIGAÇÃO	93
5.3 - CONCLUSÃO	102
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	105
APÊNDICES E ANEXOS	110

- CAPÍTULO I -
INTRODUÇÃO

1.1 - PROBLEMÁTICA SOCIOLÓGICA: RELEVÂNCIA SOCIAL E CIENTÍFICA

Quando percorro as ruas de uma cidade, e observo algumas formas de arte urbana, desperta em mim uma enorme curiosidade e admiração, dada a sua beleza e simbolismo, como forma de embelezar os espaços e as ruas. A “arte urbana”, para mim, é uma forma de iluminar os cantos sombrios, com luz e criatividade, é uma expressão de liberdade, uma maneira de desafiar as convenções e de quebrar as barreiras que nos cercam.

O *graffiti*, enquanto forma de expressão de prática cultural urbana, tem desempenhado um papel importante na construção da identidade cultural e social em várias comunidades, em todo o mundo. No contexto da região algarvia, este fenómeno ganha uma dimensão única, onde as representações sociais do *graffiti* são intrinsecamente ligadas às dinâmicas socioculturais locais. Este estudo sociológico propõe-se explorar e compreender as representações sociais do *graffiti* na região algarvia, analisando este fenómeno à luz das diversas teorias sociológicas.

O *graffiti* e a arte urbana são formas de expressão artística presentes nas zonas urbanas, que ocupam os espaços públicos e procuram transmitir mensagens significativas. No entanto, essas formas de arte frequentemente enfrentam o preconceito e uma visão negativa por parte da sociedade. Para compreender melhor essa problemática e suas implicações, este estudo propõe-se investigar as motivações por trás do *graffiti* e da arte urbana, destacando a sua relevância cultural e social, bem como a intenção de ocupar espaços públicos e transmitir mensagens de carácter social e político.



Fig. 1 - fonte writer's (03)

Um aspeto importante a ser considerado é a apreciação do *graffiti*, como uma forma de arte que adiciona cor, criatividade e personalidade aos espaços urbanos, transmitindo mensagens sociais e políticas, provocando reflexões e despertando emoções.

Este estudo sociológico, cujo cerne da problemática reside nas representações sociais do *graffiti* na região algarvia procura compreender como as ‘subculturas’ formadas em torno dessa manifestação artística influenciam as perceções sociais e as interações simbólicas. Através da Sociologia do Desvio tentamos explorar como a prática do *graffiti* é percebida pela sociedade local e como as instituições sociais reagem, influenciando a estigmatização ou aceitação dessa forma de expressão. Adicionalmente, o interacionismo simbólico é essencial para compreender o papel dos símbolos e das interações simbólicas na construção das representações sociais do

graffiti, destacando como as interações entre praticantes e membros da comunidade contribuem para a formação de significados e interpretações.

Este estudo sociológico sobre o *graffiti*, explora conceitos da Sociologia do Desvio, do interacionismo simbólico, com centralidade de conceitos como *outsiders* e representações sociais. A Sociologia do Desvio investiga como a prática do *graffiti* é percebida pela sociedade local, e pelos próprios autores, enquanto o interacionismo simbólico destaca o papel dos símbolos e das interações na construção de significados.

O estudo não apenas reflete as dinâmicas culturais e sociais do *graffiti* na região, mas também oferece *insights* sobre como as subculturas artísticas desafiam ou reforçam normas sociais. Além disso, ao analisar as representações sociais do *graffiti*, contribui para uma reflexão mais ampla sobre as relações entre arte, desvio e interações simbólicas em contextos urbanos.

O presente trabalho procura contribuir significativamente para a compreensão do *graffiti* como uma prática cultural, utilizando uma abordagem sociológica abrangente e contextualizada.

1.2 – OBJETIVOS E QUESTÕES DE INVESTIGAÇÃO

O presente trabalho de dissertação tem como título “*Representações sociais do graffiti na região algarvia: um estudo sociológico*”.

No que se refere aos objetivos gerais, foi definido um objetivo geral que consiste em analisar e compreender a prática do *graffiti* entre aqueles que a produzem e a comunidade local, a fim de perceber os sentidos que lhe são atribuídos e as diferentes perspectivas que fazem desta prática cultural um fenómeno social complexo e atravessado por tensões e dinâmicas sociais contraditórias.

Foram definidos os seguintes objetivos específicos de investigação:

- Analisar as motivações sociais para a prática do *graffiti* destacando sua relevância cultural e social, bem como a intenção de ocupar espaços públicos e transmitir mensagens significativas.
- Compreender os significados e as estratégias levadas a cabo por aqueles que a produzem para a integrar como forma de arte urbana. Procurar exemplos específicos de artistas de *graffiti* na região algarvia, e quais as barreiras criativas e sociais que enfrentam.
- Compreender as estratégias e programas levados a cabo pelas autoridades oficiais para integrar o *graffiti* na cultura dominante, identificando as dificuldades encontradas.

- Compreender as diferentes perspetivas em relação ao *graffiti*, vandalismo ou forma de arte? contribuindo para uma discussão mais informada sobre o papel do *graffiti* como forma de expressão artística nas zonas urbanas.

Foram definidas as seguintes perguntas de investigação:

1. Quais são os significados atribuídos aos *graffitis*, pelos próprios *writer's* e pelos atores da comunidade local?
2. Que mensagem querem passar os *writer's*?
3. Que desafios enfrentam os *Writer's* para por em prática a sua atividade?
4. Quais são as barreiras criativas e sociais que esses atores sociais enfrentam?
5. Quais as estratégias e iniciativas que existem para combater o 'vandalismo' e promover uma compreensão positiva do *graffiti*?
6. Quais são os posicionamentos em relação ao *graffiti*, por parte das autoridades locais?

O trabalho está estruturado da seguinte forma:

O Capítulo I, a "Introdução", apresenta a problemática sociológica que sustenta o estudo, demonstrando a sua relevância social e científica. Neste enquadramento, definem-se os objetivos centrais do trabalho e explicitam-se as questões de investigação que orientam a análise, constituindo a base estruturante para o desenvolvimento dos capítulos seguintes.

O Capítulo II, "Enquadramento Teórico", constitui a base conceptual da investigação, explorando a Sociologia da Cultura a partir de uma abordagem multidisciplinar e analítica. Neste capítulo, apresentam-se e discutem-se temas e autores fundamentais da sociologia, como Weber, Durkheim, Geertz e Bourdieu, assim como quadros teóricos sobre Sociologia do Desvio, o conceito de Outsiders segundo Howard Becker, o Interacionismo Simbólico (Mead, Blumer, Goffman) e o conceito de Representações Sociais (Moscovici, Jodelet). Estes conceitos são articulados de modo a oferecer ferramentas para compreender o *graffiti* enquanto prática cultural e fenómeno social multifacetado.

O Capítulo II, "Prática Cultural do *Graffiti*", inicia-se com um breve percurso socio-histórico desta forma de expressão: desde as origens ao "*graffiti* moderno". Desenvolve-se uma análise sociológica das motivações, dos seus autores, dos significados atribuídos pelos próprios praticantes ("writer's") e das implicações sociais do *graffiti* como fenómeno urbano. Neste enquadramento, destaca-se a ambivalência entre arte e vandalismo e as representações sociais específicas associadas ao *graffiti* na região algarvia, contextualizando a sua evolução e características.

O Capítulo III, "Estratégia Metodológica de Investigação", apresentamos a abordagem metodológica tendo como técnica de recolha de dados privilegiada - as entrevistas¹ exploratórias e semiestruturadas dirigidas tanto aos produtores de *graffiti* como a representantes das autoridades policiais e da área da cultura.

Este capítulo sistematiza as opções metodológicas, fundamenta o modelo de análise, detalha o processo de recolha dos dados, com especial atenção à amostragem intencional e ao método bola de neve e justifica a escolha da análise de conteúdo como técnica central para a interpretação das narrativas recolhidas. Assim, evidencia-se como esta estratégia metodológica permite captar as múltiplas perspetivas e experiências em torno das representações sociais do *graffiti* no Algarve.

Capítulo IV – Apresentação e Discussão dos Resultados da Investigação analisa o *graffiti* na região algarvia, a partir de entrevistas a writer's, autoridades e agentes culturais em Faro, Olhão e Quarteira. Explora as motivações dos praticantes, a evolução dos estilos, os desafios enfrentados e as tensões entre arte e vandalismo. Destaca a diversidade de perspetivas, que vão do estigma da ilegalidade à crescente aceitação institucional, e mostra o *graffiti* como expressão de identidade, pertença e resistência, capaz de revitalizar e transformar os espaços urbanos.

A análise organiza-se em temas e categorias que surgem da análise das entrevistas. Evidenciam-se as dinâmicas culturais, a pluralidade de significados, o papel das instituições e a aceitação (ou rejeição) social da prática.

A discussão permitirá evidenciar os pontos mais relevantes do estudo, sublinhando as suas implicações teóricas e práticas, bem como as limitações encontradas. Os resultados permitirão conclusões e confrontarão os principais resultados em relação às propostas iniciais, destacando os avanços alcançados e os problemas metodológicos identificados, propondo ainda melhorias e orientações para estudos posteriores.

O capítulo encerra com as conclusões gerais, realçando o contributo desta investigação para a compreensão do *graffiti* como prática cultural e fenómeno social no Algarve, reconhecendo as suas limitações e apontando caminhos para futuros trabalhos de investigação.

¹ Local da primeira entrevista, ver vídeo em: [Instagram01](#); [Instagram02](#)

- CAPÍTULO II -

ENQUADRAMENTO TEÓRICO

ENQUADRAMENTO TEÓRICO

O enquadramento teórico é a base conceptual que orienta e sustenta uma investigação científica, e oferece as ferramentas necessárias para interpretar o fenómeno em estudo a partir de diferentes perspetivas. No contexto do trabalho apresentado, o enquadramento teórico apresenta-se a partir de uma abordagem multidisciplinar.

No enquadramento teórico, desenvolve-se sucintamente a história da origem do *graffiti*, com o objetivo de compreender esta prática a partir de uma perspetiva sociológica. São mobilizados teorias e conceitos, provenientes da Sociologia da Cultura, da Sociologia do Desvio, dos *Outsiders*, do Interacionismo Simbólico, das Representações Sociais e Subculturas.

A "prática cultural do *graffiti*", abordará a sua origem, motivações e implicações sociais, destacando o modo como esta forma de expressão é construída no espaço público. Numa perspetiva crítica e reflexiva, pretende-se compreender como o *graffiti* se posiciona entre arte e vandalismo, transgressão e identidade, com especial atenção às suas representações sociais na região algarvia.

2.1 – UM ESTUDO ANALÍTICO A PARTIR DA SOCIOLOGIA DA CULTURA

A Sociologia da Cultura inclui autores como Max Weber, Émile Durkheim, Clifford Geertz e Pierre Bourdieu, que contribuíram significativamente para a compreensão da cultura na sociologia, cada um, com abordagens distintas, explorando aspetos e conferindo significados, símbolos, estrutura social e práticas culturais.

- Max Weber (1920) focou-se na compreensão das ações sociais e da racionalidade na sociedade. Este destacou a importância da compreensão dos significados subjacentes às ações individuais para compreender as estruturas sociais.
- Émile Durkheim (2008) concentrou-se na análise das estruturas sociais, especialmente em como os indivíduos são integrados na sociedade. Este é conhecido por seus estudos sobre a solidariedade social e a anomia (ausência de leis e de organização).
- Clifford Geertz é antropólogo, mas as suas ideias influenciaram a sociologia da cultura. Geertz (1973) propôs uma abordagem interpretativa da cultura, destacando a importância da compreensão dos significados culturais locais.

- Pierre Bourdieu (1979) explorou as relações entre cultura, poder e classe social. A sua teoria inclui conceitos como capital cultural, *habitus* e campo social, destacando como as diferentes formas de capital influenciam a posição social dos indivíduos.

A relação entre cultura e sociedade, e conforme Philippe Riutort (2009) e analisada a partir de várias teorias sociológicas, que interpretam a complexa inter-relação entre as formas culturais como produto da atividade de expressão simbólica e as estruturas sociais. O fenómeno cultura é muito vasto, no entanto os modelos teóricos pretenderam colocar em evidência a dinâmica que liga as mediações simbólicas ao agir social concreto.

Falar do papel que a cultura desempenha no interior da vida social implica a utilização do termo de uma forma bastante ampla, enquanto um conjunto de mediações simbólico-normativas, características de um determinado contexto social, e como um conjunto de representações e valores, das normas e do modelo de comportamento, dos rituais e das práticas codificadas constantes num determinado contexto social.

Não é possível considerar a sociologia da cultura como um saber homogêneo, mas como um conjunto de posições bastante diversas entre si, sendo importante distinguir três tendências predominantes, nomeadamente: relação cultura-sociedade, até o final dos anos 50 que considerava a cultura um conjunto, de certa forma autónomo perante um sistema social, e que valorizava as funções que os valores e as normas culturais exerciam na orientação do agir social. A partir dos anos 60 surgiram teorias que davam ênfase particular ao carácter estrutural e à função construtiva de símbolos expressivos referente à realidade social, estabelecendo uma relação dinâmica entre as interações sociais e as normas culturais. Nos anos 80 considera-se cultura como um conjunto variado de modos de fazer/proceder e de rituais que se pretende alcançar em diversas situações conforme as circunstâncias exigidas, de acordo com as estratégias e situações sociais concretas (Bennett, 2001; Campos, 2009),

No seguimento das várias posições assumidas podem distinguir-se duas afirmações divergentes: as teorias de Marx, teorias sistémicas e do estruturalismo que levam ao domínio das estruturas sobre o agir individual, e de outra forma teorias seguidas por Weber e o interacionismo simbólico que considerava a sociedade como o resultado do agir dos indivíduos.

No entanto, desenvolvimentos recentes têm vindo a consolidar-se com Bourdieu, Giddens e Archer considerando que, tanto as estruturas como o agir do indivíduo, enquanto dimensões interdependentes são fundamentais à análise sociológica, não sendo possível que um de ambos seja tido como mais importante (Campos, 2017).

Conforme vimos, a sociologia da cultura, no primeiro tempo, e no seu debate teórico apresentava-se dividida entre as posições da influência das estruturas sociais sobre a cultura e por outro lado a cultura, influência determinante sobre as estruturas. Essa posição tentou ser superada considerando a relação cultura-sociedade.

A sociedade é caracterizada, segundo Durkheim, por uma dimensão coerciva, ou seja, a sociedade impõe aos indivíduos a suas próprias leis e os seus próprios modelos. Nesta base Durkheim define o fato social como "*as maneiras de agir, pensar e sentir, exteriores ao indivíduo, as quais são dotados de um poder de coerção, em virtude do qual se impõe a ele*" (Durkheim, 1895, Pág.5).

Para compreender o papel desempenhado pela cultura na teoria de Durkheim, em primeiro lugar, este fala de uma sociedade em que está presente o impacto de uma determinada cultura sobre os indivíduos (maneiras de pensar, de agir e sentir), que são definidas por modelos culturais constituídos. Ou seja, por modelos de comportamentos e definição dos papéis por orientações de valores e pelas normas vigentes num determinado contexto social com base na tradição cultural solidificada ao longo do tempo.

Durkheim destaca a influência da cultura na sociedade, realçando elementos como normas e instituições. Este associa a consciência coletiva a crenças e sentimentos comuns, considerando formas simbólicas como exigências sociais. Durkheim é influenciado pelo estruturalismo de Lévi-Strauss, ou seja, baseia-se na ideia de que as estruturas subjacentes são universais e moldam o pensamento e o comportamento humano². Ambos buscam explicações universais para fenômenos humanos, enquanto Durkheim privilegia o coletivo social, Lévi-Strauss recorre ao inconsciente estruturado da mente.

O controle social, valores culturais e a educação são fundamentais para manter a ordem social. Durkheim diferencia a solidariedade mecânica e orgânica, reconhecendo a importância do consenso sobre valores comuns. Ele interpreta crises sociais como anomias devido à falta de normas culturais. No entanto, as suas limitações incluem a ênfase na integração individual e a identificação da sociedade com a cultura. A teoria de Durkheim é comparada à de Talcott Parsons, ambos são

² **Lévi-Strauss** recorre ao inconsciente estruturado da mente para explicar que:

As formas de pensar, organizar e estruturar a realidade nas diferentes culturas humanas não são aleatórias, mas seguem padrões universais que estão presentes no inconsciente humano.

Este inspira-se na psicanálise de Freud e nas ideias da linguística de Saussure e Jakobson, defendendo que:

Existe um inconsciente coletivo, comum a todos os seres humanos;

Esse inconsciente opera de forma estruturada, ou seja, obedece a regras, como uma linguagem;

É no inconsciente que se formam as estruturas universais do pensamento humano — por exemplo, oposições binárias (vida/morte, natureza/cultura, cru/assado); Essas estruturas estão por detrás de mitos, rituais, relações de parentesco, organização social, etc. (Lévi-Strauss, 1949)

influenciados pelo funcionalismo³. Os factos sociais são definidos como maneiras de agir, pensar e sentir externas ao indivíduo, dotadas de poder coercivo. A cultura, segundo Durkheim, molda comportamentos, papéis e normas com base na tradição cultural consolidada.

No livro *Teoria científica de la cultura* (1944), o antropólogo inglês de origem polaca Bronislaw Malinowski (1884-1942) definiu cultura como “*o todo integral que compõe os instrumentos e os bens de consumo, as castas constitutivas dos vários reagrupamentos sociais, as ideias, artes, crenças e costumes*” (Malinowski, 1944, p. 44).

Malinowski e Radcliffe-Brown abordam a relação entre a estrutura biológica, ambiente natural e estrutura social na formação da cultura. Malinowski destaca os aspetos biológicos primários e derivados, afirmando que as regras culturais são tão essenciais quanto mecanismos instintivos. O autor utiliza o conceito de estrutura social, incorporando relações sociais e regras jurídicas, morais e religiosas. Ambos os antropólogos recebem críticas por estabelecerem uma relação causal muito estreita entre condições objetivas e formas culturais, sem considerar a equivalência funcional. A crítica destaca que uma mesma necessidade biológica pode encontrar satisfação em formas culturais diversas, e vice-versa. Além disso, a existência de formas culturais não implica necessariamente funcionalidade contínua em relação a exigências biológicas ou sociais atuais, podendo transformar-se em obstáculos diante de novas experiências ou condições materiais.

- Sistema da cultura e sistema social

Ao referir-se ao Sistema da cultura e sistema social, o sociólogo americano Talcott Parsons, na sua busca por uma teoria geral da ação social, reformulou a interpretação da função da cultura num esquema conceitual mais complexo. Em suas três fases de desenvolvimento teórico Parsons abordou a importância da dimensão cultural, elaborou uma teoria da ação social e, na última fase, analisou as transformações nas sociedades modernas, destacando a crescente diferenciação dos significados culturais. Ele definiu a sua teoria como voluntarista, reconhecendo a relativa autonomia do ator social, mas considerando a influência de condicionalismos materiais, culturais e sociais nas escolhas individuais.

São quatro, para Parsons, os elementos que compõem a unidade de acção: 1) o sujeito ou ator social; 2) o fim da acção, isto é, a situação futura para a qual é

³ **Funcionalismo:** é um ramo da antropologia e das ciências sociais que procura explicar aspetos da sociedade em termos de funções. Cada instituição exerce uma função específica na sociedade e o seu mau funcionamento significa um desregramento da própria sociedade. A sua interpretação de sociedade está diretamente relacionada com o estudo do fato social, que, segundo Émile Durkheim, apresenta características específicas: exterioridade e a coercitividade. O fato social é exterior, na medida em que existe antes do próprio indivíduo, e coercivo, na medida em que a sociedade se impõe, sem o consentimento prévio do indivíduo (Durkheim, 1895).

orientado o agir; 3) a situação presente, com os seus particulares condicionamentos naturais e sociais; 4) uma determinada forma de relação entre os elementos precedentes, ou seja, a orientação normativa, enquanto fator independente seletivo, «o conhecimento necessário para a compreensão do andamento da acção» (Parsons, 1937, p. 67). Como se vê, quer no carácter determinante que assume o fim da acção quer na orientação normativa, a dimensão cultural encontra-se bem presente desde o início na definição parsoniana do agir social (Parsons, 1937, p. 67).

Parsons critica a racionalidade instrumental ⁴ das teorias utilitaristas na economia, destacando a falta de consideração para elementos culturais e psicológicos na ação. Parsons propõe incluir esses elementos no seu esquema conceitual, criticando tanto o positivismo utilitarista quanto o idealismo por negligenciarem a dimensão criativa e os valores na ação social. Ele reconhece a importância dada por Durkheim e Pareto aos elementos de valor e destaca a convergência entre eles. Na segunda fase, Parsons desenvolve uma teoria geral da ação, destacando três sistemas: personalidade, cultura e social. A cultura é vista como um sistema autônomo de símbolos que orienta a ação. A relação entre esses sistemas é regulada pela correspondência entre necessidades pessoais, temas culturais e estruturas sistêmicas. A cultura desempenha papéis que integram e fornecem modelos latentes de orientação para a ação. Na última fase, Parsons integra a teoria cultural com o conceito de código, influenciado pela biologia genética e teorias linguísticas. A cultura é vista como um código que regula processos sociais, com ênfase na linguagem como modelo conceptual.

O conceito de cultura de Parsons, é criticado pelo facto de destacar a imprecisão terminológica e a ênfase excessiva nos valores e metas, atribuindo à cultura principalmente uma função de integração social (Luhmann, 1995).

Michael Schmidt (2004) critica a identificação da cultura apenas com valores e comportamentos, argumentando que a cultura engloba tudo simbolicamente acessível aos atores sociais, não se limitando a valores. A socióloga Ann Swidler (2001) discorda da associação entre cultura e valores, mostrando que as metas declaradas podem não refletir os comportamentos reais, realçando a cultura como um conjunto de estilos de vida.

Críticas adicionais apontam para a visão de Parsons de uma cultura harmoniosa funcional ao sistema social, ignorando a diversidade cultural e sugerindo que a integração pode ser resultado do controle de poder, não necessariamente da homogeneidade de valores.

⁴ A **racionalidade instrumental** é uma estrutura de pensamento que privilegia a utilidade da ação e que considera os objetos como meios para alcançar um determinado fim. Ela é orientada para o êxito, em que o agente calcula os melhores meios para atingir fins determinados previamente.

- Cultura e dinâmica social

No que se refere à relação entre cultura e dinâmica social são abordadas as teorias dos três tipos fundamentais de supersistemas culturais elaborada por Pitirim Sorokin "Social and Cultural Dynamics" (1937–1941). Este diferencia entre as ciências que estudam o mundo inorgânico, biológico e social. Sorokin considera personalidade, cultura e sociedade como componentes essenciais da realidade sociocultural.

Os fenômenos culturais podem ser integrados, contraditórios, não integrados ou neutros. Sorokin destaca a dinâmica das transformações históricas dos sistemas socioculturais, identificando três grandes supersistemas culturais: ideacional, sensualista e idealista. Cada um é caracterizado por valores específicos e formas de conhecimento. O ideacional que destaca dimensões transcendentais e eternas, o sensualista foca-se na realidade sensível e o idealista como uma mistura de ambos. A teoria de Sorokin sugere que os supersistemas culturais se desenvolvem, transformam-se e se esgotam ao longo do tempo, seguindo um ciclo recorrente na história.

Sorokin propõe a ideia de variação de modelos culturais historicamente recorrentes em sua teoria dinâmica. Este contribuiu para a sociologia do conhecimento ao mostrar que as categorias cognitivas não são apenas mentais, mas também socioculturais, influenciadas pela vida coletiva e que mudam com as condições histórico-sociais. A teoria de Sorokin analisa os processos de transformação cultural, destacando as inter-relações entre diversas componentes sociais, sistemas culturais e mobilidade social.

- A cultura como redução de complexidade

Niklas Luhmann, destaca a importância dos conceitos de sentido e de comunicação na dimensão cultural. Luhmann refere que todas as experiências e ações humanas ocorrem de acordo com o sentido, considerando-o essencial, tanto para os sistemas sociais como para os sistemas psíquicos. O conceito de sentido, segundo Luhmann, refere-se à apresentação simultânea de realidade e possibilidade, sendo uma seleção de possibilidades determináveis em processos de auto-produção e autorreferencialidade constantes. O autor destaca a dinâmica da formação de significados simbólicos na interdependência circular entre ação e mediações culturais. Luhmann interpreta o processo de socialização como uma dimensão ativa da reprodução autorreferencial do sistema psíquico. Nesse contexto, a socialização é concebida como auto-socialização, envolvendo o desenvolvimento de mecanismos de diferenciação. As relações intersubjetivas são compreendidas em termos de dupla contingência, caracterizadas pela reciprocidade de expectativas que podem ser

satisfeitas ou frustradas. Luhmann destaca a natureza dinâmica da relação entre ação e cultura na interdependência entre as exigências que surgem na ação e as da determinação cultural da situação social.

Luhmann refere a diferenciação social de diferenciação segmentada, destacando dois tipos: a diferenciação estratificada e a diferenciação funcional. Na diferenciação estratificada, e presente em sociedades pré-modernas, ocorre a criação de estratos sociais desiguais, cada um com formas de comunicação específicas. O aumento da complexidade leva ao desenvolvimento de estruturas que influenciam a seleção de possibilidades. Na diferenciação funcional, característica na sociedade moderna, surgem problemas específicos em cada subsistema, como produção econômica, decisões políticas e de assistência médica. Diferente da hierarquização dos estratos sociais, na diferenciação funcional, os subsistemas têm princípios autorreguladores e autônomos, sem hierarquia entre eles. Na sociedade moderna, a identidade individual não se baseia mais no *status* social, mas na participação em vários subsistemas funcionais, substituindo o princípio de solidariedade pelo princípio de inclusão em todos os subsistemas.

A complexa teoria de Luhmann acerca da relação entre cultura e realidade social

(...) traduz, a um nível de alta abstração, os problemas que uma teoria sociológica da cultura, criticamente lúcida, deve hoje enfrentar, mostrando os modos específicos através dos quais as estruturas sociais e as formas culturais se condicionam reciprocamente, bem como a relativa autonomia das segundas enquanto fontes de transformação das estruturas sociais. Os contributos dados por Luhmann, nas suas interpretações das mudanças ocorridas na sociedade moderna, constituem uma ajuda de grande relevo para uma nova afirmação da sociologia da cultura, que, como é óbvio, deverá ser ulteriormente aprofundada e desenvolvida, para além de ser verificada a sua utilidade no plano empírico (Luhmann, 1984).

- A cultura enquanto estrutura.

No que se refere à cultura enquanto estrutura é destacada a influência da teoria estruturalista na antropologia social, particularmente nas ideias de Claude Lévi-Strauss. O autor destaca a relação entre a teoria antropológica e linguística, influenciada por pensadores como Ferdinand de Saussure e Roman Jakobson.

Lévi-Strauss, inspirado por essas ideias, busca aplicar uma análise científica rigorosa às formas culturais, identificando estruturas subjacentes comuns. Ele vê a cultura e sociedade como expressões de uma única estrutura profunda, rejeitando a antinomia entre determinismo histórico e finalismo da consciência.

No entanto, são apontadas críticas à abordagem estruturalista, especialmente no que diz respeito à sua limitação em considerar a cultura apenas em suas objetivações, sem explorar os

processos genéticos das formas culturais ou sua relação com a experiência vivida e a ação social. A dimensão da ação social e as tensões entre sistemas de significado e indeterminação são negligenciadas nessa perspectiva.

- cultura e ação social

No que se refere à relação entre cultura e ação social, são exploradas teorias que conectam a cultura diretamente à ação social. Influenciadas pela filosofia fenomenológica de Husserl e pela hermenêutica de Heidegger e Gadamer, essas teorias destacam a intencionalidade da consciência e a atividade constitutiva na formação da realidade social. Husserl realça a intersubjetividade, enquanto Heidegger destaca a existência prévia no mundo de significados. Gadamer introduz a hermenêutica, enfatizando a interpretação baseada em preconceções culturais.

A compreensão, vista como um processo ativo e dialógico, transforma tanto o intérprete quanto o objeto, resultando em interpretações sempre parciais. A linguagem é central nesse processo, atuando como mediação e horizonte insuperável da experiência. Estas teorias, embora influenciadas por diferentes correntes filosóficas, convergem para ressaltar a natureza dinâmica e comunicativa na construção da realidade social.

- A construção da realidade social

No que se refere à construção da realidade social o filósofo e sociólogo austríaco Alfred Schutz analisa a relação entre ação social e cultura. Schutz (1967) critica a teoria da ação de Max Weber, destacando a importância de compreender como os significados se formam e a relação entre a ação como processo e a ação como produto. Este realça a diversidade de significados atribuídos à ação pelos atores, observadores e interlocutores, influenciados pela dimensão cultural do agir.

Schutz destaca a intencionalidade na ação, relacionando-a ao significado subjetivo originado na consciência, e explora a influência da cultura na formação de significados socialmente compartilhados, que, uma vez objetivados, orientam a ação e as relações intersubjetivas. A linguagem, signos e sistemas de signos são fundamentais na comunicação e na construção de significados culturais.

A relação intersubjetiva é fundamental para Schutz, que considera o ambiente comum e as relações sociais como base estrutural da sociedade. Ele discute a importância das tipificações culturais na coordenação das ações individuais e na observação científica dos comportamentos sociais.

Conforme Berger e Luckmann (1966), que, seguindo Schutz, exploram a dinâmica entre a ação e a cultura, salientando a socialização e a legitimação das instituições. Estes autores consideram a cultura como elemento fundamental na formação do ser humano, mas também como produto contínuo da ação dos indivíduos.

No entanto, Schutz é criticado por não abordar adequadamente a relação entre a liberdade do sujeito e os condicionamentos estruturais, assim como por negligenciar o papel do poder e do conflito na vida social. Apesar disso, reconhece-se a contribuição de Schutz na compreensão da relação entre ação e cultura, destacando sua abordagem mais aberta em comparação com teorias funcionalistas mais rígidas.

- Cultura e ação social – procedimentos interpretativos

No que se refere à Cultura e ação social, e seus procedimentos interpretativos de e na perspectiva de Harold Garfinkel sobre a abordagem sociológica, é referido que os cientistas sociais muitas vezes recorrem ao senso comum para definir e interpretar a realidade social, sem questionar os pressupostos subjacentes. Garfinkel (1967) salienta a importância das práticas de explicação na construção da realidade social, destacando que estas são negociadas entre os membros da sociedade. A etnometodologia⁵, segundo Garfinkel, analisa situações microssociologias, observando as práticas habituais para revelar as regras subjacentes. Este destaca a fragilidade da ordem social e a necessidade de adaptar constantemente as categorias usadas na análise, levantando desafios epistemológicos. Apesar disso, a etnometodologia contribui empiricamente para compreender os processos de construção da realidade social.

Conforme Pires (1996) no artigo “*Sociedade e Cultura Norte Americanas*”, a ideia de cultura é um conceito fundamental da ciência social moderna. O conceito de cultura não pertence a qualquer disciplina acadêmica ou não tem um paradigma teórico ou metodológico próprio, no entanto assegura o acesso intelectual a muitos campos como a literatura, a história, a sociologia e a antropologia.

O conceito de cultura nasceu na Alemanha, no séc. XIX, mais tarde discutido em França e Inglaterra. O conceito foi desenvolvido a partir de especulações teóricas e comparações acerca de centenas de culturas e subculturas diferentes. Para a definição do conceito contribuíram, mais tarde antropólogos, arqueólogos, estudiosos de história da arte, sociólogos e filósofos.

⁵ **A etnometodologia** foca nos métodos e práticas que os indivíduos usam para dar sentido às suas experiências e interações sociais. Em vez de se concentrar em estruturas sociais ou instituições de maneira abstrata, esta investiga como as regras sociais são criadas, percebidas e seguidas pelas pessoas no dia a dia, (Garfinkel, 1967).

Conforme Pires (1996), sobre a evolução do Conceito de Cultura tem existido alguma tensão em relação à definição do termo pelos humanistas que consideravam a cultura um padrão ideal de desenvolvimento intelectual, moral e artístico.

De modo geral, cultura refere-se aos componentes simbólicos e apreendidos do comportamento humano, tais como a língua, a religião, os hábitos da vida e as convenções. Sendo o oposto do instinto, é, muitas vezes, considerado como aquilo que distingue o Homem do animal (...) cultura, apenas o Homem possui, corresponde ao desenvolvimento intelectual e a um refinamento de atitudes.”

Para os teóricos alemães *Kultur* ou *Bildung*, “cultura é mais do que o estudo de costumes, é um longo processo de desenvolvimento. É o estudo dos sistemas de crença e de conhecimento e da evolução histórica da consciência da mudança (Pires, 1996).

Ainda sobre a evolução do Conceito de Cultura a autora refere que,

A cultura tem sido considerada como o desenvolvimento espiritual, intelectual e estético de uma civilização ou de uma sociedade (...) cultura é também o modo de vida de um povo ou de um grupo ou a sua forma de vida peculiar durante um período específico de tempo (...) é, ainda, constituída pelas obras e pelas práticas da sua produção intelectual e artística e pelos seus processos estéticos (Pires, 1996).

Atualmente a cultura é vista como uma criação coletiva, uma estrutura em construção continua, criada pela família e pela comunidade, e não como um sistema fixo de símbolos.

Seguindo o artigo “sociologia da cultura em Portugal - Génese e consolidação de uma especialidade sociológica” o conceito de cultura é fundamental para compreender a formação da subjetividade e a ação humana. Inicialmente, na Europa do início do século XX, a cultura era vista como o "melhor do que se dizia e pensava", representando o capital intelectual de uma elite. Posteriormente, surgiu uma segunda definição relacionando a cultura às forças mentais e morais da vida humana. Essa abordagem destaca uma linguagem compartilhada de significados, símbolos, sentimentos e representações que guiam as pessoas no seu dia a dia, construindo o senso comum, estilos de vida e costumes. A cultura substituiu conceitos anteriormente associados à filosofia, como o espírito e a alma (Turner, 2009, Scott, 2011).

A autora trata das primeiras abordagens sociológicas ao conceito de cultura, destacando a influência de autores clássicos como Weber, Durkheim, Marx e Simmel, bem como da Escola de Chicago. Na fase inicial da sociologia da cultura, um princípio fundamental era a compreensão de que os significados de símbolos, representações e ideologias eram relacionais, desenvolvidos entre indivíduos em concordância ou contraste com outras representações sociais. A sociologia da cultura, ao institucionalizar o estudo da cultura como objeto, diferenciou-se e consolidou-se, adquirindo um caráter crítico em relação a visões totalizadoras da cultura presentes em outras disciplinas, como a antropologia.

Pires (1996), em “Sociedade e Cultura Norte-Americanas” refere a institucionalização dos estudos sociológicos sobre a cultura, resultando na formação da especialidade conhecida como sociologia da cultura. Destaca a diversidade de ramificações contemporâneas dentro desse domínio, que ganhou destaque no discurso sociológico como tópico de análise e lente para observar o social. Embora a sociologia da cultura seja muitas vezes considerada uma tradição francófona na Europa, as suas teorias clássicas e a produção científica espalharam-se por todo o continente.

No contexto português, onde a formação sociológica foi condicionada até à restauração da democracia em 1974, o desenvolvimento subsequente foi rápido, e a sociologia da cultura emergiu como uma das especialidades mais produtivas. A autora pretende realizar uma reconstituição socio-histórica do processo de génese e consolidação da sociologia da cultura em Portugal, destacando suas bases institucionais, agenda temática, autores e obras de referência, além de abordar os contextos e fatores associados a esse desenvolvimento.

A sociologia da cultura em Portugal é uma especialidade consolidada nos campos de ensino, investigação, publicação, associação e internacionalização. A análise socio-histórica destacada revela a origem e o desenvolvimento dessa especialidade, com realce das bases institucionais que a estabeleceram como uma área produtiva na pesquisa sociológica. Equipas multigeracionais nos principais centros de pesquisa do país dedicam-se à sociologia da cultura, enquanto que os programas de doutoramento continuam a atrair estudantes interessados nesse domínio, garantindo a reprodução contínua. A profissionalização extra académica também é evidente, com sociólogos envolvidos no planeamento da cultura e gestão de organizações culturais.

O papel crucial do Observatório das Atividades Culturais, financiado pelo governo, é destacado como uma base institucional que impulsionou a sociologia da cultura, influenciando a definição de agenda e áreas de estudo.

A relação entre a sociologia da cultura e o campo político é mencionada como um tema a ser explorado, assim como a possibilidade de fragmentação em especialidades mais específicas, como sociologia da arte ou da música. Além disso, são apontadas zonas de convergência com outras especialidades sociológicas, como sociologia urbana, da comunicação e do trabalho.

2.2 - CONCEITO DE SUBCULTURAS

No que se refere ao conceito de Subculturas na sociologia, alguns autores a destacar incluem Albert K. Cohen, Clifford Geertz e Dick Hebdige, e Dalila Cerejo.

Cohen analisou as subculturas delinquentes, Geertz focou na interpretação cultural, enquanto Hebdige investigou as subculturas juvenis e a relação com a cultura dominante.

Dick Hebdige (2012)⁶ é conhecido por sua obra "Subcultura: O Significado do Estilo", na qual este explora as subculturas juvenis, como os *punks*, e analisa como esses grupos constroem identidades distintas em relação à cultura dominante, muitas vezes desafiando normas sociais estabelecidas.

Dick Hebdige é um sociólogo e teórico cultural britânico amplamente reconhecido pela sua obra "*Subculture: The Meaning of Style*" em português: "*Subcultura: o Significado do Estilo*". Nessa obra, Hebdige analisou o conceito de subcultura e as diferentes subculturas juvenis que emergiram na Grã-Bretanha na década de 1960, como os *mods*, *rockers* e *punks*.

No livro "Subcultura" Dick Hebdige analisa como jovens das classes trabalhadoras constroem identidades alternativas por meio de estilos próprios. Ao adotarem formas distintas de vestir, ouvir música e expressar-se artisticamente, esses grupos contestam normas sociais e desafiam estruturas de poder estabelecidas.

As subculturas são apresentadas como formas de resistência simbólica. Por meio da apropriação e recodificação de símbolos da cultura de massa, os jovens atribuem novos significados a objetos e comportamentos do cotidiano, criando uma linguagem estética carregada de sentido político e social.

Hebdige refere que o estilo, nas subculturas, funciona como uma linguagem visual de oposição. Elementos como vestuário, penteados e acessórios não são meras escolhas estéticas, mas signos de resistência às convenções impostas. Cada detalhe comunica uma posição crítica em relação à cultura dominante.

Contudo, o autor também destaca o processo de "recuperação" dessas expressões subversivas pela própria cultura dominante. Ao serem absorvidos e comercializados, os estilos subculturais perdem seu potencial crítico original. O exemplo do *punk*, que passou rapidamente de símbolo radical a tendência de moda, ilustra esse fenômeno.

A análise de Hebdige é profundamente influenciada por correntes teóricas como o marxismo e o estruturalismo. A obra entende as subculturas como manifestações da luta de classes e interpreta os estilos como sistemas de signos que revelam conflitos e disputas por significado na sociedade contemporânea.

⁶ **Dick Hebdige** - é um sociólogo e teórico cultural britânico amplamente reconhecido pela sua obra. Hebdige analisa subculturas juvenis britânicas (como *punks*, *mods*, *skinheads* e *rastafáris*) a partir de uma perspectiva culturalista e semiótica, influenciada pelos estudos culturais de Birmingham (Birmingham School), especialmente os de Stuart Hall.

Considerado um marco nos estudos culturais, “Subcultura: O Significado do Estilo” consolidou-se como uma referência essencial para compreender as dinâmicas da cultura juvenil e permanece atual nas discussões sobre identidade, poder e resistência.

Howard Becker estuda o mundo dos artistas e como eles desenvolvem suas carreiras dentro do sistema de arte. Este estuda os fatores sociais e institucionais que influenciam o sucesso ou fracasso dos artistas, como redes de contactos, instituições culturais e critérios de avaliação. Nos seus trabalhos, ele investiga também a forma como os artistas constroem suas identidades e negociações dentro do mundo artístico.

O artigo “*A demanda pela masculinidade no universo do graffiti*” de Dalila Cerejo aborda a fronteira subcultural do *graffiti*, explorando a ideia de os *writer's* serem considerados elementos de uma subcultura. Esta destaca que as subculturas representam bolsas culturais que sobrevivem através da subordinação de seus membros a condutas, valores e atividades distintas dos padrões socioculturais estabelecidos (Cerejo, 2007).

A comunidade *graffiter* ao adotar condutas socialmente divergentes, constrói uma identidade separada dos valores sociais dominantes. O estilo, segundo Cohen, desempenha um papel crucial na definição de um grupo subcultural, simbolizando o compromisso com a subcultura em questão. A dicotomia “nós/outros” ou *outsiders* é evidente no discurso dos *writer's*, aproximando-os da definição de subcultura ao situarem-se em um mundo à parte.

Os *writer's* utilizam estratégias de isolamento para se distanciar dos padrões sociais adotados pelos *outsiders*, rejeitando a incorporação de valores pré-definidos. O universo do *graffiti* cria uma fronteira subcultural, onde os membros se veem como representantes de um mundo distinto dos “outros”. A incompreensão da sociedade em relação ao *graffiti* proporciona a distância necessária para os *writer's* se autodefinirem como uma comunidade separada, autónoma e autossuficiente.

Em subculturas é plenamente possível e adequado abordar as tribos, que são consideradas por diversos sociólogos como uma forma contemporânea de subcultura, caracterizando grupos que compartilham hábitos, valores, estilos musicais, modos de vestir, linguagem e ideologias, desenvolvendo sua própria “subcultura social urbana”.

Em “Tribos Urbanas e Identidades nas Metrôpoles” Costa, 2001/2008 analisa, sob uma perspectiva teórica, como as chamadas tribos urbanas emergem nas sociedades modernas e pós-modernas, relacionando esse fenômeno à constituição das identidades coletivas e individuais. Esta, com autores como Berman, Balandier, Mafessoli, Giddens, e outros exploram as transformações sociais e culturais, que resultam da modernidade, globalização e fragmentação do cotidiano.

A modernidade provocou uma fragmentação existencial, desestabilizando antigos parâmetros de sentido e levando os sujeitos a buscarem novas formas de pertencimento e significado. Autores como Berman referem que “tudo o que é sólido desmancha no ar”, expressando o desmoronamento das referências fixas e coletivas diante da aceleração social contemporânea. Balandier e Giddens apontam, por sua vez, o impacto do capitalismo e da globalização que provocam uma reconfiguração das relações sociais, gerando dependência e fragmentação, e impulsionando o fenômeno das tribos urbanas como resposta à crise de legitimidade das instituições.

Em “Tribos Urbanas e Identidades”, Costa (2008), apoiando-se em Maffesoli (1996), refere que na pós-modernidade predominam os agrupamentos instáveis, efêmeros e fluidos denominados tribos urbanas.

Essas tribos refletem uma “socialidade fundante”, onde os indivíduos transitam entre múltiplos papéis e máscaras sociais. O neotribalismo juvenil surge como forma de resistência à frieza, competitividade e burocratização da sociedade fragmentada, oferecendo espaços de dissidência, expressão afetiva e construção simbólica das identidades.

Costa (2001) refere que o conceito de tribos urbanas é analiticamente útil para compreender formas contemporâneas de pertencimento, resistência e expressão identitária, apesar dos dilemas teóricos e metodológicos na sua aplicação ao contexto urbano contemporâneo.

2.3 - SOCIOLOGIA DO DESVIO

Alguns autores analisam a Sociologia do Desvio, como Émile Durkheim, Howard Becker, Edwin H. Sutherland e Antony Giddens.

Durkheim (1895), analisa a função social do crime e do desvio, questiona como esses fenômenos desempenham um papel na coesão social, destacando os limites da normatividade. Durkheim analisou como a sociedade define e reage ao desvio, realçando a importância de uma certa quantidade de desvio para manter o equilíbrio social.

Becker (1963) contribuiu significativamente para a Sociologia do Desvio com sua obra "*Outsiders: Estudos de Sociologia do Desvio*". Becker rejeitou a abordagem tradicional que considerava o desvio como intrinsecamente ligado a certas características do indivíduo. Em vez disso, ele propôs a teoria da rotulação, realçando como as pessoas rotulam certos comportamentos como desviantes, influenciando a identidade e trajetória do indivíduo rotulado. Becker destacou a importância do contexto social na construção do desvio e na formação de identidades desviantes.

Sutherland (1939) foi um sociólogo, na área da criminologia, conhecido por desenvolver a Teoria da Associação Diferencial no campo da Sociologia do Desvio. Este sugere que o comportamento criminoso é aprendido por meio de interações sociais e associações com outras pessoas que possuem valores desviantes. Sutherland referia que o crime não é inerente a certos grupos, mas resulta de influências sociais.

Conforme Giddens (2008), estudar o comportamento desviante é uma das áreas mais intrigantes e complexas de sociologia e ensina-nos que ninguém é tão normal quanto gosta de pensar que o é. Anthony Giddens define desvio *"como o que não está em conformidade com determinado conjunto de normas aceite por um número significativo de pessoas de uma comunidade ou sociedade"*.

Desvio e crime não são sinónimos, no entanto às vezes podem-se sobrepor. Segundo Giddens o conceito de desvio é muito mais vasto. O conceito de crime refere-se unicamente à violação da lei.

O conceito de desvio aplica-se ao indivíduo, mas também as atividades do grupo. De uma forma geral sabemos que os indivíduos desviantes são os que se recusam a viver de acordo com as regras na maioria que rege a sociedade. Contudo uma análise sociológica permite olharmos além do obvio.

A vida social humana é governada por normas e regras que temos que seguir e que definem os comportamentos corretos e inapropriados em determinados contextos e sociedades. Há, portanto, regras que as pessoas obedecem e outras a que desobedecem.

Segundo Giddens (2008) o conceito de desvio pode aplicar-se tanto ao indivíduo como a um grupo.

A Sociologia do Desvio interessa à investigação criminológica, no entanto investiga também a conduta fora do âmbito do direito penal.

Giddens tenta entender porque é que determinado comportamento é visto como desviante e como varia a sua aplicação, dentro de uma sociedade. Remete-nos assim para o poder social e as divisões entre pobres e ricos. É necessário ver quem dita as regras. As normas sociais são influenciadas pelas divisões de classe e de poder.

Giddens refere quatro abordagens sociológicas que se posicionam na Sociologia do Desvio: o interacionismo simbólico, as teorias funcionalistas, as teorias do conflito e as teorias do controle social. O autor quando se refere ao desvio refere-se ainda a explicações biológicas e psicológicas.

Em Giddens e segundo Césare Lombroso, no que se refere a fatores biológicos alguns indivíduos apresentam traços físicos que são identificáveis com atitudes criminosas. Estes

indivíduos remontam aos primeiros estádios de evolução humana, refere-se à forma do cérebro, da testa, ao tamanho dos maxilares e dos braços. Este considerava que estes seres humanos não estariam ainda desenvolvidos totalmente como os seres humanos na sociedade atual.

No que se refere as explicações psicológicas está relacionado com o tipo de personalidade. Estudos levados a cabo em instituições com asilos e prisões foram analisadas determinadas características dos criminosos incluindo "debilidade mental" e a "degeneração moral". Segundo Hans Eysenck (1964), alguns estados mentais eram herdados e colocavam um indivíduo predisposto a cometer atos criminosos ou a problemas no processo de socialização.

Os autores sugerem que alguns indivíduos desenvolveram uma personalidade amoral ou psicopática, cujos indivíduos são introvertidos, sem emoções, agem com impulsividade e raramente têm sentimentos de culpa.

A abordagem biológica e a psicológica no se refere à criminalidade pressupõe um desvio, um sinal de que algo está 'errado' com o indivíduo, em vez da sociedade.

No que se refere as teorias sociológicas sobre o crime e o desvio: as teorias funcionalistas viam o crime e o desvio como o resultado de tensões estruturais na ausência de regulação moral da sociedade. Em Giddens, e segundo Émile Durkheim sugere que na sociedade moderna, as normas e os modelos tradicionais desaparecem sem serem substituídos por novos. Dá-se assim a racionalidade instrumental, e as pessoas sentem-se desorientadas e ansiosas.

As pessoas na sociedade moderna sentem-se menos coagidas que nas sociedades tradicionais, tendendo para manobras de liberdade e de escolha tornando inevitável o inconformismo.

Para Durkheim o desvio é necessário na sociedade e desempenha funções importantes: primeiro porque tem uma função adaptativa, que leva à mudança e a desenvolvimento de novas ideias e desafios na sociedade. Em segundo lugar o desvio leva à manutenção dos limites entre comportamentos "maus" e "bons" na sociedade.

O norte-americano Robert Merton construiu uma teoria do desvio bastante importante. Para a compreensão desta problemática na sociedade norte-americana em 1957 este *"modificou o conceito de anomia para se referir à atenção de que o comportamento dos indivíduos é sujeito, quando as normas aceitas entram em conflito com a realidade social"*. Com a sua teoria, os que realmente trabalham podem melhorar e são bem-sucedidos na vida. No entanto isto não é verdade, uma vez que, os desfavorecidos têm poucas ou nenhuma oportunidades de melhorar e sentem-se condenados pela sua incapacidade de alcançar progressos materiais, existindo assim uma grande pressão para 'subir na vida' seja de modo legítimo ou não. Assim segundo Merton o desvio é uma

consequência das desigualdades económicas e da ausência de iguais oportunidades. O autor refere um sentimento de 'privação relativa' como fator importante do comportamento desviante.

A teoria da rotulagem analisa como os comportamentos são considerados desviantes com base em rótulos sociais, e como esses rótulos afetam a identidade e as ações das pessoas. Proposto originalmente por teóricos como Howard Becker e Edwin Lemert, destaca que o desvio não é intrínseco ao ato, mas construído socialmente.

Os rótulos moldam como os indivíduos são vistos e como veem a si mesmos, podendo levar ao desvio secundário (reforço do comportamento devido ao estigma). Instituições como a polícia e os *mídia* desempenham um papel central na aplicação desses rótulos.

Anthony Giddens (2008), embora não criador da teoria, discute o tema em suas análises sobre desvio e poder, ressaltando o desvio como reflexo de relações de poder, onde grupos marginalizados são mais rotulados. No que se refere à capacidade das pessoas de resistirem e contestarem os rótulos impostos.

A teoria é útil para entender o impacto social do estigma, mas foi criticada por ignorar as causas estruturais do desvio, como as desigualdades sociais.

2.4– OUTSIDERS

Howard Becker (1963) em "Outsiders: Estudos de Sociologia do Desvio" aborda o conceito de *outsiders* no contexto da Sociologia do Desvio. Para Becker um *outsider* refere-se a uma pessoa que foi rotulada ou estigmatizada pela sociedade como desviante, ou fora das normas. Essa rotulação pode resultar de comportamentos considerados desviantes, estigmatizados pela sociedade.

Becker refere que o rótulo de "outsider" muitas vezes não é inerente ao comportamento da pessoa, mas sim uma construção social. Conforme o autor, as sociedades criam normas e regras, e algumas pessoas são designadas como desviantes quando violam essas normas. Além disso, Becker destaca a dinâmica do processo de rotulação e suas consequências, explorando como os "outsiders" podem desenvolver identidades e subculturas próprias em resposta a esses rótulos.

Os "outsiders", no contexto de Becker, são indivíduos que foram etiquetados como desviantes pela sociedade, devido a comportamentos ou características específicas. O autor analisa as implicações dessa rotulação no contexto da Sociologia do Desvio.

Todos os grupos sociais fazem regras e tentam, em certos momentos e em algumas circunstâncias, impô-las. Regras sociais definem situações e tipos de comportamento a elas apropriados, especificando algumas ações como "certas" e proibindo outras como "erradas".

Quando uma regra é imposta, a pessoa que presumivelmente a infringiu pode ser vista como um tipo especial, alguém de quem não se espera viver de acordo com as regras estipuladas pelo grupo. Essa pessoa é encarada como um “outsider”.

Becker refere que uma pessoa rotulada como tal, pode discordar da regra pela qual está sendo julgada, considerando os julgadores como não competentes ou legitimamente autorizados. O autor analisa a transgressão e imposição de regras, destacando a diversidade de regras, a sua formalidade e quem as impõe. Faz distinções entre regras formais e informais, além de questionar a variação na percepção do *outsider* dependendo da situação. Destaca que algumas regras não são impostas e concentra-se em regras operantes efetivas de grupos, mantidas vivas por tentativas de imposição. A avaliação da gravidade de uma transgressão pode variar conforme o caso, considerando a tolerância e a percepção do infrator em relação às regras infringidas.

O outsider, aquele que se desvia das regras de grupo (...) O que os leigos querem saber sobre desviantes é: por que fazem isso? Como podemos explicar sua transgressão das regras? Que há neles que os leva a fazer coisas proibidas? A pesquisa científica tentou encontrar respostas para estas perguntas. Ao fazê-lo, aceitou a premissa de senso comum segundo a qual há algo inerentemente desviante (qualitativamente distinto) em atos que infringem (ou parecem infringir) regras sociais. Aceitou também o pressuposto de senso comum de que o ato desviante ocorre porque alguma característica da pessoa que o comete torna necessário ou inevitável que ela o cometa. Em geral os cientistas não questionam o rótulo “desviante” quando é aplicado a atos ou pessoas particulares, dando-o por certo. Quando o fazem, aceitam os valores do grupo que está formulando o julgamento (Becker, 1963).

2.5 - INTERACIONISMO SIMBÓLICO

A corrente teórica do “interacionismo simbólico” é desenvolvida por autores como George Herbert Mead, Herbert Blumer e Erving Goffman.

George Herbert Mead é um sociólogo conhecido pela sua contribuição para o interacionismo simbólico. A sua teoria destaca a importância dos símbolos e da interação simbólica na construção da realidade social. Mead (1934) refere que o *self*, ou o “eu” é desenvolvido através do processo de interação social, especialmente por meio da linguagem e da comunicação simbólica. Este destaca o papel crucial da “*mimesis*” na formação do *self*, referindo-se à capacidade de uma pessoa se colocar no lugar do outro e compreender as diferentes perspetivas. O interacionismo simbólico de Mead realça como a sociedade é construída através da interação simbólica e do significado compartilhado pelos membros de uma comunidade.

Herbert Blumer e Erving Goffman foram também importantes teóricos do interacionismo simbólico. Blumer desenvolveu uma teoria analisando a importância dos significados simbólicos na interação social. Goffman, por sua vez, explorou as interações como performances em cenários

sociais. Ambos contribuíram para entender como os indivíduos atribuem significados e constroem a realidade social por meio da comunicação e interação simbólica.

O interacionismo simbólico surgiu nas décadas de 1930 e 1940 e desenvolveu-se ao longo das duas décadas seguintes. Em 1974, a fundação da Sociedade para o Estudo do Interacionismo Simbólico marcou um ponto crucial para a consolidação e reconhecimento e de sua importância. Atualmente, a sociedade possui as suas próprias revistas, como *Symbolic Interaction*, *Studies in Symbolic Interactionism* e *The Sociological Quarterly*, além de publicações periódicas de compilação, como *An Annual Compilation of Research*.

Os defensores do interacionismo defendem que compreender plenamente o processo social requer que os investigadores compreendam os significados experimentados pelos participantes em um contexto específico (Jeon, 2004). A consolidação do interacionismo é fundamentada nos princípios teóricos de Mead, conforme reafirmados por Blumer (1969/1982), que destaca a ideia de que o significado é um produto social derivado das interações individuais. O interacionismo simbólico, conforme explicado por Blumer, fundamenta-se em três premissas.

A primeira é que o ser humano orienta os seus atos em direção às coisas em função do que estas significam para ele. A segunda é que o significado dessas coisas surge como consequência da interação social que cada qual mantém com seu próximo. A terceira é que os significados se manipulam e se modificam mediante um processo interpretativo desenvolvido pela pessoa ao defrontar-se com as coisas que vai encontrando em seu caminho.

Todos nós comunicamos por uma série de símbolos que podem ser materiais, verbais ou não materiais. Podem ser objetos, gestos, palavras e até expressões faciais que adquirem significados específicos num dado contexto social. Como por exemplo, um logotipo em uma *t-shirt* pode indicar pertencimento a um grupo, um piscar de olhos pode ser interpretado como cumplicidade ou brincadeira, e levantar o dedo pode representar diferentes significados dependendo do contexto cultural, etc... Estes símbolos não são fixos e mudam conforme a sociedade evolui, refletindo novas normas, valores e relações sociais.

O interacionismo simbólico é uma corrente do pensamento, que pelos seus aspetos fundamentais derivaram da psicologia social. É o estudo dos indivíduos e dos comportamentos numa determinada sociedade.

No que se refere às teorias de interacionismo simbólico, é destacada a íntima ligação entre a dimensão cultural e o agir social. Herbert Blumer criou o termo, referindo-se às posições de George Mead.

Mead refere a importância da comunicação simbólica na formação das personalidades, mentes e na organização social. Contrapondo-se ao behaviorismo, destaca a interdependência das atitudes interiores e exteriores, defendendo uma estrutura unitária comum. Este explora a importância dos gestos como formas elementares de comunicação, diferenciando a resposta automática animal da comunicação simbólica humana.

A comunicação de significados entre indivíduos, através de gestos que se tornam símbolos significativos, permite uma adaptação recíproca mais favorável. Mead demonstra a origem da cultura e da ordem simbólica na interação humana, destacando a importância da linguagem na constituição do eu e na consciência. A ordem simbólica é crucial para a construção de identidades e papéis sociais, e Mead (1934) explora as relações entre a identidade social e o princípio ativo do eu. Conclui que o indivíduo é simultaneamente um produto social e uma força ativa na produção das estruturas sociais.

O maior contributo de Mead para a sociologia da cultura consiste em ter sabido mostrar a íntima correlação entre o agir intersubjetivo e as formas culturais, surgindo, de facto, estas duas dimensões como sendo parte de um único processo, no qual a ordem simbólica determina tanto a personalidade dos atores sociais como o seu agir, sendo, por seu turno, continuamente gerada pela atividade reflexiva dos indivíduos. (...) Mead esclareceu efetivamente alguns pressupostos fundamentais para a compreensão dos processos de produção da cultura e das relações entre ação e formas culturais, que tiveram uma notável influência sobre algumas teorias que se lhe seguiram.

Conforme a teoria de Erving Goffman, que destaca a influência de vários autores em sua abordagem, incluindo Durkheim, Simmel, James, Schutz e Bateson, Goffman, considera a subjetividade como um produto da interação social, onde as regras e estruturas simbólicas desempenham um papel significativo. Para Goffman o indivíduo é visto como colocando uma máscara numa encenação social, agindo conforme os modelos de comportamento social.

Para Erving Goffman, o indivíduo é como um ator num palco, utilizando diferentes "máscaras" conforme o contexto social em que se encontra. A sua teoria da Dramaturgia Social, apresentada no livro "A Representação do Eu na Vida Cotidiana" (1956), sugere que a interação social é comparável a uma peça de teatro, na qual as pessoas desempenham papéis e ajustam o seu comportamento de acordo com as expectativas do público ao seu redor.

Esta teoria destaca a natureza psicobiológica do indivíduo como uma matéria-prima, moldada por questões sociais. O "Eu" é formado através de interações sociais e comunicação simbólica. Goffman realça a importância da comunicação na construção do "Si" (self), que é mais um produto do ambiente social do que uma entidade autónoma.

O Si, segundo Goffman, não tem uma origem na pessoa do sujeito, mas surge do contexto teatral das suas ações. A estrutura da interação social é baseada em regras que mantêm uma única definição da situação, essencial para a coordenação das ações dos indivíduos. Goffman rejeita referências à dimensão psicológica do sujeito, atribuindo à comunicação uma função proeminente na sociedade.

O autor aborda o desvio das regras como um comportamento induzido pela situação concreta, interpretando o comportamento desviante com base nas características e exigências da instituição específica. Goffman destaca a importância das definições da situação, rituais e regras na construção da realidade social, sustentadas pela ordem simbólica.

No entanto, a teoria de Goffman é criticada por sua falta de análise da dimensão ativa e subjetiva do sujeito. A relação entre a cultura e a sociedade é considerada excessivamente redutora e unidimensional em sua abordagem, negligenciando a dinâmica entre a ação e a cultura, conforme destacado por outros teóricos, como Mead.

2.6 – O CONCEITO DE REPRESENTAÇÕES SOCIAIS

A teorização das representações sociais foi desenvolvida por Serge Moscovici na área da psicologia social. Autores como Denise Jodelet, Émile Durkheim e Pierre Bourdieu também abordaram temas relacionados às representações sociais em seus trabalhos, embora de maneiras distintas.

Denise Jodelet, psicóloga social, francesa, é conhecida por suas contribuições para o campo das representações sociais. Segundo Jodelet as representações sociais são uma forma fundamental do saber que tenta compreender como as pessoas constroem significados e compreendem o mundo ao seu redor assim como as relações sociais nas diferentes sociedades "*forma de conhecimento socialmente elaborada e partilhada com um objetivo prático e que contribui para a construção de uma realidade comum a um conjunto social*" (Jodelet, 2001, 23).

Segundo Jodelet as representações sociais referem-se ao conjunto de conhecimentos, crenças, valores, imagens e práticas compartilhadas por membros de um grupo social específico. Estas são construídas socialmente e desempenham um papel crucial na interpretação do ambiente, na comunicação e na orientação das interações sociais. As representações sociais não são simplesmente reflexos individuais, mas são construídas socialmente por meio da interação e comunicação entre as pessoas, emergem da dinâmica social e cultural de um grupo.

As representações sociais incluem a simplificação e organização da realidade, a legitimação de práticas sociais, a comunicação entre os membros do grupo, a construção de uma identidade coletiva e a orientação das ações cotidianas.

As representações sociais desempenham um papel crucial na formação da identidade social dos indivíduos. Estas ajudam a definir quem somos em relação aos outros e ao ambiente que nos cerca.

Jodelet realça a importância de considerar o contexto social e cultural ao analisar as representações sociais. As representações não são estáticas e podem evoluir ao longo do tempo, sendo influenciadas por mudanças sociais e culturais.

As representações sociais têm origem na noção de representação coletiva desenvolvida por Durkheim. O conceito de representações sociais foi posteriormente fundamentado por Serge Moscovici, psicólogo social francês, que o expandiu a partir da ideia de representação coletiva de Durkheim, mantendo a influência do positivismo predominante à época.

Denise Jodelet refere-se à temporalidade das representações sociais, destacando que essas representações evoluem ao longo da história, influenciadas por mudanças nos modelos culturais, relações sociais e circunstâncias históricas. O autor destaca a proximidade epistemológica entre o estudo das representações sociais e a abordagem dos historiadores. Esta destaca a importância de considerar a historicidade das representações, observando que estas estão enraizadas no contexto histórico e são tanto moldadas pelo passado quanto agentes de inovação. Esta refere a relação entre representações e memórias sociais, apontando para a capacidade das representações de antecipar eventos. A autora ressalta a importância de estudar as representações em diferentes níveis e contextos, indo além dos enquadramentos clássicos da psicologia social.

A nível de abordagem das representações sociais na psicologia social a autora destaca que a maioria dos modelos existentes está centrada na interação entre indivíduos e grupos, negligenciando muitas vezes as influências das conjunturas históricas, contextos culturais e imposições sociais. Menciona a dificuldade em transitar do nível intra (indivíduo) para o inter (grupo) e destaca a falta de consideração dos fatores sociais e culturais na formação das representações sociais.

A autora propõe um esquema de análise que captura a representação social na interseção das esferas subjetivas, intersubjetiva e trans-subjetiva. Destaca a complexidade do campo de estudo das representações sociais, realçando a sua pertinência a diferentes esferas que contribuem para sua formação (Jodelet, 1989).

Além disso, são analisadas as características das representações sociais, como formas de saber prático, sublinhando sua relação indissociável com o sujeito social e seu impacto nos

comportamentos e ações, conferindo-lhes eficácia social. Observa-se uma tendência atual nas investigações para concentrar-se nas dimensões discursivas e narrativas das representações, enfocando a interlocução e interação, mas destaca a importância de considerar também outras condições, como as mensagens sociais e coletivas provenientes do espaço público.

A autora abordando o retorno do sujeito, ou do eu nas ciências humanas, sociais e na filosofia, destaca a importância de reabilitar o sujeito social numa psicologia social que busca evitar os riscos do individualismo.

Moscovici (1961) contribuiu de forma significativa para a sociologia, especialmente no que diz respeito ao estudo da construção social do conhecimento e das percepções partilhadas na sociedade. O trabalho de Moscovici sobre representações sociais influenciou várias áreas, incluindo a sociologia, a psicologia social e a comunicação.

As representações sociais são formas de conhecimento socialmente construídas e compartilhadas que as pessoas utilizam para interpretar e dar significado ao mundo ao seu redor. Moscovici propôs esse conceito como uma abordagem para entender como as pessoas formam e compartilham as suas compreensões sobre determinados temas, ideias ou objetos na sociedade.

A teoria das representações sociais destaca que o conhecimento não é apenas um processo individual, mas também é socialmente construído e partilhado por grupos de pessoas. Essas representações ajudam a estruturar a realidade social, fornecendo um quadro de referência comum que permite às pessoas comunicar e interagir de maneira eficaz dentro de sua comunidade.

Moscovici realça que as representações sociais desempenham um papel crucial na comunicação, na construção de identidades sociais e na maneira como as pessoas lidam com a complexidade do mundo ao seu redor. Essas representações não apenas refletem as percepções individuais, mas também são moldadas pela dinâmica social, influenciadas pelo contexto cultural, histórico e social em que as pessoas vivem.

Essa abordagem tem sido amplamente utilizada em diversas áreas, como sociologia, psicologia social, comunicação e educação, para compreender como as ideias, crenças e valores são compartilhados e difundidos dentro da sociedade.

2.7 - SOCIOLOGIA DA ARTE E SOCIOLOGIA DA JUVENTUDE

Tratando-se do *graffiti* não poderíamos deixar de referir a sociologia da juventude. Assim, encontramos na literatura dedicada à juventude, abordagens que orbitam em torno de conceitos como cultura juvenil, subcultura juvenil ou tribo urbana. Cada um destes termos tem implicações

teóricas e integra-se em paradigmas e correntes científicas particulares, que embora não se anulando, concorrem entre si com propostas distintas de análise e compreensão desta categoria social. Mais do que enveredar por uma discussão de âmbito teórico, justifica-se delimitar os contornos conceptuais que me orientaram na interpretação e compreensão da realidade social abordada ao longo dos últimos anos.

- A juventude é frequentemente vista como uma fase etária clara e objetiva, mas na realidade é um conceito histórico e culturalmente construído.
- O modelo de juventude atual foi moldado por fatores como a sociedade de consumo, a cultura de massas e a globalização.
- Transformações sociais e económicas estão a alterar o conceito tradicional de juventude, tornando-o cada vez mais indefinido.
- Coloca-se a questão de saber se ainda faz sentido falar em juventude tal como foi entendida no século XX.
- A transição para a idade adulta tornou-se longa, incerta e marcada por experiências intermitentes e rituais de passagem difusos.
- No passado, a juventude era identificada por marcos claros como o fim dos estudos, o início do trabalho, o casamento e a independência familiar.
- Hoje, essa fase é prolongada e menos definida, com jovens a manterem estilos de vida juvenis até aos trinta ou quarenta anos.
- A juventude perdeu sua ligação exclusiva à faixa etária jovem, transformando-se num estilo de vida e símbolo mediático acessível a todas as idades.
- A apropriação de símbolos juvenis por adultos mais velhos dilui a identidade jovem enquanto categoria distinta.
- Num cenário de identidades fluidas e fronteiras culturais híbridas, a juventude deixa de ser uma fase claramente delimitada, esbatendo-se simbolicamente.

(...) a juventude tanto pode ser tomada como um conjunto social cujo principal atributo é o de ser constituído por indivíduos pertencentes a uma dada fase de vida, principalmente definida em termos etários, como também pode ser tomada como um conjunto social cujo principal atributo é o de ser constituído por jovens em situações sociais diferentes entre si. Quase poderíamos dizer, por outras palavras, que a juventude ora se nos apresenta como um conjunto relativamente homogéneo ora se nos apresenta como um conjunto heterogéneo: homogéneo se a compararmos com outras gerações; heterogéneo logo que a examinamos como um conjunto social com atributos sociais que diferenciam os jovens uns dos outros (Pais, 1993, p. 34-35).

No que se refere à sociologia da arte é um campo de estudo que analisa a produção, distribuição, consumo e receção da arte em suas várias formas, enquanto a sociologia da juventude

concentra-se nas experiências, comportamentos e condições sociais dos jovens. Ao combinar essas duas áreas, a sociologia da arte e juvenil pressupõe compreender as práticas artísticas dos jovens, seus significados sociais e as influências que a arte tem sobre suas vidas.

Autores como Howard S. Becker, Pierre Bourdieu, e Dick Hebdige, destacam-se no estudo da sociologia da arte.

Pierre Bourdieu, sociólogo francês, cujas contribuições para a sociologia da arte foram significativas, os seus livros e artigos analisam temas como a produção cultural, os campos artísticos e a relação entre o gosto e a classe social. Bourdieu referia que a cultura não é um conceito universal, mas sim um produto socialmente construído que reflete as relações de poder e dominação na sociedade.

Conforme Bourdieu os diferentes grupos sociais possuem diferentes formas de capital cultural, que influenciam o seu acesso e forma de apreciação da arte. Esses capitais culturais incluem conhecimento, experiência e familiaridade com as práticas artísticas. Refere que a produção e o consumo da arte ocorrem dentro de um campo socialmente estruturado, com seus próprios conjuntos de regras e hierarquias. Os artistas, críticos, galeristas e instituições culturais interagem nesse campo, competindo por reconhecimento e prestígio.

Bourdieu (1979) também se refere à relação entre o gosto e a classe social. Este refere que as preferências estéticas são moldadas pelas posições sociais ocupadas pelas pessoas. O que é considerado bom gosto ou 'alta cultura', muitas vezes reflete os valores e interesses das classes dominantes, enquanto as preferências populares são desvalorizadas.

Bourdieu destacou a importância de analisar as estruturas de poder e as desigualdades que moldam a produção, distribuição e consumo da arte. A sua abordagem crítica e multidimensional continua a influenciar os estudos sociológicos sobre a arte até os dias atuais.

Segundo Bourdieu e conforme refere Bonnewitz:

Toda a categoria de agentes dominados quer o estrado do grupo sexual, grupo de idade, grupo étnico, grupo religioso, grupo socioprofissional, etc., é sempre objeto de um discurso depreciativo mais ou menos grosseiro ou subtil, para assim designar a juventude do subúrbio como 'pivetes' 'bandos' é estigmatizada e confere uma identidade negativa (Bonnewitz, 2006).

Becker estuda a interação entre os sistemas de arte e a sociedade mais ampla. Este analisa como a arte e o contexto social se influenciam mutuamente, considerando questões como as relações de poder, a produção de significado e o papel da arte na construção da realidade social.

Das obras mais conhecidas de Howard S. Becker, destaca-se "Art Worlds" (1982), "Telling About Society" (2007) e "Doing Things Together" (2021). Estes livros analisam temas como a

dinâmica social da produção artística, a colaboração entre artistas e a importância das interações sociais na formação de carreiras artísticas.

Segundo Ricardo Campos (2020), em “Juventude e Culturas de Rua Híbridas”, o espaço público urbano desempenha um papel central na sociabilidade e criatividade dos jovens, funcionando como palco para práticas que escapam ao controle institucional e adulto. Com o avanço da internet e dos dispositivos móveis, essas chamadas “culturas de rua juvenis” deixaram de estar confinadas ao ambiente físico e ganharam uma extensão virtual, criando o que o autor denomina culturas de rua híbridas, que transitam entre o mundo offline e online.

No texto "O conceito e a tragédia da cultura" Simmel (2005) analisa a relação entre criação artística e sociedade. Simmel argumenta que a cultura surge da interação entre a subjetividade humana e os produtos culturais objetivos, mas há uma falta de desenvolvimento paralelo entre o sujeito e o objeto cultural, resultando na "tragédia da cultura". O sociólogo mexicano Lucio Mendieta y Núñez (1905–1988) considera a arte como um fenômeno social que desperta emoções e sentimentos na sociedade, e propõe uma abordagem metodológica para a Sociologia da Arte, que compreende a arte como um elemento facilitador da convivência humana.

O autor discute a importância do método de interpretação documental desenvolvido por Panofsky e sua influência no campo da História da Arte no início do século XX. Além disso, destaca como as obras de Panofsky influenciaram as teorias de Pierre Bourdieu no campo da Sociologia contemporânea, particularmente em relação ao conceito de *habitus* e às análises do fenômeno artístico.

Bourdieu abordou a fotografia como uma produção social e expressão cultural específica, diferenciando-se dos estudos de Semiótica e Estética. O autor também realizou estudos etnográficos na Argélia, durante a Guerra de Libertação, e publicou o livro-catálogo "Images d' Algérie", que incluía suas fotografias e análises dos costumes e práticas dos argelinos. Bourdieu explorou a relação entre modernidade e tradição na Argélia, além das relações sociais, a paisagem local e o comércio, tendo desenvolvido também estudos sobre o consumo estético, o imaginário visual e a organização do gosto de acordo com a origem social. A abordagem de Bourdieu em relação ao objeto artístico gerou polêmicas e trouxe uma nova perspectiva para os estudos de Sociologia da Arte.

A produção de cultura é um campo de estudo que analisa como a cultura é criada, distribuída e consumida na sociedade. O artigo "*The production of culture: Media and the urban arts*" de Diane Crane, publicado em 1992, no periódico *Annual Review of Sociology*, nesta altura já tentava compreender a relação entre os *mídia* e as artes urbanas.

Nesse contexto, os *mídia* desempenham um papel importante na produção e difusão da cultura urbana. Esta pode influenciar a forma como as artes urbanas são criadas, divulgadas e percebidas pelo público em geral. Além disso, Crane (1992) refere como as artes urbanas, como a *street art*, *graffiti*, *hip-hop* e outros movimentos culturais emergentes nas áreas urbanas, podem ser afetadas e moldadas pelos *mídia*.

Ao analisar a produção cultural, Crane observa questões como a comercialização da cultura, o papel das indústrias culturais e como as interações entre os artistas urbanos, os *mídia* e o público em geral influenciam a criação e a disseminação das expressões culturais urbanas.

Bennett é um autor cujo trabalho concentra-se no estudo da cultura jovem e sua relação com o mercado. Este é conhecido pela sua investigação sobre a mercantilização da cultura jovem e como os jovens são alvo de estratégias de marketing e de consumo. Bennett analisa como as empresas e marcas se envolvem com a cultura jovem, transformando-a num objeto de comercialização

No artigo "*Cultivating the youth market: The commodification of youth culture*" de 2001, escrito por A. Bennett e publicado no *Journal of Youth Studies*, Bennett analisa como a cultura jovem é transformada numa mercadoria e como isso afeta os jovens, procurando saber como a cultura de massa se apropria dos símbolos e estilos associados à juventude, transformando-os em produtos para consumo, ou seja, analisa a comercialização da cultura juvenil. O autor discute como as empresas estão se aproveitando da cultura e do consumo dos jovens como uma estratégia para alcançar o sucesso no mercado.

Através de sua análise, Bennett explora as implicações sociais, culturais e económicas desse processo de mercantilização da cultura jovem. Este analisa questões como a identidade, e o pertencimento, o consumo, a alienação e o poder, e como esses aspetos interagem no contexto da cultura jovem comercializada.

A obra de A. Bennett tenta compreender as dinâmicas entre a cultura jovem e a indústria do consumo, oferecendo *insights* sobre as influências comerciais na formação da identidade e comportamento dos jovens. A sua investigação contribui para o campo dos estudos da juventude, oferecendo uma perspetiva crítica sobre o papel do mercado na construção da cultura jovem contemporânea.

- CAPÍTULO III -

PRÁTICA CULTURAL DO *GRAFFITI*

3.1 - BREVE ANÁLISE SOCIO-HISTÓRICA DA PRÁTICA CULTURAL DO *GRAFFITI*

Pintar as paredes foi sempre uma prática presente nas sociedades antigas, alvo de pensamentos individuais e coletivos - as pinturas rupestres.

A cidade italiana que foi dominada pelo Império Romano - Pompeia, destruída pela erupção do vulcão Vesúvio no século I D.C. revelou uma variedade de desenhos e inscrições nas suas paredes, durante escavações realizadas na primeira metade do século XVIII. Essas descobertas permitiram obter conhecimento sobre a vida cotidiana daquela sociedade através dos desenhos e mensagens deixadas pelos seus habitantes. Essas manifestações levam-nos a refletir sobre a importância das pinturas nas paredes para a compreensão da história de um povo, (Beard, 2008).

As inscrições realizadas nos muros, desde os tempos pré-históricos até os dias atuais, têm sido uma forma de representar narrativas de vida, ideias, críticas e anseios. O *graffiti* moderno é uma evolução dessa forma de expressão, que vai além da análise superficial da imagem. O *graffiti* atual possui um *status* representativo semelhante ao das pinturas nas cavernas antigas, porém levanta novas questões. Enquanto os desenhos antigos eram feitos com sangue ou carvão e retratavam rituais de caça, hoje vemos *writer's* utilizando *sprays* para representar as suas vidas cotidianas e a sua compreensão da dinâmica social em que estão inseridos.



Fig. 2 - José Andrés Hernández (link)

A história oficial do *graffiti* situa o seu surgimento no final dos anos 1960 e início da década de 1970, na cidade de Nova Iorque. Nesse contexto, destaca-se a lendária figura de Taki 183, frequentemente apontado pelos *mídia* como o primeiro e mais proeminente *writer* nova-iorquino.

As características pictóricas e icônicas do *graffiti* desse período estão profundamente enraizadas no imaginário visual da sociedade norte-americana das décadas de 60 e 70. Os primeiros *graffitis* foram influenciados por uma variedade de elementos visuais presentes na vida urbana da época, como: Posters e anúncios publicitários espalhados pelas ruas de Nova Iorque; Letreiros luminosos, particularmente os *neons* de locais icônicos como *Times Square* e *Broadway*; Personagens de histórias em quadrinhos (comics) e das séries de televisão popularizadas naquele contexto (Barros, 2016).

Essas referências compunham um conjunto simbólico amplo, do qual os jovens urbanos extraíram inspirações para a criação dos primeiros *graffitis*, refletindo assim a diversidade das influências culturais presentes na cidade de Nova Iorque naquele período. O *graffiti*, enquanto

expressão da cultura visual contemporânea, ocupa o espaço público como meio de comunicação e afirmação identitária, refletindo a globalização e a criatividade urbana. As suas formas e mensagens variam entre arte, protesto, obscenidade ou romantismo, revelando múltiplos sentidos sociais e culturais. Simboliza tanto a liberdade de expressão quanto a transgressão, sendo simultaneamente visto como vandalismo ou como manifestação legítima de rebeldia e cidadania (Barros, 2016).

Recentemente no seio da sociedade brasileira a pichação era no Brasil, uma atividade perigosa e de censura e estava inserida num contexto sociopolítico. Em forma de anonimato divulgava mensagens diretamente para a sociedade, como luta pelos direitos humanos e políticos ou para autopromoção individual de um determinado grupo.

Já em França, no maio de 1968, em Paris, a célebre frase de pichação nos muros, como símbolos de contestação dos estudantes na rua “é proibido proibir”.

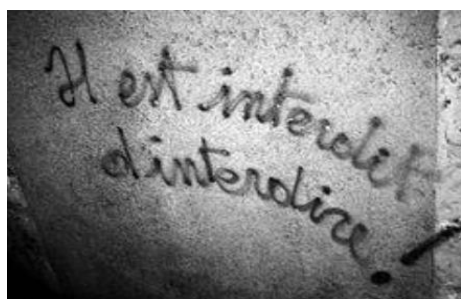


Fig. 3 - Slogan adotado pelos estudantes em Paris (1968) “*Il est interdit d’interdire*” (É proibido proibir)

Assim, a história do *graffiti* remonta a tempos antigos, quando os seres humanos começaram a usar superfícies de pedra e paredes como meio de expressão artística.

Segundo o autor Silva-e-Silva (2014), jovens negros, principalmente homens, residentes nos Estados Unidos, desempenharam um papel fundamental na origem do *graffiti* urbano contemporâneo. Marcos históricos incluem as intervenções em Filadélfia (1965-1970) e a proliferação de *graffitis* nos metros de Nova York na década de 1970, especialmente nos bairros de Manhattan, Bronx e Brooklyn. A lata de spray desempenhou um papel significativo nessa disseminação.

No início, o *graffiti* era visto como um ato de vandalismo e era frequentemente associado ao vandalismo e à criminalidade. Os artistas de *graffiti* utilizavam sprays de tinta para deixar suas marcas nas paredes e em outros espaços urbanos. No entanto, com o passar do tempo, o *graffiti* evoluiu e passou a ser reconhecido como uma forma legítima de expressão artística.

Portanto o *graffiti* contemporâneo, ligado à cultura *hip-hop* nascida nos EUA nos anos 70 (século XX), tornou-se um fenómeno global devido à mediatização e à globalização cultural. Originalmente uma forma de expressão juvenil ligada à marginalidade e à identidade étnica, transformou-se num produto cultural consumido mundialmente. Apesar das adaptações locais, o *hip-hop* mantém um forte simbolismo subcultural, embora hoje seja composto por expressões diversas em contextos variados, refletindo tanto pertencas locais como referências globais.

No entanto, esse anonimato é frequentemente estratégico, pois muitos artistas criam personagens ou pseudônimos que ocultam as suas identidades reais apenas do público externo. Dentro da comunidade do *graffiti*, essas identidades são frequentemente partilhadas, funcionando como sinais de confiança e pertença.

O *graffiti* pode incluir palavras, imagens ou ambos, sendo uma forma de expressão transgressora e imprevisível, sem regras fixas. Existem divergências conceituais sobre o que é considerado "*graffiti* legítimo", com distinções entre expressões pictóricas (associadas à arte e à cultura *hip-hop*) e verbais (como slogans ou frases). A definição varia consoante contextos culturais e geográficos, mas a transgressão continua a ser o elemento comum que caracteriza o *graffiti* como ação comunicativa em espaços proibidos.

Segundo Dalila Cerejo o *graffiti*, associado à cultura *hip-hop* desde o início, fez parte de um movimento de reivindicações sociais que surgiu nas comunidades raciais minoritárias e oprimidas. O movimento *hip-hop* tinha um propósito duplo: dar voz às reivindicações sociais dessas minorias e tirá-las da monotonia e isolamento das grandes cidades. O *rap*, *breakdance* e *graffiti*, práticas culturais que surgiram com o movimento *hip-hop*, foram influenciados pelas culturas afro-americanas, especialmente o *rap*, e pelas preferências hispânicas, que se destacaram no *graffiti* e *breakdance*.

Segundo a autora, (Cerejo, 2007) "*O graffiti apresenta duas grandes dualidades: uma, artística; outra, ao nível da legalidade. Se, por um lado é uma atividade que apresenta uma vertente mais artística, com maior aperfeiçoamento técnico, por outro, é uma atividade legal ou ilegal.*

O fator político-social foi sempre um elemento de grafitar frases e palavras de ordem nos muros pelo mundo inteiro como meio de demarcar um território.

O *graffiti* tornou-se uma maneira poderosa de dar voz a comunidades marginalizadas e transmitir mensagens políticas e sociais. Muitos artistas de *graffiti* começaram a utilizar as suas obras para abordar questões como desigualdade, racismo, pobreza e injustiça social.

Com o tempo, o *graffiti* espalhou-se pelo mundo, ganhando reconhecimento internacional. Cidades como Berlim, Londres, São Paulo e Tóquio tornaram-se famosas pela arte urbana vibrante. Foram organizados Festivais e eventos para celebrar e promover o *graffiti*, fornecendo aos artistas uma plataforma para exibirem os seus trabalhos.

Conforme Ricardo Campos (2021) em "Arte urbana, poderes públicos e desenvolvimento territorial: uma reflexão a partir de três estudos de caso" o reconhecimento de uma obra como "arte urbana" implica uma apreciação simbólica, guiada por critérios relacionados à técnica, estilo e

linguagem formal. Estes critérios, no entanto, podem tanto incluir quanto excluir, deslegitimando e categorizando como "não-arte"

formas que não se enquadram nesse domínio, muitas vezes rotuladas como poluição visual ou vandalismo. O autor refere que “Nesta categoria entram os casos da pichação e de certas formas de graffiti não autorizado, como tem sido destacado pela literatura (Campos, 2010).

(...) arte urbana é um conceito que serve para caracterizar um movimento artístico reconhecido enquanto tal, surgido num contexto histórico específico. A arte urbana incorpora certas vertentes do graffiti artístico e da street art, representando o corolário do processo de institucionalização e mercantilização destas práticas, devendo ser compreendida neste âmbito. Como tal, entendemos aqui arte urbana, enquanto campo tendencialmente legitimado e sancionado por um conjunto de instâncias sociais (Campos e Sequeira, 2018, 80).

Conforme Ricardo Campos (2021, 681–706) o *graffiti* e a *street art* tem sido legitimada e institucionalizada como parte integrante da paisagem das cidades contemporâneas. Na sua investigação, de carácter qualitativo e etnográfico, foca em três projetos emblemáticos localizados em Lisboa, Loures e Porto Alegre (Brasil). A sua abordagem mostra como os poderes públicos locais adotam a arte urbana como uma política cultural estratégica, incentivando a sua instrumentalização para fins urbanos, tais como a valorização estética, a regeneração urbana e a atração de turismo. No entanto, essa legitimação também levanta críticas sobre a sua utilização utilitária e por vezes desligada das comunidades locais, evidenciando tensões entre arte pública autêntica e processos de “artwashing”⁷.

Conforme referido pelos autores a construção da paisagem urbana é influenciada por critérios estéticos e normativos, determinando o que é considerado arte urbana e merece promoção. No entanto, as estratégias de visibilidade dessa arte muitas vezes resultam na invisibilização de realidades sociais indesejadas. Expressões artísticas consideradas indesejadas são associadas à poluição simbólica, podendo prejudicar economicamente um território na competição por investimentos urbanos. O histórico do *graffiti* reflete medidas adotadas pelas autoridades para conter e erradicar essas expressões artísticas consideradas indesejadas.

O *graffiti* no Muro de Berlim é um fenómeno marcante que transformou um símbolo de opressão numa tela de expressão artística, esperança e memória. Originalmente construído em 1961 para separar Berlim Ocidental e Oriental, o muro representava a divisão da Guerra Fria e a repressão do regime comunista da Alemanha Oriental. Durante a sua existência, o lado oriental era rigidamente vigiado e limpo, sem espaço para qualquer forma de arte ou protesto visual.

⁷ *Artwashing* - embelezamento superficial dos espaços

Com a queda do Muro em novembro de 1989, o cenário mudou radicalmente. Poucos meses depois, em fevereiro de 1990, artistas de todo o mundo foram convidados a pintar o maior trecho remanescente do muro, que ficou conhecido como East Side Gallery. Nesse espaço de 1,3 km, 118 artistas, metade deles da Alemanha Oriental e o restante de 21 países, (Ferreira, 2018).



Fig.4 - East Side Gallery, fonte o próprio, Berlim 2024

BANKSY⁸ é um artista (writer) britânico que tem desenvolvido um trabalho polémico sobre o *graffiti* e a *Street Art*, incluindo suas famosas intervenções em espaços públicos e privados, como museus e zoológicos. Uma visão única da arte de rua como forma de protesto e reflexão social, apresentando tanto as obras quanto os pensamentos do próprio artista, que permanece anônimo.

Tal como acontece com Banksy, cuja arte suscita debates sobre os limites entre expressão artística e vandalismo, também em Portugal o *graffiti* em espaços públicos — especialmente nos comboios, tem gerado controvérsia, colocando em confronto diferentes perceções sociais, culturais e jurídicas sobre esta prática.

PRÁTICA CULTURAL DO GRAFFITI – OS COMBOIOS⁹



Fig. 5 - País ao Minuto: agosto de 2023
[CP apresenta queixa contra Bordalo II por grafíti em comboio estacionado](#)

Em Portugal e conforme o artigo do os *graffitis* dos comboios estão a aumentar e a CP quer que seja considerado crime. Segundo o artigo de

2023 “há um turismo de grafitação que aproveita uma legislação mais branda em Portugal. Desde o início do ano, já foi grafitada nos comboios da CP uma área equivalente a sete campos de futebol”.

⁸ BANKSY - ver apêndices e anexos deste trabalho, fotos do museu em Lisboa.

⁹ Ver anexos 2 e 3.

Conforme outro artigo do O Público em agosto de 2023 a CP acusa Bordalo II de grafitar comboio em Campolide. Artista diz que estava “fora de Lisboa”. A CP formalizou uma queixa contra o artista, acusando-o de ser responsável por *graffiti* numa composição da estação de Campolide, em Lisboa.

Num comunicado enviado às redações, a CP qualifica a ação como “um ato de vandalismo puro” e indica que esta prática já custou à operadora mais de 225 mil euros desde o início do ano e até julho, período em que a empresa removeu 807 graffiti, mais “do que em todo o ano de 2022”, numa área equivalente a cerca de seis campos de futebol. (O Público)

Conforme o artigo do Público, o código penal, que foi atualizado em 2013, atribui multa entre os 100 e os 25.000 €. Se uma ação for considerada crime de dano o suspeito poderá enfrentar uma pena desde os 3 aos 5 anos.

Fig. 6 - Jornal de notícias, janeiro 2025. Conforme a notícia:

[Graffitis nos comboios, metro e autocarros custam fortuna às empresas.](#)

A CP gasta cerca de meio milhão de euros a limpar carruagens. Nos veículos em Gaia, todas as semanas há pichagens para remover.



Pintar um autocarro de novo custa entre “quatro e cinco mil euros”, contabiliza fonte ligada a uma operadora da Unir
Foto: Pedro Correia

Os *graffitis* em transportes públicos representam um grande problema, tanto pelo impacto visual quanto pelos elevados custos de remoção. A CP – Comboios de Portugal prevê gastar cerca de 495 mil euros em 2024 apenas para limpar carruagens vandalizadas. Além do prejuízo financeiro, a remoção dessas marcas causa transtornos operacionais e afeta os passageiros, que ficam sem as carruagens durante o tempo de imobilização.



Material apreendido pela PSP aos detidos
PSP

Fig.7 - Jornal de notícias, agosto de 2023

[Quatro homens detidos em flagrante pela PSP a grafitar comboio.](#)

A PSP intercetou quatro indivíduos a grafitar um comboio dentro das oficinas da CP no Entroncamento, na madrugada de domingo. Os suspeitos, entre 22 e 32 anos, foram surpreendidos, alguns ainda a pintar e outros escondidos. A polícia apreendeu 61 latas de tinta, uma máquina fotográfica, mochilas, ferramentas de arrombamento, luvas, máscaras e bonés.

Foram constituídos arguidos pelos crimes de violação de espaço vedado ao público e dano qualificado¹⁰.

3.2 – PRÁTICA CULTURAL DO *GRAFFITI*, NUMA PERSPETIVA SOCIOLÓGICA.

Na sociedade contemporânea, o *graffiti* é apreciado como uma forma de arte única, capaz de transformar espaços urbanos e desafiar as normas sociais. Muitos governos e instituições culturais começaram a adotar uma abordagem mais inclusiva em relação ao *graffiti*, criando murais legais e espaços dedicados para os artistas expressarem a sua criatividade.

Apesar dos avanços, o *graffiti* ainda enfrenta alguns desafios e controvérsias, especialmente quando se trata de questões legais e de propriedade. A linha entre o *graffiti* como forma de expressão artística e o vandalismo ainda é tênue em muitos lugares.

No entanto, o *graffiti* continua a desempenhar um papel importante na cultura urbana, inspirando artistas e espectadores a refletirem sobre as questões sociais e estéticas do nosso tempo. É uma forma de arte dinâmica e em constante evolução, que continua a desafiar as convenções e a deixar sua marca nas cidades ao redor do mundo.

Conforme João Carlos Correia e Ana Brandão, que publicaram em 2012 artigo “o *graffiti* é o meio: as ruas como lugares de representação sociopolítica”, no ambiente urbano de uma grande cidade, há pessoas com diversas origens culturais. O *graffiti*, além de ser uma forma de arte com latas de spray, representa uma expressão artística e social contemporânea. O seu significado vai além do valor estético, é universalizado, não se limitando a uma cultura específica, mas sim refletindo interesses globalizados (Correia e Brandão, 2012).



Fig. 8 - East Side Gallery, fonte a própria, Berlim 2024

¹⁰ **Dano qualificado** - Código Penal - CP - Artigo 213., Decreto-Lei n.º 48/95 (Link: [DR](#))

Erna Barros (2016), refere que o *graffiti*, ao expressar-se através de símbolos e valores através das suas imagens, revela a cultura urbana contemporânea que utiliza o *graffiti* como forma de expressão artística, política e social.

A sua história de vida leva-os às ruas para reivindicar direitos, criticar políticas públicas e manifestar a sua posição na sociedade. A forma como ocupam os espaços vazios reflete a sua presença no mundo.

Segundo a autora os desenhos do *graffiti* possuem um valor estético crescente ao longo do tempo, mas o seu poder de contestação permanece intacto. Eles são expressões culturais e também representações sociopolíticas por si mesmos, independentemente de sua mensagem específica. É evidente que nas ruas da cidade encontramos uma variedade de discursos motivados por indivíduos que atuam diretamente nesses espaços públicos, deixando a sua marca em muros, praças e ruas. O imaginário dos *writer's* vai além do simples desejo de decorar ou pintar o ambiente urbano; eles buscam dialogar com o meio em que vivem e estabelecer uma comunicação subtil com as pessoas por meio da visualidade da cidade.

A condição social dos atores do graffiti urbano é interessante para problematizarmos os processos de construção identitária, a fragmentação de identidades e a criatividade dos grupos na fabricação de modelos culturais à margem dos padrões hegemónicos. Pois, o graffiti é, desde as suas origens, o resultado de uma ação de subversão (Pais, 2004).

Conforme Pais (2004), é explorado o espaço de transgressão como um local de reorganização política e social para grupos específicos, destacando o *graffiti* como uma forma dinâmica de expressão. Ele revela as motivações e a organização dos grupos envolvidos no *graffiti*, assim como as percepções que as suas criações formam na cidade. O *graffiti* é visto como uma ferramenta de representação que dá voz e visibilidade aos indivíduos e grupos envolvidos, ao mesmo tempo em que propaga discursos sociais e políticos muitas vezes negligenciados. É um movimento carregado de expressões diversas.

Segundo Dalila Cerejo (2007) no artigo “*A demanda pela masculinidade no universo do graffiti*” a produção/reprodução de aptidões e manifestações aparecem associadas a um estereótipo masculino, sendo que, os *writer's* são homens.

A autora refere-se a capitais simbólicos quando a identidade masculina dos intérpretes do *graffiti* apresenta elementos como a respeitabilidade, o desafio da fronteira do que é legal.

Esta refere-se à fronteira da subcultura do *graffiti*, e refere que o estilo dos *writer's* (grafiteiros) tem como principal função o distanciamento dos valores dominantes (Brake, 1985, 11).

Define a subcultura a partir da existência de uma comunidade propositadamente afastada dos padrões sociais ditos “normais”. Esta subcultura:

Ela própria se constrói e retrata como uma comunidade à parte dos valores da sociedade que a acolhe, impondo limites à adoção de certos padrões vigentes. A dicotomia “nós/outros” ou outsiders, constitui-se como um dos aspetos mais presentes no discurso dos writer’s. É também um dos aspetos que mais aproxima esta comunidade da definição de subcultura. Ao situarem-se num mundo à parte, cujos meandros poucos entendem, os writer’s e a comunidade na qual se insere apresenta como principal apanágio, e principal atracção para os seus potenciais membros, a separação e consequentemente a criação de um universo apenas pertencente a alguns, e do qual apenas poucos terão total controlo, uma vez que são eles que constroem esse mesmo espaço (Campos, 2009).

Conforme é referido pela autora o mundo do *graffiti* é uma subcultura que cria uma fronteira mental entre seus membros e o mundo exterior. Os membros desta subcultura veem-se como parte de um mundo separado e único, Grossberg (1997), mantendo, no entanto, um canal de comunicação com o mundo exterior, pois o *graffiti* é uma forma rica de transmitir mensagens, como as suas raízes sugerem.

Os artistas do *graffiti* partilham uma consciência simbólica e significados associados à sua atividade que os *outsiders* não entendem. Isso cria uma barreira cultural e identitária, alimentada pela incompreensão da sociedade, pela crítica social em relação ao *graffiti* e pelas atividades dos artistas. Essa distância e afastamento da sociedade permite que o mundo do *graffiti* se defina como uma entidade separada e autónoma.

Essa comunidade tem padrões de comportamento distintos, semelhantes a uma subcultura, que se define pelo seu isolamento do meio social predominante que a originou. Apesar disso, o *graffiti* não pode ser considerado completamente desvinculado da estrutura social, pois está intrinsecamente ligado ao mundo que o gerou. A diferença baseia-se mais na identidade do que na oposição direta.

A *Tag* pode definir-se como a assinatura do *writer*, nome pelo qual ele é conhecido. O *writer* pretende dizer ao mundo “eu existo”, este deverá ter estilo ou *skills*. O *bombing* é a fase seguinte, são os *writer’s* mais experientes, quanto maior o perigo maior é o respeito obtido. Locais de forte



Fig. 9 – Bairro dos Índios, a própria, Olhão 2024

vigilância policial desafiam e integridade física do *writer*. Este além das capacidades artísticas deverá possuir a ousadia e a coragem.

A fama, respeito e *status* são fatores de atração e admiração para os mais jovens interessados no *graffiti*. A fama e o respeito de amigos, colegas e até mesmo adversários são as principais razões que sustentam a prática do *graffiti*. A obtenção do reconhecimento de outros *Writer's*, mesmo aqueles que são estranhos, é considerada uma recompensa valiosa e altamente desejada.

Conforme Cerejo (2007) aborda a importância do "culto" da masculinidade e a busca da respeitabilidade no mundo dos escritores de *graffiti*, referindo que assumir riscos é crucial para obter respeito e reconhecimento entre os colegas. Realizar *graffitis* em locais arriscados e desafiar a integridade física são formas de ganhar respeitabilidade, ao mesmo tempo que fortalecem o ego masculino do escritor.

Os escritores de *graffiti* buscam constantemente provar suas capacidades masculinas ao enfrentar desafios e riscos, especialmente quando novos membros tentam ganhar *status* no grupo. Pintar as estações dos comboios, áreas com forte presença policial é uma atividade preferida, pois essas situações oferecem oportunidades para obter reconhecimento e respeito, além de representar a masculinidade dos escritores por meio de rituais específicos na subcultura. A ilegalidade é uma forma de afirmação, demonstração e reconhecimento da masculinidade e qualidade do indivíduo *writer*. É uma forma de construção e confirmação para ampliar das suas identidades masculinas.

A fama e o respeito entre os *writer's* estão intimamente ligadas à ameaça de punição legal que enfrentam ao fazerem *graffiti* ilegal. Os *writer's* experimentam uma sensação de adrenalina e prazer ao desafiar essas regras sociais, o que representa uma manifestação do ego masculino. A prática ilegal de *graffiti* não é apenas uma forma de inconformidade, mas também uma fonte de satisfação emocional e reconhecimento entre os *writer's*.

Estes desafiam os seus próprios limites e os limites sociais. O *writer* atua como um agitador no contexto social, mas como indivíduo, procura afirmar a sua identidade masculina superior, aderindo aos valores associados ao estereótipo masculino. A prática do *graffiti* ilegal oferece a oportunidade de testar habilidades relacionadas a esse estereótipo masculino.

Conforme Lígia Ferro (2016) “da rua para o mundo”, é a rua que os *writer's* usam como palco das suas mobilidades, aprendizagens e conquistas. As ruas vulgarmente associadas à liberdade, no entanto são reguladas, geridas e controladas por polícias e por instituições específicas de cada cidade.

Poderão partilhar condições locais distintas diferentes de cada cidade, no entanto na sociedade contemporânea global pode ser encontrada em praticamente todas as cidades do mundo.

Ferro refere a localização da periferia em contexto socialmente desfavorecido, cultural e geograficamente marginalizado e masculinizados e delimitados à condição juvenil como os locais onde os *graffitis* proliferam.

Segunda a autora o *graffiti* é praticado por sujeitos cada vez mais heterogêneos relativamente à sua classe, etnia, idade e género.

Em cada cidade estes indivíduos lidam com vários agentes do campo político, campo cultural e campo desportivo. Segundo a investigação de Lúcia Ferro este tipo de socialização e consequentemente a profissionalização dos seus autores existe em Lisboa, uma abertura no espaço político e pelo campo desportivo relativamente ao *parkour*, ao *graffiti* é mais difícil.

3.3 – REPRESENTAÇÕES SOCIAIS DO GRAFFITI NA REGIÃO ALGARVIA¹¹

O *graffiti* na região algarvia revela-se como uma prática cultural multifacetada, que reflete as dinâmicas de identidade, sociais e artísticas do contexto urbano local. As representações sociais do *graffiti* são representadas por múltiplos sentidos atribuídos tanto pelos próprios praticantes “writer’s” como pela comunidade e instituições.

Expressão Identitária e Comunitária: O *graffiti* serve como meio de afirmação pessoal e coletiva, sendo frequentemente associado à pertença a determinados bairros, grupos e subculturas. Os “writer’s” veem-se como parte de uma comunidade com códigos, estilos e valores próprios, distintos das normas sociais dominantes.



SEN (Dário Silva), Nuno António e Júlio Pereira.

Fig.10 – Jornal O Barlavento

<https://barlavento.sapo.pt/algarve/artitude-nasce-em-olhao-para-apoiar-artistas-urbanos-do-algarve>

Existe uma ambiguidade entre arte e vandalismo na tensão persistente entre o reconhecimento do *graffiti* como forma legítima de arte urbana e a sua perceção enquanto ato de vandalismo, sobretudo quando realizado sem autorização. Esta dualidade está presente tanto entre artistas como entre autoridades e representantes das entidades do setor da cultura.

O papel social e cultural *graffiti* é visto por muitos como manifestação de intervenção no espaço público, promovendo um debate, com a inclusão de novas narrativas e revitalização urbana.

¹¹ Ver apêndices e anexos fotos de graffiti e murais, dos artistas que participaram no estudo. Alguns dos entrevistados foi “grafiteiro” e atualmente é artista visual. Ver links na webgrafia

Em alguns casos, as pinturas carregam mensagens de protesto ou ativismo, noutros casos, surgem como “marca” individual ou elemento de decoração.

Quanto à integração e contestação, embora haja crescente aceitação institucional (como projetos municipais, murais autorizados e iniciativas culturais), o *graffiti* mantém o seu caráter de resistência, contestando fronteiras sociais, legais e estéticas, e questionando o que é considerado legítimo na esfera pública.

Quanto aos desafios e reconhecimento os artistas enfrentam desafios relacionados com a legalidade, custos, aceitação social e estigmatização, mas também procuram reconhecimento entre pares e junto da comunidade, atravessando um caminho de inovação, adaptação e diálogo constante com o território algarvio.

De forma sintética, as representações sociais do *graffiti* na região algarvia evidenciam um fenómeno marcado pela pluralidade, conflito, criatividade e pelo papel vital nas transformações culturais e urbanas locais.

Em Faro existem espaços com *graffitis*, tais como: O Skate Park, o Centro Histórico – Representação de Zeca Afonso, ao lado da casa onde nasceu, criada por Daniel Helm; O Centro de Ciência Viva – *Graffiti* voltado para a Ria, feito em colaboração com a comunidade de pescadores; Jardim da Alameda – *Graffiti* num dos muros do Jardim, representando um barco, perto da Estrada da Segurança Social, realizado por Tiago Espe com a participação de crianças.



Fig 11 – Pavilhão da Penha, fonte a própria, Faro 2025



Fig 12 - Skate Park, fonte a própria, Faro 2025

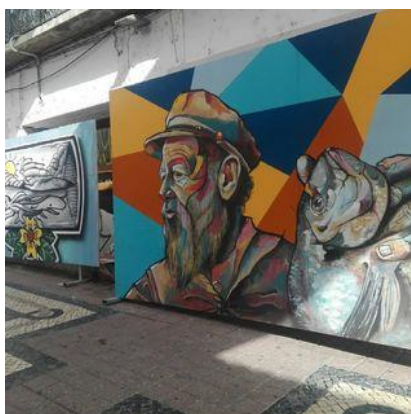


Fig 13 – Baixa de Faro, fonte a própria, Faro 2022

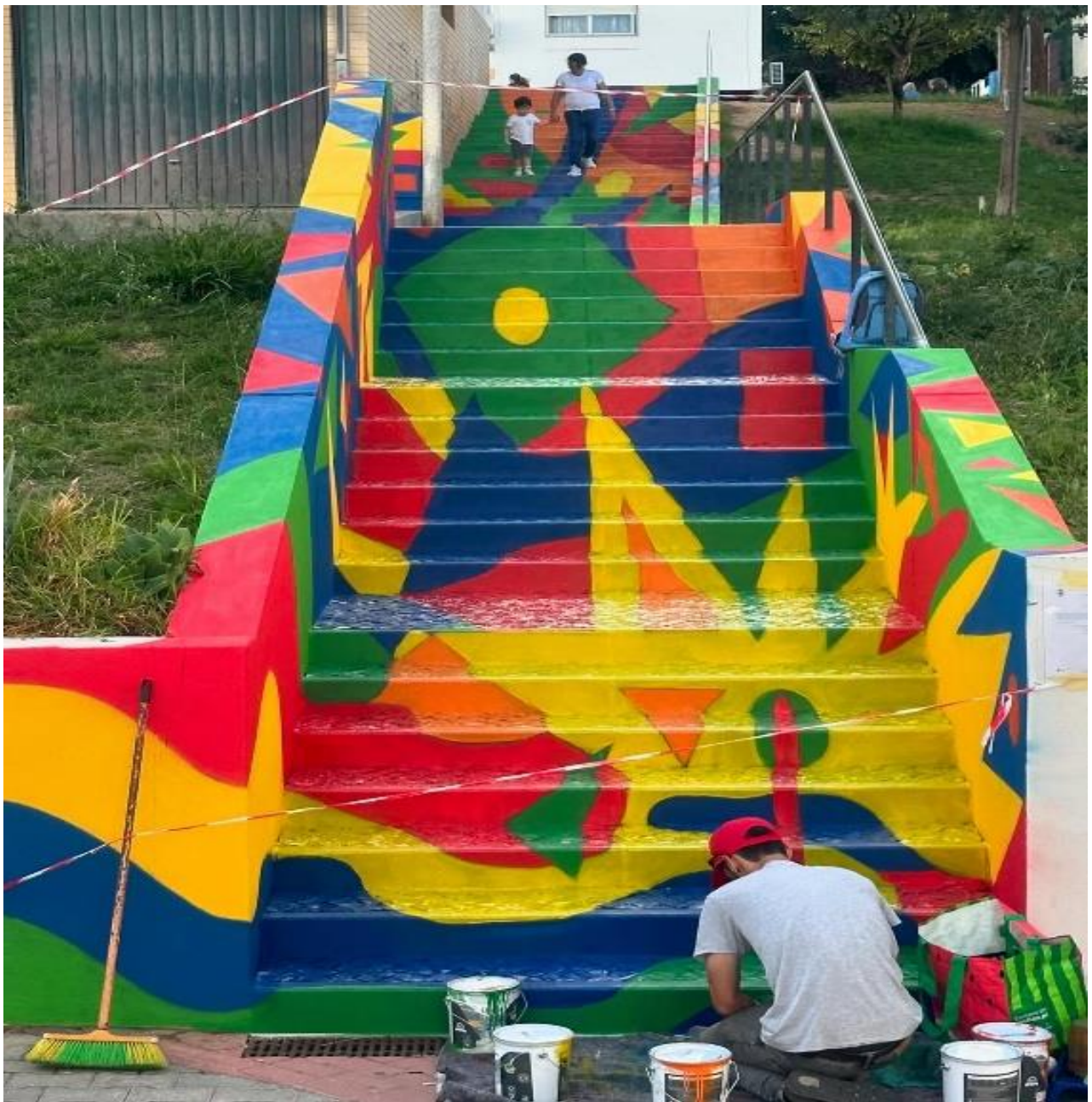


Fig. 14 – Faro, fonte writer (04 e 05)

Um dos nossos entrevistados na área da cultura afirma que o *graffiti* está presente em diversos espaços do concelho (ex: zonas do Pingo Doce, escolas, bairros como os Panteras....). Existem espaços autorizados e outros onde a prática é tolerada ou aceite posteriormente. Indicou um trabalho (galeria /mapa google), efetuado por estudantes sobre o *graffiti* em toda a zona de Olhão, disponível no google, em:

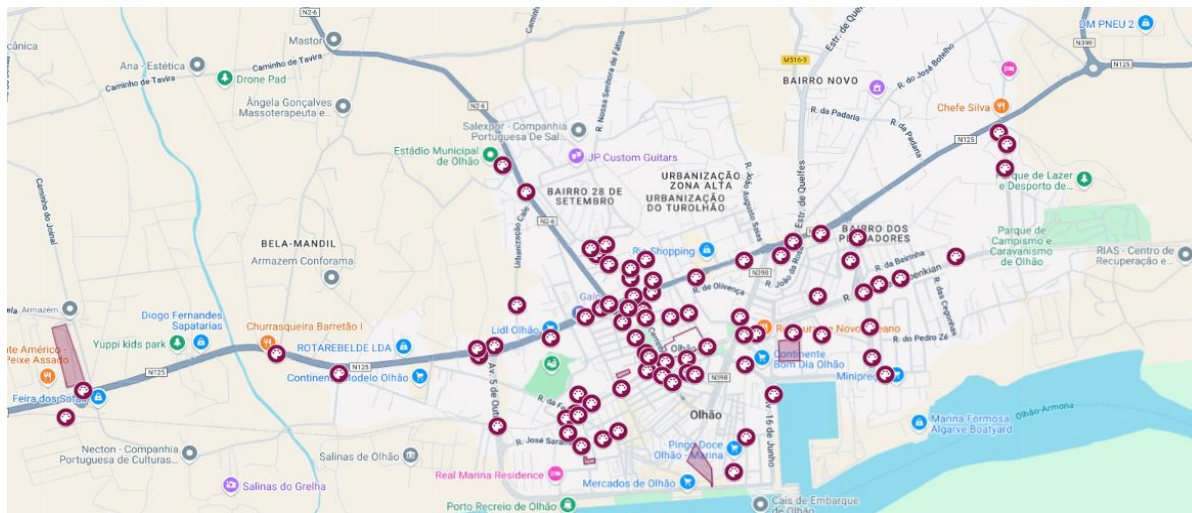


Fig. 15 - [Street Art Olhão 2024 – Google Os Meus Mapas](#), fonte entrevistado cultura 2, Olhão 2025

Em Olhão existem também espaços com *graffitis*, como o espaço junto dos comboios, nas ruas e paredes de casas abandonadas, o Bairro dos Índios, o Bairro das Panteras, etc.,



Fig. 16 - Fábrica abandonada (leitaria), fonte a própria, Olhão 2024

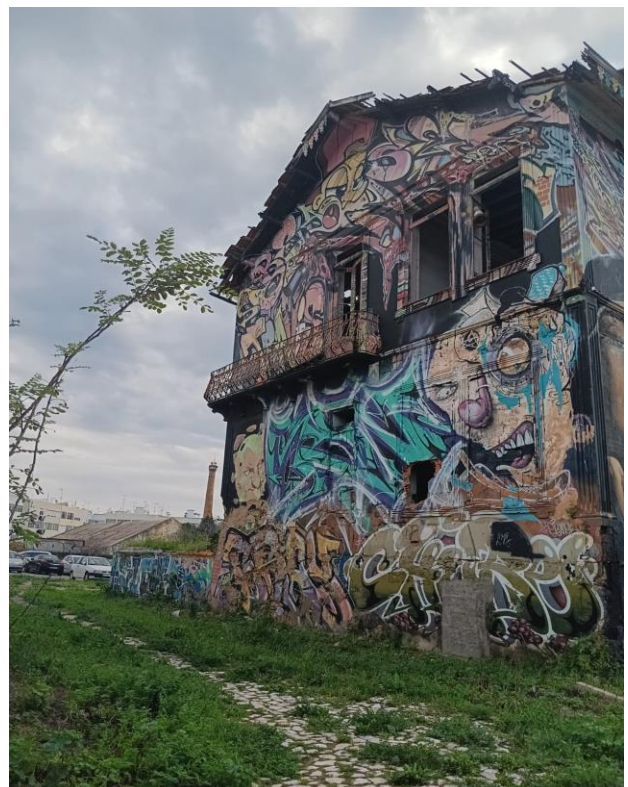


Fig. 17 - Bairro dos Índios e casa abandonada, fonte a própria, Olhão 2024

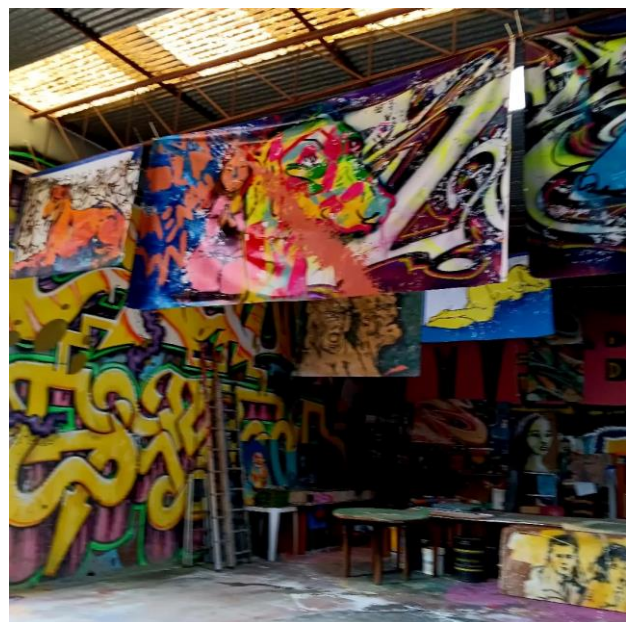
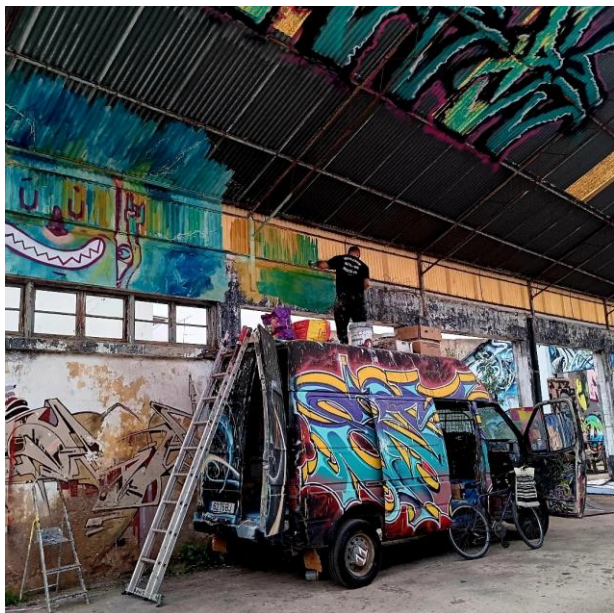


Fig. 18 - Local 1ª entrevista, SEN, fonte a própria, Olhão 2024



Fig. 19 - fonte writer's (03)

- CAPÍTULO IV -

ESTRATÉGIA METODOLÓGICA DE INVESTIGAÇÃO

4.1 - METODOLOGIA DE INVESTIGAÇÃO

No que se refere à metodologia de investigação o presente trabalho adotou uma abordagem qualitativa, focada na compreensão dos fenómenos sociais em estudo. A metodologia qualitativa é reconhecida pela sua capacidade de captar a complexidade das experiências, das percepções e dos significados atribuídos pelos participantes, permitindo uma análise rica e contextualizada dos dados.

Pierre Bourdieu (1999) propõe que a escolha do método de entrevista seja flexível, mas aplicada com rigor. O entrevistador deve adaptar a sua linguagem, evitando impor o seu capital cultural, para reduzir a violência simbólica. A presença atenta e empática do entrevistador aos sinais verbais e não verbais, facilita o diálogo e o bem-estar do entrevistado. Quando este se sente à vontade, podem surgir discursos profundos e reveladores, muitas vezes com valor terapêutico. O entrevistador deve estar atento a possíveis manipulações conscientes ou inconscientes por parte do entrevistado. A postura ideal é equilibrada e neutra, evitando atitudes extremas. A transcrição da entrevista deve ser fiel, incluindo pausas, entoações e emoções expressas. É importante garantir clareza sem alterar o conteúdo.

As pesquisas qualitativas na Sociologia trabalham com os significados, as motivações, os valores e crenças e estes não podem ser simplesmente reduzidos às questões quantitativas, pois que, respondem a noções muito particulares, (Minayo, 2012).

A análise qualitativa em sociologia, tem como verbo principal o compreender. Compreender significa exercer a capacidade de colocar-se no lugar do outro, reconhecendo que, como seres sociais, estamos inseridos em contextos de experiências e vivências que não podem ser reduzidos a simples variáveis quantitativas. A análise qualitativa estrutura-se a partir de termos como experiência, vivência, senso comum e ação social, buscando reconstruir teoricamente o significado das práticas e relações humanas. A fidedignidade da análise depende, portanto, da articulação entre compreensão e interpretação, no sentido de captar a lógica dos atores, e da sua diversidade e não apenas nas falas, dentro de uma narrativa teorizada, contextualizada e clara (Minayo, 2012).

Bardin, na sua obra fundamental "Análise de Conteúdo" (2009), apresenta um método sistemático para a análise de dados qualitativos, sendo amplamente utilizada na pesquisa social e educacional. A técnica é especialmente relevante para o tratamento de dados oriundos de entrevistas, sejam elas exploratórias, semiestruturadas ou estruturadas.

As entrevistas como fonte de dados, sejam exploratórias ou semiestruturadas, são frequentemente empregadas na recolha de dados qualitativos, fornecendo material rico para a análise de conteúdo.

O foco recai sobre o tratamento dos dados, transcrição das entrevistas, definição das unidades de análise e categorização e interpretação, seguindo as etapas clássicas da análise de conteúdo:

- Pré-análise: organização do material, leitura flutuante e constituição do corpus.
- Exploração do material: codificação e categorização das unidades de significado.
- Tratamento dos resultados, inferência e interpretação: análise das categorias e elaboração das inferências.

Os investigadores contemporâneos utilizam entrevistas semiestruturadas para a recolha de dados, submetendo posteriormente a transcrição à análise de conteúdo, conforme Bardin propõe. A Técnica permite analisar discursos, opiniões e percepções, extraindo categorias temáticas e padrões presentes nas conversas dos entrevistados.

A principal contribuição de Bardin está em oferecer um método robusto para análise dos dados provenientes das entrevistas, e não em prescrever como estas devem ser conduzidas. Assim, a análise de conteúdo pode ser aplicada a diferentes formatos de entrevistas, desde que o material seja devidamente preparado e processado conforme as etapas metodológicas definidas por Bardin.

No entanto, autores que aplicam Bardin costumam descrever as entrevistas semiestruturadas como aquelas em que há um guião orientador, mas sem estrutura rígida, permitindo aprofundamento e flexibilidade conforme o discurso do entrevistado. Dessa forma, a análise de conteúdo proposta por Bardin é aplicada após a coleta, envolvendo a transcrição, organização e categorização das conversas obtidas através das entrevistas exploratórias e semiestruturadas.

As entrevistas semiestruturadas oferecem ao informante a oportunidade de se expressar livremente sobre o tema proposto. Embora o investigador siga um guião com questões previamente definidas, esta abordagem permite uma maior flexibilidade.

Tanto as entrevistas mais abertas como as semiestruturadas destacam-se pela sua elasticidade temporal, o que facilita uma exploração mais aprofundada de determinados tópicos. Além disso, promovem uma maior proximidade entre entrevistador e entrevistado, criando um ambiente propício ao diálogo sobre questões mais complexas ou sensíveis. Quanto menos rígida for a estrutura da entrevista, maior tende a ser a qualidade da interação afetiva entre ambas as partes (entrevistador e entrevistado).

No contexto desta problemática e dos objetivos propostos, recorreu-se assim a uma metodologia qualitativa, sendo a recolha de informação feita através da realização de entrevistas exploratórias e semiestruturadas.

As entrevistas semiestruturadas são caracterizadas por um guião composto por um conjunto de questões ou tópicos, previamente definidos, mas que, permitem ao entrevistador ajustar a sequência das perguntas ou acrescentar outras; a profundidade: permite explorar as experiências, opiniões e significados atribuídos pelos participantes de forma mais aprofundada; a interação dinâmica: o entrevistado tem mais liberdade para se expressar, contribuindo com informações mais ricas e contextuais; e o equilíbrio entre estrutura e espontaneidade: garante alguma comparabilidade entre entrevistas (por seguirem tópicos comuns), mas também proporciona abertura para novas perspetivas.

As entrevistas permitem explorar as perspetivas dos entrevistados sobre o *graffiti* como forma de expressão artística, e responder às questões de partida através das questões colocadas.

A análise da temática em estudo ajudou a fornecer *insights* valiosos sobre a forma como o *graffiti* é percebido pelos praticantes e pela comunidade local.

Foi elaborado um primeiro guião¹² para os *writer's* entrevistados e elaborado um segundo guião¹³ para os representantes das entidades. Foram realizadas 9 entrevistas, sendo que, 5 foram efetuadas a *writer's* (“artistas”), dois representantes da PSP e dois representantes da C.M. Faro e C.M. Olhão, na área da cultura.

A seleção dos entrevistados, assim como a elaboração das entrevistas teve em conta os objetivos e as perguntas de partida. Assim, como já referido, foram entrevistados ‘artistas’ de *graffiti* reconhecidos localmente, entidades ligadas à cultura e aos meios policiais. O contexto da investigação foi Faro, Olhão e Quarteira. Todas as entrevistas foram previamente agendadas e efetuadas presencialmente, em locais e definir pelos entrevistados.

As entrevistas semiestruturadas foram conduzidas em ambiente presencial, conforme a disponibilidade dos entrevistados, garantindo sempre o conforto e a confidencialidade dos participantes. Cada entrevista teve uma duração média de 30 a 40 minutos, tendo sido transcritas para um total de 4 a 8 páginas cada entrevista. O processo de análise dos dados seguiu as etapas da investigação qualitativa, incluindo a transcrição integral das entrevistas, a leitura exaustiva do material, a divisão temática dos conteúdos e a identificação de categorias temáticas relevantes para o estudo.

A utilização de entrevistas semiestruturadas com guião proporcionou a necessária flexibilidade para adaptar o diálogo às particularidades de cada entrevistado, ao mesmo tempo que garantiu a cobertura sistemática dos temas de interesse da investigação.

¹² Anexo 6

¹³ Anexo 7

4.2 - TECNICAS DE RECOLHA E ANÁLISE DE DADOS – ENTREVISTAS SEMI-ESTRUTURADAS

Com base nos objetivos delineados para este estudo e no percurso de investigação que foi desenvolvido, optou-se por uma abordagem qualitativa, baseada na recolha de dados empíricos através da realização de entrevistas semiestruturadas.

O tipo de amostra utilizada é de natureza intencional, sendo os participantes selecionados com base na sua relevância face ao objeto de estudo. Em concreto, recorreu-se também à técnica de amostragem por bola de neve, que consistiu na identificação inicial de alguns indivíduos-chave (neste caso, artistas *writer's* reconhecidos), os quais, por sua vez, indicaram outros participantes com perfis semelhantes ou pertinentes. Este método pareceu-nos adequado para ter acesso a uma categoria social específica, cuja identificação e contacto direto poderiam ser difíceis de alcançar por vias formais, devido à natureza muitas vezes marginal ou informal da atividade.

Relativamente ao contexto da investigação, as entrevistas decorreram nas cidades de Faro, Olhão e Quarteira, envolvendo cinco artistas *writer's* reconhecidos e ativos, no local, os quais desenvolvem atualmente trabalhos no âmbito do *graffiti*, da arte urbana e/ou de outras formas de expressão artística.

Os artistas entrevistados apresentam idades compreendidas, em média, entre os 20 e os 40 anos. Sendo que, os artistas são mais jovens e que já têm desenvolvido uma “carreira” ligada às artes ou *graffiti*. De modo a enriquecer a análise e obter uma perspetiva mais alargada sobre o fenómeno em estudo, foram igualmente entrevistados dois agentes da Polícia de Segurança Pública (PSP), com experiência relevante e poder de decisão na área Faro-Olhão, assim como dois gestores culturais ligados a uma entidade local (Câmara Municipal), com idades compreendidas, entre os 45 e os 55. Para garantir a confidencialidade e o anonimato dos participantes, todos os nomes foram substituídos por pseudónimos. A identificação dos entrevistados, de acordo com as respetivas categorias, é apresentada na tabela 3, a seguir.

Entrevistados	Categoria	nome	Idade	Formação
Entrevistado 1	Writer	Samuel	38	ensino secundário
Entrevistado 2	Writer	José	40	ensino secundário
Entrevistado 3	Writer	Norberto	41	mestrado
Entrevistado 4	Writer	Gustavo	28	licenciatura
Entrevistado 5	Writer	Berto	25	licenciatura
Entrevistado 6	PSP 1	Francisco	33	mestradas ciências policiais
Entrevistado 7	PSP 2	Chris	48	licenciatura em ciências policiais
Entrevistado 8	Cultura 1	Bernardo	45	lic. /pós-graduação
Entrevistado 9	Cultura 2	Teresa	50	licenciatura
CP (*) ¹⁴				

¹⁴ Foi previsto uma entrevista com a CP, tendo esta informado, recentemente, que não davam entrevistas, neste momento, sobre estas matérias, no entanto forneceram dados sobre a CP em relação aos *graffitis* (ver anexo 3).

Tabela 1 - os entrevistados, elaboração própria.

Dando continuidade ao trabalho desenvolvido, apresenta-se de seguida a análise dos resultados, organizados por temas (categorias) emergentes das entrevistas realizadas. A exposição dos dados segue uma estrutura temática, na qual são descritas, analisadas e sintetizadas as respostas dos entrevistados, destacando-se os elementos mais significativos, bem como as principais semelhanças e diferenças identificadas.

A apresentação dos resultados será feita pela seguinte ordem: artistas, PSP e cultura. Assim, a análise divide-se em duas partes principais: a parte de análise dos dados empíricos: referente à análise das entrevistas realizadas, e a parte de interpretação dos resultados, em que os dados são interpretados à luz do enquadramento teórico, com base nos conceitos e abordagens que sustentam a análise do tema em estudo, nomeadamente: sociologia do desvio, interacionismo simbólico, teoria dos Outsiders, representações sociais e subculturas, entre outros.

- A metodologia adotada para esta fase seguiu uma sequência estruturada de etapas, com o objetivo de assegurar rigor e coerência na interpretação dos dados recolhidos. As etapas foram as seguintes:
- Elaboração do guião de entrevistas;
- Agendamento das entrevistas com os artistas (writer's), agentes da autoridade local e representantes de uma entidade com ligação à cultura;
- Transcrição integral das entrevistas, convertendo os registos áudio em texto;
- Elaboração de um quadro de análise temático, com categorias definidas a partir dos objetivos da investigação e do conteúdo resultante das entrevistas;
- Inserção das respostas transcritas no quadro de análise temática, de acordo com as categorias previamente estabelecidas;
- Cruzamento dos dados por grupos de entrevistados, seguindo a ordem: writer's, forças de autoridade e representantes da cultura, e por fim, a CP.
- Revisão e correção, e integração de excertos das conversas com os entrevistados no texto resultante, garantindo fidelidade às suas perspetivas.

Os seguintes 17 temas de análise emergiram diretamente das entrevistas e da articulação entre os objetivos iniciais da investigação, o guião elaborado, os resultados obtidos e, por fim, o quadro de análise categorial construído.

Tema	Categorias
Começar a pintar, as motivações e influências para a prática do <i>graffiti</i>	Família e amigos; artista na família; movimento existente na cidade
Evolução da prática e estilos de pintura	influência de outros artistas, fusão de estilos, desenvolvimento de identidade artística, técnicas alternativas, evolução para outras formas de arte.
Espaço e temporalidades da prática do <i>graffiti</i>	intervenções diurnas e noturnas; descrição e horários de menor vigilância; comboios, paredes, autocarros, chapas de obras, revitalização de espaços urbanos; locais altos e visíveis; casas abandonadas; skate parks,...
A pintura <i>graffiti</i> : entre a legalidade e a ilegalidade	práticas ilegais (bombing, tagging); práticas legais (Hall of Fame, murais); autorização dos proprietários; trabalho artístico vs. vandalismo; mudança de abordagem ao longo do tempo.
<i>Graffiti</i> , arte ou vandalismo	afirmação pessoal; demarcação de território; puro vandalismo; reconhecimento social; evolução histórica do movimento.
Ser Writer, alguns traços característicos	atitude e criatividade; criação de relações na rua; vivência coletiva (do grupo); diversidade de abordagens; capacidade de adaptação,
Passar ou não uma mensagem, eis a questão	sentido de pertença; transmissão de mensagem social ou de grupo; ativismo; desejo de expressão; afirmação pessoal.
Entre pintar isolado e em grupo	trabalho individual; trabalho em grupo; vivência coletiva; partilha de experiências e aprendizagens; maratonas de pintura; momentos de descoberta.
Atributos valorizados na prática do <i>graffiti</i>	criatividade; originalidade; técnica; adaptação; experimentação; reconhecimento entre pares ¹⁵ ; comunicação
A relevância social e cultural das pinturas	expressão cultural; intervenção no espaço público; marcadores urbanos; evolução para artistas mais completos; contribuição para a identidade local; ativismo; tolerância em certos espaços.
Os desafios da prática do <i>graffiti</i>	a legalidade; vigilância policial; aceitação social; riscos físicos; mudança de materiais; custo dos materiais; pressão para inovar; crítica e avaliação contínua.
Planeamento e material usado no ofício de pintor de <i>graffitis</i>	escolha de materiais (pincéis, sprays, pósteres, stickers); adaptação a novos suportes; escolha de locais e horários; planeamento de intervenções.
<i>Graffiti</i> e sociedade. Que relação?	aceitação social; evolução do <i>graffiti</i> para arte urbana; reconhecimento institucional; impacto na comunidade; relação com a cultura local; tolerância em espaços específicos.
A relação com as autoridades locais: pintar em locais discretos e fugir da polícia	vigilância policial; escolha de locais discretos; intervenção em horários de menor movimento; experiência com detenções; estratégias de descrição; equipas policiais de acompanhamento.
<i>Graffiti</i> , espaços institucionais e arte urbana: Semelhanças e Diferenças	os trabalhos encomendados; espaços tolerados (skate parks, centros históricos, muros,...); colaboração com a comunidade; arte urbana institucionalizada; murais autorizados.
Políticas e atividades levadas a cabo	em espaços específicos; políticas de aceitação social; evolução para arte urbana institucionalizada; promoção de eventos e colaborações.
<i>Graffiti</i> : representação de culturas ou subculturas	representação de culturas e subculturas; identidade artística; influência de grupos sociais; diversidade de estilos; marcadores urbanos de pertença ao grupo;

Tabela 2 - Quadro de categorias (resultante das entrevistas.), elaboração própria.

¹⁵ **Reconhecimento por pares:** é uma prática em que os próprios colaboradores reconhecem e valorizam publicamente as contribuições, comportamentos e realizações de seus colegas dentro da organização.

4.3 - MODELO DE ANÁLISE

O modelo de análise mobiliza elementos fundamentais da sociologia da cultura, da sociologia do desvio, do interacionismo simbólico. No conceito de subculturas urbanas e por fim o conceito de representações sociais.

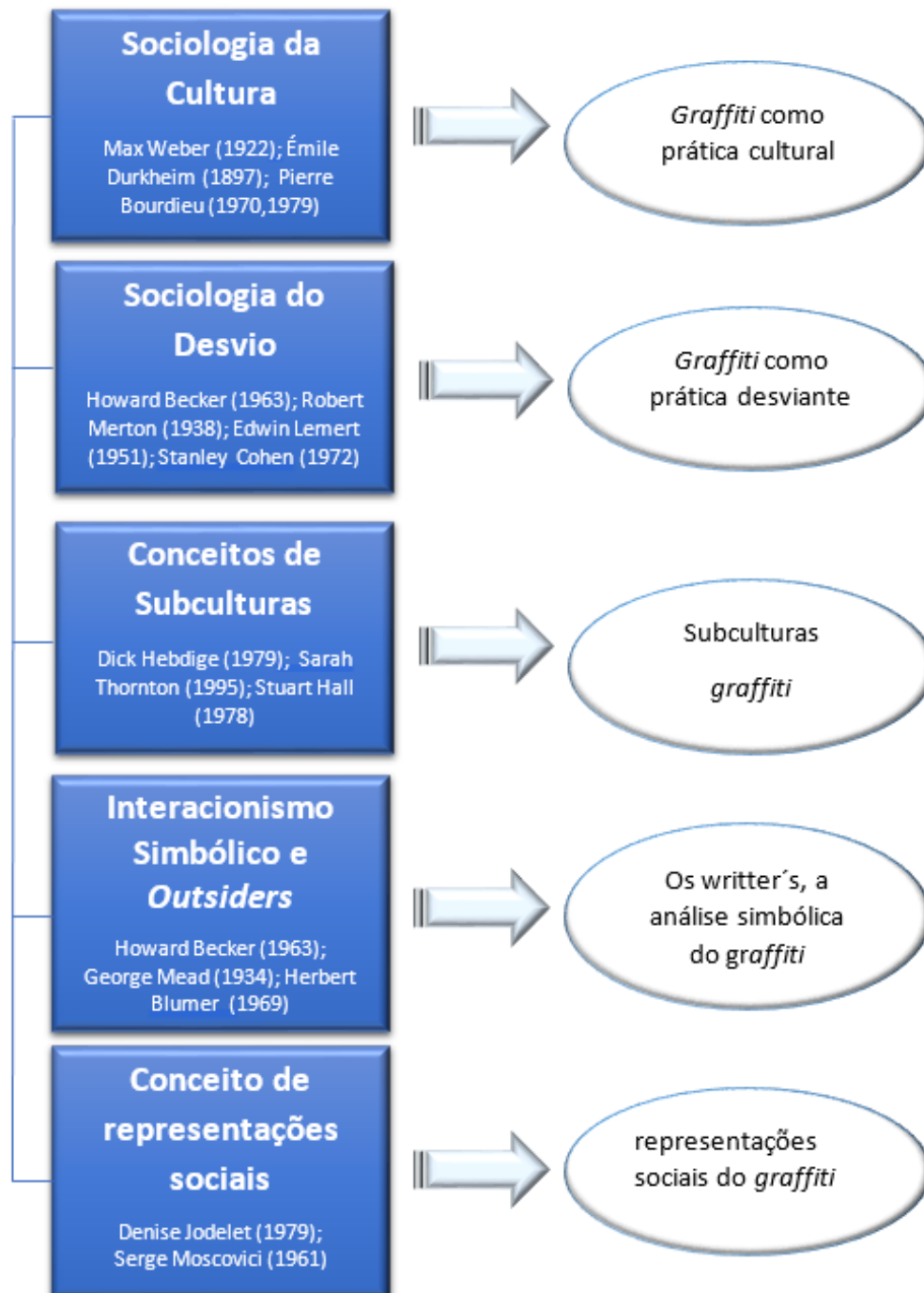


Fig. 20 - Modelo de análise, elaboração própria

- CAPÍTULO V -

APRESENTAÇÃO E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS DA INVESTIGAÇÃO

5.1 - RESULTADOS DE INVESTIGAÇÃO

No âmbito da análise dos resultados da investigação, apresento em seguida os temas identificados a partir das entrevistas e da tabela de análise, que deram origem às categorias. Estas categorias assumem o papel de quadros mentais fundamentais para estruturar a compreensão do fenómeno em estudo. Cada item é precedido por um parágrafo introdutório que explicita as categorias correspondentes, ou seja, os temas centrais associados a cada dimensão analisada.

5.1.1 - Começar a pintar, as motivações e influências para a prática do *graffiti*

Relativamente às respostas dadas e às categorias apontadas, destacam-se a família e amigos; o movimento *graffiti* na cidade de Faro e Quarteira; família de artistas; ambiente urbano; novidade do movimento; expressão cultural e artística; afirmação social; protesto; ativismo; comunicação entre Writer's.

No que se refere às motivações e influências na prática do *graffiti*, os artistas entrevistados têm semelhanças no sentido em que a influência do ambiente em Faro é comum. Vários entrevistados referem o movimento do *graffiti* na cidade, como um fator importante. A influência de amigos e familiares também é recorrente.

Diferem alguns no sentido em que foram influenciados pelo contexto familiar e artístico, enquanto outros, foram atraídos pela novidade do movimento do *graffiti*. A motivação varia entre a vontade de expressar a cultura urbana e a descoberta do *graffiti* como ferramenta artística.

A importância da comunicação entre Writer's é mencionada. Alguns focam-se no objetivo de "expandir o nome" e dão importância à comunicação entre Writer's.

Eu cresci numa família de artistas, praticamente. Os meus irmãos, dois dos meus irmãos mais velhos, eles já desenhavam e desenhavam muito bem. E eu gostava muito de ver o estilo. E então eu comecei também a desenhar. Entretanto, cruzei-me com o Sen, na escola. Houve uma altura em que fomos da mesma turma. Ele começou também a desenhar, a desenhar, a desenhar. E ele gostava muito de modificar as bicicletas, de pintar e de alterar o skate e tudo mais (entrevistado 2: writer)

Era miúdo. E o meu pai era pintor e trabalhava nas obras. Então, nas obras, iniciei logo a aprender a pintar de branco. No caminho comecei a ver grafites. (...) tinha um amigo meu. (...) e agente éramos putos e queríamos pintar, mas não tínhamos sprays. (...) Começamos a pintar aí. E isso foi o primeiro impasse do graffiti em Olhão (entrevistado 2: writer).

Tudo começou em 2010 quando um primo meu de Almada me mostrou uns tags e umas pinturas dele. Cheguei a acompanhá-lo quando ele pintava. Pensei que poderia experimentar também e comecei a reparar mais nas pinturas na street e nos trains. Via muito as peças na autoestrada. Tudo isso me influenciou! (entrevistado 3: writer).

Quando aos elementos da PSP entrevistados referem que o sentido de pertença, a transmissão de uma mensagem social, e/ou de grupo, é essencial. Referem que as motivações variam: sendo que, alguns Writer's querem expressar a sua arte, enquanto outros procuram afirmação social e definição territorial. Alguns atos são puro vandalismo sem intenção artística. No “nascimento do movimento”, seria uma forma de protesto, agora é mais uma forma de expressão artística ou afirmação pessoal.

Não são todos iguais. Enquanto há efetivamente alguns que aquilo que pretendem é só expressar a sua arte. Há outros graffiti's e pichagens que não serão neste sentido de arte, mas só uma questão de afirmação social e de demarcação (entrevistado PSP 2).

O representante da cultura refere que as motivações para pintar são diversas, como a vontade de se expressar no contexto e território, o ativismo, e a possibilidade de atuar fora dos limites institucionalizados. Acredita que muitos Writer's deixam as suas assinaturas na cidade, evoluindo para artistas mais completos.

E as motivações são muito diferentes de artista para a artista. Tem muitas vezes a ver com a vontade de se expressar no seu contexto e no seu território. Tem muitas vezes a ver com a forma como olham para o mundo. Tem muitas vezes com a forma de poderem ser ativistas nos seus territórios (entrevistado cultura 1).

Outro representante da cultura refere que os writer's praticam o *graffiti* para expressar e manifestar a sua arte, sendo esta a principal motivação. Não há menção direta a influências pessoais, mas destaca-se o desejo de expressão artística.

5.1.2 - Evolução da prática e estilos de pintura

Quanto às respostas recolhidas e respetivas categorias, evidenciaram-se a experimentação da técnica, influência de outros artistas, fusão de estilos, desenvolvimento de identidade artística, técnicas alternativas, evolução para outras formas de arte.

A prática da pintura do *graffiti*, tem vindo a evoluir ao longo do tempo. Os artistas têm experimentado diferentes técnicas e estilos. A maioria dos entrevistados começou a pintar na adolescência, iniciando com pincéis e posteriormente explorando o uso de sprays, apesar do custo mais elevado. A influência de outros artistas e a comparação entre estilos foram fundamentais para a evolução individual de cada um.

Alguns entrevistados mencionam a importância dos estilos de Faro e Quarteira, sendo que, o primeiro se destaca pelo hiper-realismo¹⁶ e o segundo por letras mais simplificadas. Esta influência levou a uma fusão de elementos, permitindo assim o desenvolvimento de identidades artísticas únicas. Além disso, a terminologia e a percepção do *graffiti* também variam, com referências ao "style writing"¹⁷ e o trabalho de fotógrafos que documentam a arte urbana.

Apesar das semelhanças na forma como começaram e evoluíram, há diferenças nas abordagens individuais. Enquanto alguns seguiram a linha tradicional do *graffiti*, outros optaram por técnicas alternativas, como o uso de pôsteres, para evitar associações ao vandalismo. Além disso, a experiência com o *graffiti* teve impacto noutros contextos, como no trabalho de estúdio, acelerando processos e influenciando estilos.

No geral, a prática do *graffiti* e da pintura urbana é um reflexo de influências, adaptações e experimentação, demonstrando como diferentes trajetórias podem convergir e divergir dentro da mesma expressão artística.

Os entrevistados writer's referiram ainda em relação ao tipo de atividade realizada com mais frequência, que têm abordagens variadas ao *graffiti*: algumas práticas são ilegais (bombing, tagging), enquanto outras são legais (Hall of Fame). Além disso, há quem evolua para outras formas de arte visual. Samuel combina práticas legais e ilegais, José já não pratica *graffiti*, Norberto prefere stickers e pôsteres (menos permanentes), e Berto foca-se na pintura.

Copiava o estilo de Faro, que era o estilo hiper-realismo, tanto em letras como em caras. E depois eu vi o estilo de Quarteira, que eram letras que não tinham muitos degrados (...) então, neste momento, a minha pintura é uma influência de duas cidades (entrevistado 1: writer).

A partir do tempo da prática, com os anos, isso vai-se transformando, vai criando mais motivos ou mudando os motivos para permanecer na rua pintando (...) para mim é só pintar na rua, é na rua que me sinto bem, adoro isso! (...) tento estar sempre a par do que se está a passar, atento ao trabalho dos outros, atento ao que se faz e, claro, ouvir críticas, avaliá-las e ver se fazem sentido (entrevistado 4: writer).

Um elemento da PSP considera que, atualmente, os writer's desprenderam-se das raízes históricas do movimento e focam-se mais na expressão artística. Já é raro encontrar mensagens de cariz político.

¹⁶ O **hiper-realismo** é um estilo artístico que busca representar a realidade com um nível extremo de detalhe, muitas vezes parecendo uma fotografia. Na pintura e no desenho, os artistas hiper-realistas utilizam técnicas precisas para recriar texturas, luz, sombras e cores de forma quase idêntica à realidade. Este movimento surgiu na década de 1970 como uma evolução do fotorrealismo, mas com um foco ainda maior na perfeição dos detalhes e na ilusão de realidade, (Bennett, 2001).

¹⁷ O **style writing** é uma forma de *graffiti* focada na escrita criativa e estilizada de letras, normalmente com o nome ou tag do artista. É uma maneira dos grafiteiros mostrarem a sua identidade, criatividade e técnica, usando letras com formas, cores e estilos únicos, (Barros, E. (2016).

Outro agente da PSP considera ainda que a evolução do *graffiti* foi mencionada como um processo dinâmico, onde os estilos se diversificam ao longo do tempo. *"os estilos mudam com as tendências e com o próprio crescimento dos writer's. O que antes era só tags [assinaturas] simples, agora pode ser murais complexos"*.

Essa mudança reflete uma maior aceitação social e uma transição gradual do *graffiti* como vandalismo para formas reconhecidas de arte urbana.

Outro entrevistado (da cultura) refere que não há uma resposta direta sobre a evolução dos estilos, mas é mencionado que Olhão tem "um grafiteiro residente muito conhecido, o SEN, entre outros, e jovens promissores", sugerindo uma evolução e diversidade de estilos.

5.1.3 - Espaço e temporalidades da prática do *graffiti*

No que se refere ao espaço e temporalidades da prática do *graffiti* destaca-se a preferência por espaços públicos; legalidade e natureza do suporte; intervenções diurnas e noturnas; discrição e horários de menor vigilância; comboios, paredes, autocarros, chapas de obras; revitalização de espaços urbanos; locais altos e visíveis; casas abandonadas; *skate parks*; centro histórico.

A prática do *graffiti* manifesta-se em diferentes espaços e momentos, refletindo tanto preferências pessoais como questões ligadas à legalidade e à natureza do suporte utilizado. A questão da temporalidade reflete abordagens distintas: enquanto Samuel e Berto preferem a luz do dia, a maioria das intervenções ocorre à noite, com Gustavo optando pelo período entre as 3h e as 6h da manhã.

Os materiais também evoluem ao longo do tempo, como no caso de Gustavo, que começou com tags e spray e expandiu para pósteres e *stickers*, influenciando os locais de intervenção. Norberto distingue o trabalho artístico, do de writer, reforçando a diversidade dentro do *graffiti*.

A rua permanece o principal palco da expressão artística, com a escolha dos espaços e horários condicionada pelo contexto legal e pela intenção de cada artista. Samuel pinta sobre espaços já utilizados, Norberto foca-se em murais, Gustavo evita locais habitados ou de valor patrimonial, e Berto procura revitalizar espaços urbanos com uma estética expressiva. José, por outro lado, abandonou o *graffiti* e enveredou por outras formas de arte, como a escultura.

Nós pintávamos, na altura, pintávamos mais em paredes. Em paredes. Mas chegamos a pintar em paredes, em chapas de obras. Chegamos a pintar em autocarros, comboios. Tudo que aceita spray, menos água, infelizmente. Mas qualquer superfície que aceitasse spray, nós pintávamos (entrevistado 1: writer).

Isto começou sempre na rua. Pinte a vida toda na rua. (...) pintei muitos anos de noite porque a cena é "ilegal" (interessante), não é? Só que fui legalizando paredes

e pedindo autorização aos donos das casas para poder pintar de dia, mais descansado e poder ver as cores e aquilo ficar um trabalho mais fixe (entrevistado 2: writer).

Eu já desenhava e encontrei no graffiti uma expressão que me encantava por conta da questão da atitude e por poder criar relações na rua. Hoje, eu vejo que a vivência no processo do graffiti é muito legal, pois passamos por vários momentos juntos enquanto procurávamos um lugar para pintar. Esta parte é encantadora e me nutriu bastante durante o período de descoberta (...) depois de 11 anos a pintar na rua posso dizer que aconteceu um pouco de tudo, desde o mais estranho ao mais ridículo, não é fácil contar algo caricato pois só estando na situação se consegue perceber e viver o momento, mas entre verdadeiras maratonas, horas escondidas num arbusto qualquer, levar com baldes de água, pratos e copos, já aconteceu de tudo e mais alguma coisa (entrevistado 5: writer).

Apesar das diferenças estéticas e técnicas, a ocupação do espaço público e a adaptação da prática a novos meios são elementos comuns na trajetória destes artistas. Segundo um agente da PSP os comboios da CP eram (e ainda são) alvos frequentes. Os writer's escolhem pintar durante a madrugada, em locais mais discretos para evitar serem detetados. Seleccionam casas abandonadas ou em ruínas. Os comboios são grafitados durante a noite em Lagos e Vila Real de Santo António. (...) Os Writer's tendem a pintar em zonas amplas com visibilidade, especialmente em áreas recentemente pintadas ou construídas. Preferem locais com menos vigilância natural, particularmente em horários com menor movimento. Espaços altos e visíveis são frequentemente escolhidos.

(...) no caso específico aqui do Algarve: Os comboios da CP são especialmente visados, Ou eram. Ultimamente as coisas têm melhorado um bocadinho (...) mas é um fenómeno que neste momento tem uma dimensão inferior à que tinha há uns anos atrás (...) Há cerca de 10 ou 15 anos, era um fenómeno que estava em crescente, tinha a ver com a própria altura: E nós próprios, o Comando da polícia, chegámos a ter umas equipas da polícias, pra acompanhamento do fenómeno do graffiti (entrevistado PSP1).



Fig. 21 - Comboios Faro, fonte a própria, Faro 2025

Segundo outro agente da PSP o espaço desempenha um papel central na prática do graffiti. Os writer's tendem a escolher locais estratégicos, muitas vezes com alta visibilidade ou em áreas "virgens", ou seja, que ainda não foram pintadas. "Os grafiteiros preferem zonas amplas que tenham visibilidade... Paredes recém-pintadas ou novas são sempre atrativas".

Quanto ao tempo, a prática ocorre frequentemente durante a noite ou em horários com menor vigilância.

Um representante da cultura, refere que estes pintam em espaços já para trabalhos encomendados e outro tipo de espaços, os abandonados “Existem espaços onde essa prática é mais tolerável do que em outros sítios. Por exemplo, o *Skate Park*, junto ao pavilhão da Penha é um espaço onde existe bastante *graffiti* e onde as autoridades toleram essa prática de uma forma mais normal”

Segundo o entrevistado, alguns dos lugares grafitados em Faro incluem: o Centro Histórico, com uma representação de Zeca Afonso ao lado da casa onde nasceu, criada por Daniel Helm; o Centro de Ciência Viva, com um *graffiti* voltado para a Ria, realizado em colaboração com a comunidade de pescadores; o Jardim da Alameda, onde um dos muros apresenta um *graffiti* de um barco, próximo da Estrada da Segurança Social, feito por Tiago Espe com a participação de crianças; e o Vale da Amoreira, que conta com uma peça artística no chão de um campo de futebol.

Em Olhão, os locais grafitados espalham-se por toda a cidade¹⁸ tornando-a reconhecida como a cidade do *graffiti*. Entre os espaços mais referidos destacam-se as zonas ao longo da linha do comboio, as principais artérias rodoviárias, bem como o Bairro dos Índios e o Bairro das Panteras.

5.1. 4 - A pintura *graffiti* - entre a legalidade e a ilegalidade

No contexto deste tema destacam-se alguns aspetos como práticas ilegais (*bombing*, *tagging*); práticas legais (*Hall of Fame*, murais); autorização dos proprietários; trabalho artístico vs. vandalismo; mudança de abordagem ao longo do tempo.

A prática do *graffiti* oscila entre a legalidade e a ilegalidade, sendo um tema central nas experiências e vivências dos artistas entrevistados. A relação com as autoridades e a forma como cada um encara essa atividade, revelam diferentes perspetivas e abordagens dentro deste universo artístico.

Samuel, por exemplo, começou por pintar fugindo da polícia. No entanto, ao longo do tempo, passou a ser reconhecido pelas autoridades e atualmente tem liberdade para pintar sem perseguições. Além disso, opta por pedir autorização aos proprietários antes de intervir em espaços privados e preocupa-se em evitar superfícies sensíveis, como estátuas, mármore e vidros.

¹⁸ Ver Street Art, - Olhão: [Street Art Olhão 2024 – Google Os Meus Mapas](#)

Norberto já enfrentou problemas com as autoridades e teve obras apagadas, o que demonstra a fragilidade e efemeridade do *graffiti* quando realizado sem autorização. Situação semelhante foi vivida por Gustavo, que viu alguns dos seus pôsteres rasgados ou levados. No entanto, ele encara isso como parte do processo artístico e, devido a uma abordagem mais discreta, não tem muitos problemas com as autoridades.

Berto reconhece a dualidade do *graffiti* em termos legais e estabelece uma distinção clara entre "grafite", que considera ilegal, e "arte de rua", que classifica como legal. Esta diferenciação evidencia uma preocupação em legitimar determinadas manifestações artísticas enquanto outras permanecem à margem da lei.

Nós enquanto writers queríamos ser o mais completo possível. Existem várias coisas no graffiti que é o vandalismo, que é considerado, e é vandalismo, e o que é legal. Mas isto aqui é dividido por bombing, que é vandalismo, tagging, que é vandalismo, e depois existe também o Hall of Fame, que é algo legal, é algo que nós procuramos o dono daquela parede, pedimos autorização para o fazer por escrito ou por boca (entrevistado 2: writer).

Na minha cidade, pinte a vida toda a fugir à polícia. [...] neste momento, a polícia não me chateia muito. Porque já me conhecem, já sabem que eu deixei de fazer vandalismo, de escrever o meu nome em todo o lado e pintar em sítios que não prejudicassem tanto (entrevistado 1: writer).

Apesar das experiências individuais distintas, todos os entrevistados demonstram estar conscientes das implicações legais da prática do *graffiti*. Enquanto alguns enfrentam mais desafios com as autoridades, outros conseguem desenvolver o seu trabalho sem grandes entraves. A linha entre arte e vandalismo continua a ser debatida, e a aceitação do *graffiti* varia consoante o contexto e a abordagem adotada pelo artista.

Quanto a esta questão um agente da PSP refere que, desde 2013, a prática do *graffiti* é enquadrada legalmente como contraordenação na maioria dos casos, descriminalizando-a do crime de dano. No entanto, dependendo do impacto e do local, ainda pode ser considerada crime se causar danos significativos. A lei prevê a possibilidade de licenciamento para práticas legais de *graffiti*. Um outro agente da PSP distingue entre o *graffiti* como forma de expressão artística e a sua vertente ilegal. Um *graffiti* é legal se tiver autorização da Câmara Municipal (em propriedade municipal) ou do proprietário (em propriedade privada). Caso contrário, é considerado arte não autorizada e pode ser punido com contraordenações ou, em casos mais graves, crime de dano... reconhece a existência de políticas que visam integrar a pintura *graffiti* no contexto da arte urbana, mencionando a legislação específica como um esforço para regulamentar a prática. Acredita que a lei de 2013 teve esse espírito de reconhecer práticas artísticas e regulamentá-las.

Legalmente pode ser. O espírito da lei que enquadra, desde 2003, salvo erro, que enquadra as práticas de graffiti e outro tipo de atividades conexas, como a fixação de alguns objetos nas paredes, picotagens etc., parte de um pressuposto de evitar a vandalização das áreas urbanas (entrevistado, PSP1).

Não criminalizar, descriminalizar, porque antigamente quando aconteceu cabia tudo no saco do crime de dano, digamos assim, e eu cheguei, ainda quando estava em fase de estágio, cheguei a contactar com isso e a polícia tinha outro tipo de intervenção, de estudo sobre as práticas. Depois, e desde 2013, foi do entendimento do legislador tornar algumas das práticas contraordenação. (...) e o facto é que, uma vez que o Estado prevê que essa atividade pode ser licenciada, ou seja, prevê que se devem dar condições para ela ser praticada, é porque a reconhece, reconhece algum valor (entrevistado, PSP2).

Outro agente da PSP também referiu que a própria legislação também prevê as punições, que podem ir desde uma contraordenação¹⁹, até à situação mais grave, que será uma situação criminal, que poderá configurar aqui um crime de dano²⁰, dependendo da extensão do *graffiti*, e da forma como desfigura o objeto de suporte.

De reconhecer, efetivamente, essas práticas dotadas de um carácter artístico, mas querer regrá-la. Existem barreiras em relação à legalidade de propriedades privadas aos espaços urbanos, portanto, existem já leis punitivas, existe um artigo... Sim, o Código Penal prevê o dano. Prevê que algumas dessas práticas podem ser enquadradas como dano (entrevistado, PSP1).

Agora, a maior parte delas, do *graffiti* propriamente dita, vai ser enquadrada como contraordenação, desde 2013. Depois, pode acontecer, dependendo do efeito que o *graffiti* tem, como é feito, que tipo de infraestrutura é que é.

A legalidade da prática é um tema controverso. Um entrevistado explicou que *"legalmente, o graffiti pode ser considerado vandalismo, especialmente quando feito sem autorização"*. No entanto, também destacou que algumas iniciativas legais têm permitido a prática em espaços autorizados: *"Hoje em dia há licenciamento para murais em algumas cidades, o que ajuda a separar o vandalismo da arte urbana"*.

Para o representante da cultura as leis não punem o *graffiti* em si, mas ações em locais não permitidos, que geram indignação ou dano à propriedade. A prática do *graffiti* é legal desde que seja estruturada. Outro entrevistado refere que reconhece que há espaços criados para o *graffiti*, mas

¹⁹ [Contraordenação](#) - contraordenação todo o facto ilícito, típico, culposo, punível com coima. A lei portuguesa tipifica determinadas infrações respeitantes à perturbação da organização e vida da sociedade, que constituem contraordenações. Distinguem-se dos crimes, pois não afetam direta e gravemente os valores fundamentais da vida em sociedade ou bens jurídicos fundamentais, ([ERC entidade Reguladora para a Comunicação Social](#)).

²⁰ [Crime de dano](#) - O tipo criminal em questão envolve as condutas de destruir, no todo ou em parte, danificar, desfigurar ou tornar não utilizável coisa ou animal alheios. É punido com pena de prisão até 3 anos ou com pena de multa, ([ERC- Entidade Reguladora para a Comunicação Social](#)).

também que muitos writer's pintam em locais não autorizados, estando conscientes da ilegalidade e gerindo os riscos.

5.1.5 - *Graffiti*, arte ou vandalismo?

A partir das respostas analisadas e das categorias identificadas, verificou-se a expressão artística; afirmação pessoal; demarcação de território; puro vandalismo; reconhecimento social; evolução histórica do movimento.

O debate sobre se o *graffiti* é arte ou vandalismo continua a gerar opiniões divergentes. Para Samuel, a distinção reside na autorização: antes pintava sem cuidado, mas agora evita o vandalismo. Para José, mesmo o que é considerado vandalismo pode ser arte. Norberto diferencia *graffiti* de murais e vê o seu trabalho como algo que transcende o mundo do *graffiti*. Gustavo considera o *graffiti* uma forma de arte que ultrapassa os limites da arte convencional. Já Berto acredita que a intenção é essencial, um simples rabisco não é arte, mas uma mensagem ou expressão conferem-lhe valor artístico.

Há consenso na importância do contexto e da intenção para definir se uma intervenção é arte ou vandalismo. No entanto, as opiniões divergem quanto à abrangência do conceito: alguns defendem que todo o *graffiti* é arte, enquanto outros estabelecem distinções entre *graffiti*, vandalismo e pintura mural.

Mesmo aquilo que é chamado vandalismo para mim é arte. É arte, para mim é arte. Eu sou daquelas pessoas que eu aprecio uma assinatura, eu vejo e aprecio aquela assinatura. Às vezes há artistas muito criativos e eles aproveitam aquela sinalização para mostrar outra coisa, para fazer uma outra coisa. E isso é arte, é transformar (entrevistado 3: writer).

Acredito que o graffiti é uma forma de arte, mas com uma distinção: é um método artístico que vai além da arte convencional. Apesar disso, o graffiti ainda envolve aspectos que o distanciam da arte tradicional. (...) as autoridades reconhecem a street art como arte, mas ainda veem o graffiti como vandalismo (entrevistado 5: writer),

Até há pouco tempo, essas pinturas eram ilegais. Há um tempo para cá, no mundo todo, inventou-se uma cena, se calhar através do Banksy. (...) Começa a haver festivais e o pessoal não gosta muito de letras nos festivais. Gostam de bonecos. Então o pessoal que faz bonecos safou-se primeiro (entrevistado 1: writer).

Eu não gosto de catalogar o graffiti como essa 'arte' que se fala, porque acho que é bem mais que isso, prefiro olhar como se fosse outra arte, uma mais pura. O graffiti tem valores que na arte não existem, pois na 'arte' tem mérito quem se julga de 'original' utilizando e criando as mais ridículas e vergonhosas obras para atingir esse fim, e pior, ninguém é capaz de questionar o porquê, simplesmente por acharem que na arte tudo é livre e relativo. No graffiti as coisas são bastante claras, ou se pinta bem ou se pinta mal, independentemente de ser original ou não (entrevistado 4: writer).

Quando aos agentes da PSP consideram o *graffiti* uma forma de expressão artística, mas reconhece que pode ser vandalismo dependendo da intenção. Os *writer's* identificados são tipicamente homens. Outro entrevistado reconhece o potencial artístico do *graffiti*, afirmando que pode ser considerado uma forma de arte. No entanto, destaca que a questão principal não é se é arte ou não, mas sim respeitar os limites e regras para não prejudicar os direitos de propriedade de outros

Para outro agente da PSP, o *graffiti* pode ser considerado uma forma de arte, dependendo do contexto em que é realizado. A questão envolve a definição de arte e a necessidade de respeitar regras e limites para não prejudicar terceiros. O *graffiti* tem sido amplamente reconhecido como uma expressão artística legítima, especialmente quando realizado em espaços autorizados ou como parte de projetos urbanos. No entanto, quando feito sem permissão pode ser considerado vandalismo, poderá ser considerado uma arte não autorizada, o que levanta questões legais e éticas. Segundo a PSP não se colocando a questão da legalidade e com as autorizações necessárias (junto da CM ou privados), pode ser considerado arte.

(...) o graffiti como uma forma de expressão artística (...) que é uma forma de expressão artística, é uma forma de arte, pelo menos na minha conceção. Mas na perspectiva policial, nós temos legislação enquadradora deste tipo de fenómeno (...) eu anteriormente disse que gostava, e acho que há grafites que são lindíssimos (entrevistado PSP1).

Quanto ao representante da cultura, refere que o vandalismo e *graffiti* são distintos. Pintar em locais onde a comunidade não reconhece valor artístico é considerado vandalismo. O representante da cultura defende que deve haver espaço para o *graffiti* florescer de forma orgânica, mesmo fora a de espaços definidos. O entrevistado considera que o *graffiti* é arte urbana:

Sim, acho que hoje em dia está relativamente assente que olhemos para a graffiti como arte urbana. Houve durante algum tempo, por falta de conhecimento e por falta de interesse, (...) estava associado, às vezes até ao vandalismo, havia essa dificuldade de reconhecimento. Mas eu acho que é consensual que o graffiti é hoje uma forma de expressão artística reconhecida (entrevistado 2: cultura).

Outro entrevistado da cultura considera o *graffiti* arte urbana, mas também admite que pode ser considerado vandalismo, especialmente quando interfere com património arquitetónico ou edifícios históricos.

5.1.6 - Ser writer: alguns traços característicos.

No tratamento desta questão, foram reconhecidos temas como, a atitude e a criatividade; a criação de relações na rua; a vivência coletiva; a diversidade de abordagens; a importância de estar atento ao trabalho dos outros; a capacidade de adaptação.

Os writer's possuem características distintas, mas partilham uma paixão e dedicação intensas pela arte. Segundo Samuel, muitos mantêm o anonimato e envolvem-se emocionalmente a 100%, pintando a qualquer hora para evitar a frustração. Ele destaca ainda um estilo próprio de vestuário, com roupas manchadas de tinta ou fatos de macaco. José, por outro lado, sublinha a importância da visão estratégica, do planeamento meticuloso e do cálculo do momento ideal para pintar, além de revelar um lado egocêntrico. Para Norberto, a individualidade é a marca principal de cada artista, refletida no estilo e nas tradições pessoais. Já Gustavo enfatiza a normalidade dos writer's, lembrando que pertencem a diversas profissões e não se limitam a um único estereótipo.



Fig. 22 – SEN, fonte a própria, Olhão 2024

Apesar das diferenças nas descrições, há pontos comuns, como a valorização da identidade própria e a forte ligação emocional à prática do graffiti.

É uma pessoa que tem bastante visão. Faz muitos cálculos de cabeça. Porque ele tem que olhar para um sítio e tem que calcular quando é que pode lá pintar. Ou seja: quando tempo leva? As horas que pode lá pintar. O que é necessário para ele conseguir lá pintar? Se é preciso uma escada? Se é preciso uma corda? Quantas latas necessita? Se é preciso levar alguém para ajudar, (entrevistado 3: writer).

É assim, normalmente o pessoal que faz graffiti não dá a cara para não ter problemas, como multas e etc. Pá, eu dediquei a minha vida 100% a isto.(...) Sou muito impulsivo e gosto de estar sempre a criar, (entrevistado 4: writer).

A sensação de liberdade ao pintar nas ruas, com uma sensação de reconhecimento e respeito, (entrevistado 5: writer).

Cada um de nós é único. Cada um de nós tem o seu estilo, tem as suas tradições, as suas maneiras de ser, de estar. (...) Eu pinto, espalho o meu nome. Quem gosta, gosta. Quem não gosta, não gosta. É o espírito do graffiti, (entrevistado 2: writer).

Um dos entrevistados da PSP acredita que, atualmente, os writer's desprenderam-se das raízes históricas do movimento e focam-se mais na expressão artística, na sua afirmação pessoal, deixando a sua marca para ser apreciada. O que leva a pintar (os writer's) é o seu sentido de pertença, transmissão de uma mensagem social, de grupo, essencialmente.

Os writer's foram descritos como indivíduos criativos, resilientes e muitas vezes ligados a um grupo ou *crew*. Um dos entrevistados mencionou que "*Normalmente há um grupo envolvido, mesmo que cada writer tenha sua assinatura própria*". Este sentido de comunidade parece ser um elemento essencial na identidade dos writer's.



Fig. 23 – Fonte writer

Um entrevistado da cultura descreve os writer's como artistas, com um lado provocatório e agitador. Outro representante da cultura, este considera os writer's, como artistas, muitos dos quais foram amadores, buscando desenvolver as suas capacidades técnicas e deixar sua marca. Acredita que, todo o artista quer passar uma mensagem, e os writer's não são diferentes, embora sua exposição na rua torne essa mensagem mais direta.

Eu olho para um grafiteiro como um artista, como olho para qualquer outro artista. A maior parte dos artistas que nós temos são amadores ou semiamadores. Não são profissionais. Os graffitis não fogem a essa questão. Mas há também aqueles que conseguem fazer um percurso profissionalizante. E, portanto, olho para eles como um artista que procura, por um lado, desenvolver as suas capacidades artísticas, do ponto de vista técnico, ou seja, tornar-se melhor artista, fazer melhor o seu trabalho (...) por outro lado, também deixar a sua marca naquilo que ele entende que deve ser a expressão da sua carreira artística, sendo mais ou menos interventivo, tendo maior ou menor capacidade de interação com o território e com a comunidade, (entrevistado 1: cultura).

5.1.7 Passar ou não uma mensagem, eis a questão.

Nesta questão, identificaram-se categorias relacionadas ao sentido de pertença; a transmissão de mensagens de natureza social ou de grupo; o ativismo; o desejo de expressão e a afirmação pessoal. Essas categorias emergiram da análise das entrevistas, refletindo os diferentes significados atribuídos pelos participantes à intenção (ou não) de comunicar uma mensagem por meio das suas escolhas e comportamentos.

O *graffiti* pode ter múltiplas motivações e significados, variando entre a expressão artística pessoal e a comunicação de mensagens específicas. Samuel, por exemplo, aprecia a explosão de cores e, embora tenha começado com letras, agora prefere imagens sem um propósito definido. Para José, a mensagem depende do contexto social e político do país e da cidade. Norberto encara o *graffiti* como um ato rebelde em si mesmo, uma forma de marcar presença e afirmar "eu estive aqui". Já Gustavo associa o seu nome artístico, como símbolo da classe trabalhadora. Por sua vez, Berto vê o *graffiti* como um meio de provocar reflexões e gerar novas ideias.

Entre as semelhanças, destaca-se a vontade de deixar uma marca e comunicar com o público, seja através da arte ou de mensagens explícitas. No entanto, há diferenças na abordagem: alguns writer's não atribuem um significado específico ao que fazem, enquanto outros utilizam o *graffiti* para transmitir ideias políticas, sociais ou estéticas.

A mensagem varia. Muitas das vezes depende da situação em que o país e o mundo está a passar. Outras vezes depende da situação em que a cidade está a passar. Depende muito disso. Ela está sempre emparelhada com a situação mundial, digamos assim (entrevistado 3: writer).

Alguns writer's têm um cariz político, ativista na sua mensagem, mas no mundo do grafite, enquanto writer's, normalmente, hoje em dia, não há uma mensagem associada, não há o pintar e associar aquela pintura a uma mensagem (...) A mensagem é o ato em si, é o ato rebelde em si, essa é a mensagem e esse é o descontentamento. Porque ao pintar, a missão número um é simplesmente espalhar o nome. E dizer, eu estive aqui (...) Essa é, se calhar, a maior mensagem de todas, e em comum com todos os writer's, eu pintei aqui, eu estive aqui (entrevistado 4: writer).

Quando você pinta grafite, há uma mensagem que você quer transmitir? Sim, é isso que eu estava dizendo. Quer dizer, nessa subdivisão onde eu me encontro, eu sinto que, sim, esse tipo de artista tenta criar algo que irá produzir, possivelmente, reflexões, e pensamentos, e novas ideias (entrevistado3: writer).

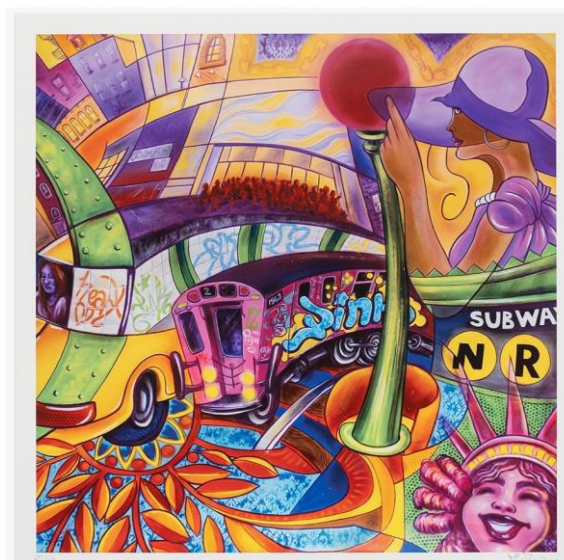


Fig. 24 – Fonte writer (03)

Quanto aos elementos da PSP acreditam que, atualmente, os writer's se desprenderam das raízes históricas do movimento e focam-se mais na expressão artística, na sua afirmação pessoal, deixando a sua marca para ser apreciada. No sentido de pertença, transmissão de uma mensagem social, de grupo, essencialmente.

Outro entrevistado da PSP acredita que o *graffiti* sempre busca transmitir uma mensagem. Ele afirma que as pessoas não se identificariam com algo que não transmite uma mensagem e que não é simplesmente uma questão de sujar ou estragar.

(...) transmitir uma mensagem parece que, na maior parte dos casos, é isso... as pessoas, à partida, não se querem identificar por algo que não transmite uma mensagem. Não é uma perda de tempo. Que está a querer transmitir qualquer coisa (...) Para mim, representa sempre uma mensagem (entrevistado PSP 2).

(...) para mim, representa sempre uma mensagem. Eu não vejo nenhuma dessas passagens. Nenhuma dessas passagens são feitas só porque sim. É a minha opinião. Não é tão simples quanto marcar que eu estive aqui. Ou que esta rua é minha." (...)

Tem sempre uma mensagem. Mesma a coisa mais básica... Escrevi o nome. Escrevi um rabisco... De artístico podemos dizer que tem pouco, mas o facto é que está lá o meu nome. Eu estive aqui. Eu sou daqui. Isto é meu. Isto é a minha marca (entrevistado PSP 1).

Outro entrevistado afirma que os writer's pretendem passar diversas mensagens (ambientais, sociais, reconhecimento de figuras locais, etc.), variando conforme o contexto.

5.1.8 Entre pintar isolado e em grupo

A partir das respostas analisadas e das categorias definidas, verificou-se, neste caso, o trabalho individual; o trabalho em grupo; a vivência coletiva; a partilha de experiências e aprendizagens; as maratonas de pintura e os momentos de descoberta.

A forma como os writer's trabalham pode variar entre a prática individual e a coletiva, sendo que, muitos valorizam a presença de grupos, conhecidos como *crews*. Samuel divide-se entre as duas abordagens, pintando tanto sozinho como em grupo, especialmente ao fim de semana, com amigos e writer's estrangeiros. José destaca a preferência por pintar com o seu grupo, mas admite a possibilidade de colaboração com outras *crews*. Norberto, por sua vez, focou-se durante anos no coletivo, com o objetivo de dar maior notoriedade ao grupo. Gustavo também participa em trabalhos coletivos, mas opta muitas vezes por pintar sozinho, sobretudo por utilizar pósteres. Já Berto começou a sua trajetória no *graffiti* acompanhado por amigos, mas atualmente prefere atuar individualmente.

A principal semelhança entre os writer's entrevistados é a flexibilidade na prática, que pode ser tanto solitária quanto em grupo, destacando-se a importância dos *crews* no universo do *graffiti*. No entanto, existem diferenças, nomeadamente na preferência por pintar sozinho ou em conjunto, que pode estar relacionada com o estilo e os materiais utilizados.

Pinto das duas maneiras. Pinto várias vezes sozinho, porque não dependo de ninguém para aquilo acontecer. (...) vêm muitos estrangeiros, neste momento, pintar comigo, (entrevistado 1: writer).

No meu caso, eu costumo pintar sozinho. No começo eu pintava com amigos, mas depois eu comecei a pintar sozinho, porque, sei lá, talvez porque o meu tipo de graffiti não combina muito com letras, então, muitas vezes, não rolava, e não tinha essa facilidade de encontro, e porque o graffiti acontece muito de forma espontânea (entrevistado 4: writer).

Quanto aos agentes das autoridades, acham que, na sua experiência profissional, a maioria dos writer's atua isoladamente ou em duplas. Presume que em comboios atuem em grupo, devido à dimensão dos trabalhos e ao tempo despendido. O outro agente refere que, baseado na sua experiência, a prática do *graffiti* é geralmente realizada em grupo, embora cada indivíduo possa ter

sua assinatura individual. O espírito de grupo é predominante, pois a obra é feita para ser reconhecida.

5.1.9 Atributos valorizados na prática do *graffiti*

Relativamente aos atributos valorizados na prática do *graffiti* destacam-se categorias como a criatividade; a originalidade; a técnica; a adaptação; a experimentação; o reconhecimento entre pares; a comunicação entre *writer's*.

Os atributos mais valorizados na prática do *graffiti* variam entre os praticantes, mas há pontos de concordância entre as respostas dos entrevistados.

Samuel destaca os diferentes tipos de *graffiti*, como o *throw-up* (letras simples), o *bombing* (letras ilegais) e o *Hall of Fame* (bonecos e imagens mais elaboradas). Menciona também a valorização dos *graffitis* em comboios (40%), em contraste com outras formas mais simples. Refere ainda que o *graffiti* evoluiu a partir da *tag*, dando maior destaque, atualmente, às caricaturas.

José dá ênfase à quantidade e ao estilo, considerando que o mais importante é pintar o máximo possível com o melhor estilo.

Norberto valoriza a rapidez, a qualidade, a originalidade e o impacto visual no local, sublinhando que estes elementos determinam o sucesso de uma peça.

Berto reforça a importância da rapidez e da qualidade, considerando que a qualidade está ligada à originalidade, ao traço do artista e à coesão da pintura. Além disso, destaca o papel do local onde a obra é realizada, sugerindo que o contexto influencia a percepção do *graffiti*.

Há semelhanças entre as respostas, nomeadamente na valorização da habilidade, do estilo e do impacto visual. A originalidade e a qualidade são aspetos fundamentais para todos. No entanto, existem diferenças: Samuel detalha os vários estilos de *graffiti* e a sua evolução, Norberto e Berto focam-se na rapidez e na qualidade, com Berto a acrescentar a relevância do local da obra.

É assim, normalmente o pessoal que faz graffiti não dá a cara para não ter problemas, como multas e etc. Pá, eu dediquei a minha vida 100% a isto. (...) Sou muito impulsivo e gosto de estar sempre a criar (entrevistado 4: writer).

Eu, muitas vezes comparo alguns writer's a tropas de elite, porque eles fazem desde rapel, escalada, andar dentro de espaços super apertados, coisas que fazem lembrar o curso de comandos do exército português. Não é para qualquer um; não é qualquer pessoa que faz determinado tipo de missões. A coragem, a técnica e a resistência física são muito valorizadas na prática (entrevistado 3: writer).

Cada um de nós é único. Cada um de nós tem o seu estilo, tem as suas tradições, as suas maneiras de ser, de estar. (...) Eu pinto, espalho o meu nome. Quem gosta, gosta. Quem não gosta, não gosta. É o espírito do graffiti (entrevistado 2: writer).

Um outro entrevistado, representante da cultura num município, destaca a expressão artística e a capacidade de intervenção cultural como atributos valorizados.

5.1.10 - A relevância social e cultural das pinturas.

Tendo por base as respostas e as categorias identificadas, salienta-se a expressão cultural; intervenção no espaço público; marcadores urbanos; evolução para artistas mais completos; contribuição para a identidade local; ativismo; tolerância em certos espaços.



Fig. 25 – Fonte writer (05)

No que se refere às perspetivas sobre a relevância social e cultural das pinturas, especialmente no contexto do *graffiti* e da street art, variam entre os diferentes artistas. Samuel reconhece que, apesar de anteriormente ser visto como vandalismo, o *graffiti* ganhou maior aceitação, especialmente com figuras como Banksy, sendo as imagens um meio de comunicação poderoso. Além disso, destaca que, nos festivais, as pessoas valorizam mais as imagens do que as palavras.

Por outro lado, José não vê qualquer relevância social ou cultural nas suas pinturas. Norberto, contudo, reconhece que alguns writer's assumem um papel de protesto e oposição, sendo agentes ativos na sociedade. Gustavo enfatiza a importância do *graffiti* como representação das experiências e culturas dos bairros de onde os artistas provêm. “Sim, as pinturas têm relevância social e cultural especialmente para os locais de origem dos writer's, representando experiências e culturas de diferentes bairros.”

Berto, embora admita que nem todas as pinturas tenham o mesmo impacto, considera que qualquer obra é um manifesto e procura criar trabalhos que vão além da estética, transmitindo também uma mensagem motivadora.

De forma geral, há um consenso sobre a capacidade do *graffiti* de transmitir mensagens e refletir a identidade das comunidades. No entanto, há diferenças nas abordagens individuais: enquanto José não vê qualquer impacto social ou cultural na sua arte, Norberto destaca o potencial de protesto, e Berto procura conscientemente inspirar o público com o seu trabalho.

As minhas não têm. Nunca tiveram. Mas... Sempre tentei que a sociedade as aceitasse. Hoje em dia muitas pessoas apreciam o graffiti, apreciam a arte urbana. E por esta razão acho que deveria haver mais apoio da parte das autarquias, principalmente em apoiar os artistas nesse sentido (...) Todas as pinturas acabam sendo um manifesto, porque houve alguém que saiu de casa e depositou alguma energia ali. Agora, na minha opinião, claro, algumas trazem mais do que outras. (...) tento que não seja só agradável para mim, mas que seja mais do que isso, e que possa trazer algo para as pessoas e motivar outras a serem elas mesmas e fazerem o que gostam (entrevistado 4: writer).

É assim. Até há pouco tempo, essas pinturas eram ilegais. Há um tempo para cá, no mundo todo, inventou-se uma cena, se calhar através do Banksy. (...) começa a haver festivais e o pessoal não gosta muito de letras nos festivais. Gostam de bonecos (entrevistado 5: writer).

No caso dos entrevistados da PSP, um deles considera que “*em alguns casos, o graffiti representa cultura ou subculturas,*” reconhece que o graffiti pode representar um sentido de pertença a um grupo ou bairro e transmitir mensagens sociais. Este observa que o Estado, ao prever o licenciamento de algumas práticas, reconhece algum valor cultural nessa atividade.

Para outro agente da PSP, o graffiti tem ganhado reconhecimento como uma forma legítima de expressão cultural. “*a sociedade está começando a aceitar mais o graffiti como parte da paisagem urbana, especialmente quando se trata de murais artísticos*”. Isso reflete uma mudança na percepção pública sobre o valor social e cultural dessa prática.

No que se refere ao representante da cultura, segundo este, o graffiti tem uma forte dimensão social e cultural, pois reflete gostos pessoais, contextos sociais e experiências de vida. É uma forma de arte reconhecida tecnicamente, mesmo por quem não a aprecia. A sua institucionalização pelas autoridades mostra o seu valor artístico, embora a tensão entre writer’s e instituições também seja vista como essencial para manter a criatividade e o papel provocador da arte. Além disso, o graffiti tem vindo a ganhar destaque na arte comunitária, promovendo a ligação entre artistas e comunidades.

Um outro entrevistado da cultura revela que considera o graffiti uma manifestação cultural importante e relevante para a promoção da cultura e da arte urbana.

5.1.11 - Os desafios da prática do graffiti

Neste âmbito, emergiram diversas categorias que evidenciam os principais desafios enfrentados na prática do graffiti. Entre elas destacam-se: a legalidade da atividade, a vigilância policial, a aceitação social, os riscos físicos envolvidos, a necessidade de adaptação a mudanças nos materiais, a pressão constante para inovar e a exposição à crítica e à avaliação contínua. Essas

categorias refletem as múltiplas dimensões (legais, sociais, técnicas e pessoais) que influenciam a experiência dos praticantes.

A prática do *graffiti* envolve uma série de desafios, muitos dos quais são comuns entre os artistas urbanos, mas também existem dificuldades específicas que variam conforme o contexto e a experiência de cada um.

Um dos principais obstáculos apontados é a ilegalidade da prática, que resulta em problemas com a polícia e potenciais confrontos com outros *writer's*, especialmente pela competição por espaços para pintar. Samuel e Berto destacam que, além da vigilância constante, a pressão social e o risco de serem apanhados pela polícia são questões que tornam a prática mais difícil. Em alguns casos, a falta de apoio das autarquias e os custos elevados do material também são dificuldades apontadas, como mencionado por José e Berto, dificultando a continuidade da expressão artística.



Fig. 26 – Fonte writer (03)

No entanto, há desafios mais específicos. Norberto, por exemplo, refere que os obstáculos podem ser físicos, envolvendo técnicas como rapel e escalada para alcançar locais de difícil acesso, o que exige habilidades e equipamento especializados. Gustavo, por sua vez, aponta que o maior desafio não é a falta de vontade de pintar, mas sim a disponibilidade de tempo, que é limitada para muitos artistas urbanos.

O maior desafio é o estigma em torno do graffiti, sendo visto por muitos como vandalismo, apesar de sua apreciação em contextos artísticos ou urbanos diferentes (entrevistado 5: writer).

Muitos desafios. Hoje em dia, o graffiti é visto de uma forma que não era. Há 20, 30 e 40 anos atrás, não era visto desta forma. Hoje em dia muitas pessoas apreciam o graffiti, apreciam a arte urbana. E por esta razão acho que deveria haver mais apoio da parte das autarquias, principalmente em apoiar os artistas nesse sentido. Porque é um desafio para um artista suportar os custos de uma peça. É desafiante! (entrevistado 4: writer).

Eu, muitas vezes comparo alguns writer's a tropas de elite, porque eles fazem desde rapel, escalada, andar dentro de espaços super apertados, coisas que fazem lembrar o curso de comandos do exército português, não é para qualquer um, não é qualquer pessoa que faz determinado tipo de missões, (entrevistado 3: writer).

Bom, o maior desafio é ser uma prática ilegal e essa vontade de ter uma peça onde normalmente não seria permitido fazer. Os desafios também são a vigilância das

peças, a polícia, esse controle, essa pressão social que acaba acontecendo entre quem pinta (entrevistado 2: writer).

Em resumo, enquanto os desafios da prática do *graffiti* têm elementos comuns, como a ilegalidade, os riscos associados e o custo dos materiais, cada artista enfrenta dificuldades adicionais de acordo com o seu estilo e abordagem. A variedade de obstáculos reflete a complexidade desta forma de expressão artística, que envolve não só as questões legais e financeiras, mas também físicas e logísticas.

Para um dos agentes da PSP “*a legalidade e a necessidade de autorização são desafios*”. Para outro entrevistado, os principais desafios incluem evitar a vigilância, encontrar espaços adequados para pintar e lidar com as possíveis consequências ilegais. Além disso, há a necessidade de se destacar e ser reconhecido dentro da comunidade do *graffiti*. Os desafios incluem questões legais e logísticas, como encontrar espaços seguros para pintar sem enfrentar represálias. Além disso, há dificuldades em obter reconhecimento enquanto se luta contra o estigma de vandalismo.

Outro entrevistado, agente institucionalizado do campo cultural, observa que os principais desafios mencionados são a legalidade, aceitação social e as barreiras criadas dos dois lados (sociedade e writer's), bem como as questões com as autoridades.

5.1.12 - Planejamento e material usado no ofício de pintor de graffiti

A partir da análise das respostas e das categorias definidas, observou-se que o planejamento da prática do *graffiti* envolve uma escolha cuidadosa dos materiais, tais como *sprays*, pincéis, pôsteres e *stickers*. Além da variedade de materiais, os participantes destacaram também o custo associado à sua aquisição como um fator relevante no processo criativo e na execução das obras.

No que diz respeito ao planejamento da atividade de *graffiti*, as abordagens variam consideravelmente entre os artistas. Para Samuel, o planejamento é essencial, seja individualmente ou em grupo, para garantir que se leva o material necessário. José, por outro lado, destaca a organização de eventos em grupo, onde é necessário contatar outros artistas e tratar da logística. Norberto apresenta uma abordagem mais detalhada e estratégica, com alguns artistas e *crews* são planejadas minuciosamente as suas intervenções, incluindo medidas como o uso de passaportes falsos e a manipulação de fotos nas redes sociais para evitar a detecção.

Gustavo, por sua vez, prefere uma abordagem mais espontânea, embora planeie a sua atividade quando pinta em locais difíceis, como ao considerar os horários da polícia e as rondas que esta realiza. O quinto entrevistado partilha uma visão semelhante, com a atividade sendo, em grande

parte, espontânea, exceto em locais específicos que exigem algum planejamento devido à presença de público ou à fiscalização policial.

As semelhanças observadas entre as respostas indicam que, independentemente da abordagem, o planejamento é importante para garantir a segurança e o sucesso da intervenção. Contudo, as diferenças revelam que alguns artistas preferem uma abordagem mais espontânea, enquanto outros organizam as suas ações com grande detalhe, recorrendo até a estratégias para evitar a detecção.

Quanto ao material utilizado, o spray surge como o recurso mais comum entre os artistas. Samuel menciona o uso de spray, pincéis, rolos e marcadores, dependendo da superfície e do estilo de intervenção, sendo que, na maioria das vezes, opta por spray e pincéis. José também usa uma ampla variedade de materiais, incluindo spray, pincéis e até extintores, para pintar em diversas superfícies, como portas e madeiras. Norberto, embora reconheça que o "racking" (roubo de materiais) é uma prática comum no meio do *graffiti*, afirma que não adota esse comportamento, preferindo adquirir os seus materiais por meios legais. Já Gustavo utiliza predominantemente spray acrílico, mas também recorre à tinta de parede, sobretudo por uma questão de economia.

As respostas analisadas revelam semelhanças, como a predominância do uso de spray, apontado como o material mais comum entre os praticantes. No entanto, observam-se também diferenças significativas, nomeadamente na variedade de materiais utilizados – como pincéis, rolos e tintas alternativas – e nas estratégias de aquisição, com destaque para a prática do *racking* e a adoção de materiais mais acessíveis, como a tinta de parede.

Há sempre um planejamento antes. Usamos spray, tinta de rolo e pincéis, marcadores, se forem telas ou em bases lisas. Mas na parede, normalmente, é pincéis e spray (entrevistado 3: writer).

O maior desafio é ser uma prática ilegal e essa vontade de ter uma peça onde normalmente não seria permitido fazer. Também existe a vigilância das pessoas, a polícia, esse controle, essa pressão social. Quando comecei a pintar, senti isso na pele (entrevistado 4: writer).

No meu caso, eu sou um pouco meticoloso, penso muito nas coisas, então eu sei os horários da polícia, por exemplo, sei das rondas que eles fazem. Para pintar uso principalmente spray acrílico e, para primeiras camadas ou economia, tinta de parede com pigmento, que depois facilita os detalhes com o spray (entrevistado 45: writer).

5.1.13 - *Graffiti* e Sociedade - Que relação?

A partir desta questão, emergiram temas que refletem a complexa relação entre o *graffiti* e a sociedade. Destacam-se a aceitação social, a evolução do *graffiti* para formas de arte urbana, o

reconhecimento institucional, o impacto na comunidade, a relação com a cultura local e a tolerância em espaços específicos. Esses elementos evidenciam como o *graffiti* tem deixado de ser visto apenas como ato de transgressão, passando gradualmente a ser reconhecido como uma expressão artística com valor cultural e social, ainda que permeada por tensões e ambiguidades.

A relação entre o *graffiti* e a sociedade tem sido um tema complexo e debatido ao longo do tempo. Se, por um lado, a aceitação do *graffiti* parece ter evoluído, por outro, ainda existem diversas opiniões sobre o impacto e o valor desta forma de expressão artística. Samuel destaca que a aceitação do *graffiti* aumentou com o surgimento da *Street Art*, uma vertente mais elaborada e visualmente planeada, associada a grandes muralistas em espaços urbanos. Em Lisboa, por exemplo, os prédios pintados com imagens criativas são agora valorizados, com a população reconhecendo que os mesmos artistas que fazem *graffiti* podem criar obras de grande qualidade.

José, por sua vez, observa que, há 20 anos, o *graffiti* não era aceite, mas que atualmente há uma maior aceitação, sobretudo pelo reconhecimento de artistas como SEN, que já são bem conhecidos e até respeitados pela comunidade e pelas autoridades.

No entanto, a aceitação total do *graffiti* pela sociedade ainda está longe de ser uma realidade. Norberto acredita que o *graffiti* nunca será completamente aceite, compreendendo as razões que sustentam essa resistência. Para ele, há uma barreira cultural difícil de ultrapassar, apesar da evolução da *Street Art*. Gustavo partilha uma visão semelhante, notando que, embora a *Street Art* seja reconhecida como arte, o *graffiti* continua a ser visto, por muitas pessoas, como vandalismo, o que reflete uma divisão clara entre as duas formas de expressão. Já Berto acredita que a aceitação do *graffiti* está relacionada com a mensagem que transmite, sendo as obras com mensagens mais diretas frequentemente melhor recebidas.

A sociedade aceita mais porque há agora o chamado street art, que é prédios em Lisboa pintados de cima a baixo com imagens fixas, imagens pensadas. Então o pessoal percebeu, ok, os mesmos gajos que fazem grafite, afinal, até sabem fazer isto (entrevistado 1: writer).

O graffiti sempre foi uma forma de expressão que comunica algo à sociedade. Muitas pessoas não percebem a intenção por trás da obra, mas para nós, escritores, é uma forma de marcar presença e provocar reflexão. É uma intervenção que dialoga com o espaço urbano e com quem passa por ele (entrevistado 3: writer).

As pinturas podem ter relevância social e cultural (...) os writer's têm o seu papel enquanto protestantes, e enquanto oposição a muitas coisas na nossa sociedade (entrevistado 5: writer).

Em suma, a relação entre *graffiti* e sociedade é marcada por contrastes. Enquanto alguns acreditam que o *graffiti* se tornou mais aceite ao longo do tempo, outros veem essa aceitação como limitada, considerando que o *graffiti* nunca será totalmente reconhecido como arte pela sociedade. A mensagem e a forma como é apresentada desempenham, assim, um papel fundamental na aceitação desta expressão artística.

Os agentes da PSP consideram que a sociedade tem uma compreensão parcial do *graffiti*. Proprietários de imóveis grafitados podem não apreciar a arte, enquanto outros podem gostar de desenhos bonitos. Outro entrevistado das forças de segurança observa que a sociedade têm-se tornado mais compreensiva e aceita melhor a cultura do *graffiti*. Não há relatos recentes de queixas significativas ou movimentos organizados contra o *graffiti* na comunidade local.

Nos últimos tempos, não tem havido reações organizadas ou queixas conjuntas, embora as pessoas lesadas se queixem e peçam mais fiscalização (...) em Olhão, na minha experiência profissional, nunca vi movimentos organizados ou queixas conjuntas a nível de bairros, etc., sobre a questão (entrevistado PSP 1).

Considero que a sociedade compreende e aceita esta cultura do graffiti, porque há ali uma questão que há dentro do graffiti, o vandalismo graffiti, e depois a arte urbana e os murais que são encomendados, (...) Acho que a sociedade aceita bem mais o graffiti. O Estado, em certa medida, personifica um bocadinho aquilo que é o entendimento da sociedade sobre alguns tópicos (entrevistado cultura 1).

A relação entre o *graffiti* e a sociedade é ambivalente. Enquanto algumas pessoas veem o *graffiti* como arte urbana legítima, outras ainda o consideram vandalismo. Um dos entrevistados afirmou: "O Estado tem tentado regularizar essa prática através de licenças para murais autorizados".

Outro inquirido da cultura refere que não há dificuldades em contactar os Writer's, que possuem forte presença digital. Acredita que a comunidade compreende e aceita cada vez mais o *graffiti* como forma de arte, especialmente os murais e trabalhos bem feitos. Há uma aceitação crescente, embora ações que chocam possam gerar reações negativas.

Eu acho que as pessoas cada vez mais reconhecem esse tipo de expressão e a aceitam cada vez mais. Hoje em dia parece muito mais pacífica essa arte, reconhecem esse tipo de ação artística como uma forma de arte, aceitação, naturalmente, quando existem ações que chocam mais, as pessoas naturalmente reagem, mas, de um modo geral, acho que há uma aceitação grande por parte da população (entrevistado cultura 1).

O entrevistado da área da cultura foi questionado a sua opinião sobre o facto de existirem barreiras sociais, se alguma coisa choca a comunidade. Este defende que existem barreiras sociais

baseadas em normas e convenções comunitárias. Embora seja difícil definir objetivamente o que choca, há situações — como pinturas com conteúdo sexual em locais frequentados por crianças — em que se justifica uma intervenção para proteger a integridade da comunidade. No entanto, sente-se que, em geral, há um cuidado por parte dos autores de *graffiti* em não ultrapassar essa linha.

Este sustenta que o *graffiti* e a sociedade têm uma relação marcada por tensões e barreiras, especialmente entre os *writer's* e as autoridades locais, como a polícia e a Câmara Municipal. Apesar de, atualmente, as autoridades reconhecerem o *graffiti* como uma forma de arte, existe uma certa resistência à sua total aceitação, devido à natureza do próprio *graffiti*, que muitas vezes desafia normas e limites preestabelecidos. A tensão entre os *writer's* e as autoridades pode ser vista como um elemento essencial para o processo criativo, pois permite que os artistas expandam as barreiras culturais e sociais impostas pela sociedade.

Os *writer's*, ao ultrapassarem essas barreiras através do seu trabalho, demonstram que a arte pode questionar e ir além dos limites estabelecidos. Essa tensão, embora aparente ser um obstáculo, tem um papel fundamental na manutenção da autenticidade e do impacto do *graffiti*, pois sem ela, o trabalho artístico poderia perder a sua força disruptiva. Portanto, embora a aproximação entre autoridades e os *writer's* possa oferecer maior segurança e legitimação ao *graffiti*, a tensão contínua entre os dois, e é vista como crucial para a evolução e relevância dessa forma de arte.

Nós tendemos a acreditar que a barreira é aqui porque sempre nos disseram que a barreira era aqui e que daqui para ali não poderíamos ir. Eu gosto de pensar que a arte tem essa função de nos mostrar o que acontece se formos para além dessa barreira. E os grafiteiros têm esse papel. (...) Também, nesta relação. (...) E muitas vezes há barreiras que se quebram e se expandem porque efetivamente houve artistas que mostraram, através do seu trabalho, da criação de movimentos artísticos a nível internacional, que mostraram que efetivamente nós podíamos saltar aquela barreira (entrevistado cultura 1).

Um outro entrevistado do setor da cultura refere que a relação é descrita como polémica, variando conforme o tipo de *graffiti* (desenhos vs. letras/rabiscos) e o espaço onde é feito. Este evidencia que Olhão tem uma mentalidade mais aberta devido ao histórico do local.

5.1.14 - A relação com as autoridades locais: pintar em locais discretos e fugir da polícia.

Sobre esta temática, foram destacados temas como a vigilância policial; escolha de locais discretos; intervenção em horários de menor movimento; experiência com detenções; estratégias de discrição; equipas policiais de acompanhamento.

A relação dos artistas de *graffiti* com as autoridades locais é marcada por um constante cuidado e preocupação com as possíveis consequências legais. A escolha de locais discretos e o respeito por determinados espaços são práticas recorrentes entre os artistas, que buscam evitar confrontos com a polícia, com proprietários e com a Câmara Municipal.

Os discursos dos *writer's* são semelhantes no sentido em que todos os entrevistados reconhecem a importância de manter uma certa cautela com as autoridades. A escolha de locais discretos é comum, assim como a preferência por evitar áreas habitadas ou de valor patrimonial. Além disso, o respeito por espaços como cemitérios, onde é considerado mais adequado não pintar, também é destacado por vários deles. A maioria já enfrentou problemas com as autoridades em algum momento, com experiências que vão desde ser apanhado pela polícia até enfrentar confrontos mais intensos.

No que se refere às diferenças, a abordagem em relação às autoridades varia entre os entrevistados. Samuel, por exemplo, admite pedir autorização aos proprietários antes de pintar, uma prática que, ao longo do tempo, o levou a ter menos problemas com a polícia e outras autoridades locais. Já José, embora valorize o *graffiti* como uma forma de adrenalina, reconhece a necessidade de regras e disciplina, tendo enfrentado problemas devido à sua idade (na altura), quando os confrontos eram mais frequentes. Norberto, por sua vez, remonta ao início da sua carreira com a constante necessidade de fugir da polícia, o que caracterizou uma fase de maior tensão.

Outros, como Gustavo, preferem uma abordagem mais discreta, escolhendo locais estratégicos e utilizando pôsteres para facilitar a remoção caso haja problemas, o que lhe trouxe menos confrontos com as autoridades. Berto compartilha uma experiência dramática em Barcelona, onde teve uma arma apontada por policias, o que foi o maior susto da sua vida. Ele também menciona o seu conhecimento das rondas policiais, ajustando as suas atividades de acordo com os horários da polícia para minimizar riscos.

Em resumo, enquanto a relação com as autoridades locais é uma preocupação constante entre os artistas de *graffiti*, a forma como lidam com essa questão varia bastante. Desde pedir permissões até estratégias de evasão e adaptação, as experiências são diversas, mas todos têm em comum o reconhecimento de que a interação com a polícia e outras autoridades é uma parte inevitável do processo.

E no que se refere ao aspeto de apagarem as pinturas grafitadas estes indicaram que as pinturas são frequentemente apagadas pelas autoridades num processo conhecido como "buff". Samuel, José e Norberto confirmam que as suas obras foram apagadas. Gustavo usa materiais removíveis, sugerindo que também enfrenta essa situação. Berto vê o "buff" como uma oportunidade para novas criações, pois o branco pode servir de tela para novos *graffitis*.

Em relação à estratégia para pintar em certos lugares sem as autoridades locais perceberem, os “artistas” referiram também que adotam estratégias para evitar as autoridades, incluindo o estudo do local, escolha de horários de menor movimento (como entre as 3h e as 6h da manhã) e conhecimento das rondas da polícia.

A estratégia para pintar em outros lugares, uma boa estratégia é estudar bem o local. Estudar a atividade que tem no local, se existem muitas pessoas a passar. Se tem segurança. A que horas faz a ronda. Quantas rondas faz de quanto tempo. Existe esse estudo, e depois para além desse estudo é preciso levar alguém que esteja de vigia, por exemplo, para que o writer possa estar mais tranquilo e não ser ele a fazer essa tarefa.

O meu maior obstáculo era aparecer a polícia e eu ter que fugir e ter que me safar (...) tem que haver um estudo prévio para cada situação. Hoje em dia é super fácil estarmos numa chamada com várias pessoas... e sabermos quanto tempo temos para fugir.

(...) no meu caso eu sou um pouco metuculoso, penso muito nas coisas, então eu sei os horários da polícia, por exemplo, eu sei as rondas que eles fazem, eu sei de tudo. Eu brinco com isso também. (...) a primeira vez que pinteí foi em Barcelona e fui apanhado. (...) aparecem dois policiais, eles sacam uma arma e apontam para mim

(entrevistado 5: writer).

No que se refere às “forças de segurança”, o entrevistado menciona que os writer’s geralmente tentam evitar conflitos com as autoridades locais, “eles escolhem locais menos vigiados ou horários estratégicos para pintar”. No entanto, iniciativas recentes têm promovido colaborações entre writer’s e instituições públicas. A necessidade de discrição foi destacada como uma estratégia comum entre os writer’s “*Pintam onde não há tanta vigilância ou em horários menos movimentados*”.

Quanto aos entrevistados da cultura indicam que os writer’s comissionados pela câmara atuam em locais escolhidos e licenciados. Acredita-se que a tensão de pintar em espaços não licenciados pode fazer parte do processo criativo para alguns. Percebe-se que os writer’s têm mais cuidado atualmente, evitando locais que gerem indignação local. Outro entrevistado defende que os writer’s estão conscientes dos riscos e gerem os turnos para evitar problemas. A polícia atua se não houver autorização, independentemente de considerar arte ou não.

5.1.15 - *Graffiti*, espaços institucionais e arte urbana

Analisando as respostas e as categorias mencionadas, constata-se que os trabalhos encomendados; espaços tolerados (*skate parks*, centros históricos); colaboração com a comunidade; arte urbana institucionalizada; murais autorizados.

A relação entre *graffiti*, espaços institucionais e arte urbana revela diversas facetas de expressão artística que, apesar das semelhanças, também apresentam diferenças significativas entre os praticantes. A análise das respostas dos



Fig. 27 – Fonte writer (03)

entrevistados oferece uma visão interessante sobre a participação em eventos, a importância cultural do *graffiti* e as tensões relacionadas à sua integração em espaços mais formais.

Hoje em dia, o graffiti está muito diversificado. O graffiti não vai só por uma parede, o graffiti hoje em dia vai para telas, vai para outras superfícies. O artista agora usa outras coisas, usa portas, usa madeiras e outras superfícies para fazer (...) as superfícies já foram muito além daquilo que era só o mural. As tintas também. Hoje em dia as tintas já não se usam só spray, usa-se pincel, usa-se trinchas. Usa-se marcadores. Até extintores com tinta dentro.

Há um tempo para cá, no mundo todo, inventou-se uma cena, se calhar através do Banksy. (...) começa a haver festivais e o pessoal não gosta muito de letras nos festivais. Gostam de bonecos. Então o pessoal que faz bonecos safou-se primeiro.

É muito importante fazer a distinção entre graffiti e tudo o resto. O que faço enquanto artista visual, não é graffiti, é pintura mural. (...) para mim, o graffiti não é algo que se encomende. São mundos paralelos.

Costumo pintar em espaços abandonados. Há lugares que vejo que não farão mal a ninguém, ou às vezes caixas de eletricidade, que já estão com algumas etiquetas, porque no graffiti existe essa regra de que se fizermos algo maior e melhor, podemos pintar por cima (entrevistado 5: writer).

Em relação à participação em eventos e exposições, os entrevistados writer's destacaram que há um consenso de que esses momentos são uma forma de promover o *graffiti*, mas as dificuldades relacionadas ao receio de represálias são evidentes. Samuel e José destacam a sua participação em exposições de *graffiti* e de telas, com Samuel também marcando presença em todo o país. Já José menciona a organização de JAM's (encontros de *graffiti*), onde vários writer's se reúnem para pintar juntos, um formato que possibilita a partilha de experiências e técnicas. Norberto, embora não forneça detalhes explícitos sobre exposições, sugere uma interação mais direta com o espaço público. Por outro lado, Gustavo reconhece que já participou em eventos, mas

com um trabalho que combina o *graffiti* com materiais como pôsteres e stencils, diferenciando-se dos métodos tradicionais. Berto, no entanto, sublinha a dificuldade de organizar exposições devido ao receio das autoridades, refletindo uma resistência institucional que dificulta a divulgação dessa forma de arte.

Em termos de semelhanças, todos reconhecem a relevância das exposições como uma forma de promover o *graffiti*, embora existam obstáculos significativos. As principais diferenças surgem na natureza da participação: enquanto uns preferem exposições mais tradicionais de telas e *graffiti*, outros optam por eventos mais informais como as JAM's, onde o foco está na colaboração e na expressão em grupo.

Quanto aos representantes institucionais da cultura referem que há espaços na cidade em que eles costumam pintar. São trabalhos (espaços) encomendados. Depois, há espaços que, pela sua natureza, nomeadamente espaços abandonados. Outro entrevistado indica ainda que existem espaços institucionais criados pelo município para a prática do *graffiti*, como em escolas e eventos municipais.

Estes indicaram que as autoridades locais já o consideram arte, cada vez mais. Muitas câmaras promovem espaços legais para *graffiti* e colaboram com artistas urbanos. Isso ajuda a reduzir tensões e valoriza o *graffiti* como uma forma de arte urbana e parte da identidade das cidades.

Um entrevistado da cultura refere que o *graffiti* pode ser considerado arte. Embora nem toda a gente goste, o *graffiti* envolve criatividade e técnica. Mesmo quem não aprecia pode reconhecer a qualidade de certos trabalhos. Tal como na arte contemporânea, o gosto pessoal e o contexto cultural influenciam muito a forma como é visto.

Quanto à importância cultural do *graffiti*, os entrevistados concordam em que o *graffiti* pode ter um papel significativo na promoção da arte urbana, sendo uma forma de expressão com potencial de reflexão e crítica social. Gustavo observa que o *graffiti*, em sua essência, carrega uma mensagem de manifesto, pois é uma ação que envolve o artista deixando uma marca no espaço público. Ele destaca que algumas obras buscam provocar reflexão e novas ideias, indo além do simples ato de pintar. Berto complementa ao dividir o *graffiti* em duas vertentes: uma voltada para a comunicação entre *writer's* e outra voltada para a comunicação com o público em geral. Este posiciona-se mais na segunda vertente, enfatizando a necessidade de transmitir mensagens e provocar reflexão através da arte, o que remete às origens do *graffiti* na cultura *hip-hop* dos anos 80.

As semelhanças no discurso dos entrevistados incluem o reconhecimento do *graffiti* como uma importante forma de arte urbana, que pode ter um impacto significativo na sociedade, seja através da reflexão, seja como um meio de comunicação com o público. No entanto, as diferenças surgem

na forma como o *graffiti* é abordado: enquanto alguns se concentram na comunicação interna, dirigida a outros writer's, outros priorizam a transmissão de mensagens mais amplas para o público em geral, refletindo as diferentes intenções e influências que o *graffiti* pode carregar.

Outro entrevistado da PSP refere que o reconhecimento institucional do *graffiti* tem crescido através de projetos culturais e sociais que convidam writer's para criar murais autorizados. Isso demonstra uma valorização crescente dessa forma de expressão artística.

O entrevistado da cultura refere que *“Eu não sou daqueles que defende que nós temos que ter espaços definidos para as pessoas fazerem graffitiis. Eu acho que isso deve nascer também de uma forma inorgânica”*.

5.1.16 - Políticas e atividades levadas a cabo

Sobre esta temática, foram destacados temas (categorias) como: as atividades policiais de acompanhamento; tolerância em espaços específicos; políticas de aceitação social; evolução para arte urbana institucionalizada; promoção de eventos e colaborações.

A Polícia de Segurança Pública (PSP) reconhece que atualmente não existem atividades específicas para combater o vandalismo relacionado com *graffiti*, uma vez que não têm ocorrido situações que se justifiquem. A abordagem policial é sobretudo reativa, ajustando-se às circunstâncias. Na legislação de 2013 é referida como um marco importante na regulamentação do *graffiti*, promovendo o seu reconhecimento como forma de arte urbana e estabelecendo um quadro legal que a distingue do vandalismo.

Por outro lado, os representantes da área da cultura destacam que, desde os anos 2000, o município de Faro tem adotado uma postura ativa na promoção do *graffiti* como expressão artística. Têm sido realizadas comissões de obras, desafios a artistas e iniciativas regulares que visam integrar o *graffiti* no espaço urbano de forma valorizadora. Existe uma colaboração contínua entre os agentes culturais e os artistas, com respeito pela liberdade criativa destes últimos, dentro de orientações gerais fornecidas pelo município.



Fig. 28 – Fonte writer (04 e 05)

Esta análise sugere uma abordagem complementar: uma componente institucional de controlo e regulação por parte da PSP, e uma vertente promotora e integradora por parte da cultura local, visando legitimar o *graffiti* como arte urbana.

São levadas a cabo algumas iniciativas de colaboração para aproveitar a prática deste fenómeno, com regularidade, para continuar a promover o *graffiti*, que valoriza a cidade.

Nós também “*quando fazemos encomendas de obras, damos espaço suficiente às pessoas, damos-lhes um enquadramento daquilo que gostaríamos, mas a partir daí, são os artistas que desenvolvem o seu trabalho*”

Outro participante da área da cultura indica ainda que o município realiza atividades e colaborações para promover o *graffiti* (ex: Feira de Associativismo, Roteiros de *graffiti*, colaborações com associações como a Artitude), mas reconhece que ainda é pouco face ao potencial. O entrevistado reconhece o *graffiti* como uma forma de arte urbana com forte impacto cultural e social, mas também admite os dilemas legais e as perceções ambíguas da sociedade. Olhão destaca-se como um município com iniciativas para valorizar o *graffiti*, embora existam desafios de aceitação e enquadramento legal. Neste contexto existem espaços institucionais criados pelo município para a prática do *graffiti*, como em escolas e eventos municipais.

5.1.17 - ***Graffiti: representação de culturas ou subculturas***

Tendo por base as respostas e as categorias identificadas, salienta-se a representação de culturas e subculturas; identidade artística; influência de grupos sociais; diversidade de estilos; marcadores urbanos de pertença.

Um entrevistado da PSP refere que identifica no *graffiti* uma expressão de pertença cultural, sobretudo no que diz respeito à ligação a grupos ou bairros. “*Sim, em alguns casos sim, essencialmente de pertença. Basicamente, pertença a um bairro, a um grupo, e vê-se alguma conotação.*”

Este associa o *graffiti* à representação de identidades culturais e subculturas, sublinhando a sua função como forma de expressão coletiva. Destaca, assim, o valor simbólico do *graffiti* como manifestação da cultura de pertença a determinadas comunidades locais. No caso específico de Olhão, refere que essa ligação é particularmente visível e fácil de identificar.

Outro entrevistado da PSP refere esta perspetiva, afirmando que o *graffiti* se insere numa subcultura fortemente ligada à identidade urbana e ao sentimento de pertença “*É uma forma de expressão que representa bairros, grupos e até movimentos sociais.*”

De forma semelhante, um representante da área da cultura destaca que os *graffitis* não são dissociáveis do território e das comunidades em que surgem. Indicando que *"As próprias representações do que é feito estão, naturalmente, associadas ao território e às comunidades. Existem, depois, áreas e temáticas que são mais representadas em determinadas expressões artísticas do que noutras. Isso aplica-se também ao graffiti."*

Neste contexto, salienta-se a proximidade do *graffiti* com outras expressões culturais, nomeadamente o *hip-hop*, sendo comum encontrar representações recíprocas entre ambas. *"Admito que existem várias subculturas que possam estar associadas a essa dimensão."* Ainda segundo este entrevistado, o *graffiti* deve ser reconhecido como uma prática cultural legítima e significativa. Conclui referindo a evolução do reconhecimento do *graffiti* como forma de arte *"houve, durante algum tempo, por falta de conhecimento e de interesse — e como falávamos há pouco, por vezes até associado a atos de vandalismo — uma dificuldade em reconhecê-lo. Mas acho que hoje é consensual que o graffiti é uma forma de arte"*.

Todas as práticas culturais têm a sua importância. E para quem trabalha na área da cultura, quero acreditar que existe a convicção de que o desenvolvimento cultural de um território está necessariamente associado às suas práticas culturais. (...) O graffiti é mais uma prática cultural que enriquece os seus territórios. (...) O graffiti tem esta capacidade de se adaptar à cidade, em diversos moldes, dimensões e características. É, provavelmente, uma das formas artísticas com maior capacidade de adaptação (entrevistado cultura 1).



Fig. 29 – fonte writer (03)

5.2 – DISCUSSÃO DOS RESULTADOS DE INVESTIGAÇÃO

Nesta secção, procede-se à análise e discussão dos principais resultados obtidos através das entrevistas semiestruturadas realizadas no âmbito da investigação. A apresentação dos dados segue uma lógica por tema, estruturada a partir da síntese geral dos temas emergentes do trabalho de campo. Esta análise é aprofundada através do cruzamento dos dados empíricos com os conceitos e perspectivas teóricas apresentadas no Enquadramento Teórico, permitindo uma leitura crítica e fundamentada das narrativas recolhidas. O objetivo é compreender de que forma os discursos dos participantes refletem, desafiam ou reconfiguram os pressupostos teóricos, previamente estabelecidos, contribuindo assim para uma melhor compreensão do fenómeno em estudo.

No que se refere às motivações e influências para a prática do *graffiti* foram identificadas a família e amigos (o contexto familiar e artístico), o movimento de *graffiti* local (Faro, Quarteira), o ambiente urbano, a novidade do movimento, expressão cultural e artística, a afirmação social, o protesto, o ativismo e a comunicação entre artistas.

Semelhanças e diferenças: Todos reconhecem a importância do ambiente urbano local, mas alguns foram motivados pelo contexto familiar/artístico, enquanto outros pela novidade do movimento. Há variação entre a vontade de expressar a cultura urbana e a descoberta do *graffiti* como ferramenta artística.

Perspetivas institucionais: os elementos da PSP destacam as motivações como a pertença, a transmissão de mensagem social, a afirmação pessoal, a demarcação de território e, em alguns casos, o puro vandalismo. Representantes da cultura sublinham a diversidade de motivações, incluindo ativismo e a possibilidade de atuação fora dos limites institucionais.

Quanto à evolução da prática e estilos de pintura passa pela experimentação e a diversidade. Os artistas experimentam técnicas e estilos diversos, com evolução desde a adolescência, passando do uso de pincéis para sprays, apesar do custo mais elevado.

Influências estilísticas: Estilos de Faro (hiper-realismo) e Quarteira (letras simplificadas) influenciam a fusão de elementos e o desenvolvimento de identidades artísticas únicas.

Técnicas alternativas: alguns artistas optam por técnicas menos permanentes (autocolantes, pósteres) para evitar associações ao vandalismo.

Alguns artistas evoluem para outras expressões visuais, como a escultura, enquanto a maioria mantém a ligação ao *graffiti*, adaptando-se a novos contextos e influências.

No que se refere ao espaço e temporalidade da prática foram referenciados locais públicos, comboios, paredes, autocarros, chapas de obras, casas abandonadas, skate parks, centro histórico, áreas altas e visíveis.

As Intervenções ocorrem tanto de dia como à noite, com predomínio de ações noturnas para maior discrição e menor vigilância.

A escolha dos espaços e horários condicionada pela intenção artística e pelo contexto legal. Alguns artistas procuram autorização dos proprietários, enquanto outros preferem locais abandonados ou menos vigiados.

O *graffiti* entre a legalidade e a ilegalidade: as práticas são variadas e oscilam entre formas ilegais (*bombing*, *tagging*) e legais (*Hall of Fame*, murais), evidenciando mudanças de abordagem ao longo do tempo.

No que se refere à percepção social, o *graffiti* é cada vez mais reconhecido como expressão artística e menos associado ao vandalismo, verificando-se uma crescente aceitação social e institucional em determinados contextos, como skate parks e murais comunitários.

A prática do *graffiti* alterna entre ações ilegais (*bombing*, *tagging*) e legais (murais autorizados, *Hall of Fame*).

Muitos artistas começaram a pintar ilegalmente, fugindo da polícia, mas alguns evoluíram para abordagens mais reconhecidas e aceites, pedindo autorização aos proprietários e evitando superfícies sensíveis.

Na relação com as autoridades alguns artistas já enfrentaram problemas legais e tiveram obras apagadas, mas outros foram reconhecidos e hoje têm liberdade para pintar sem perseguições.

Há casos de repressão (obras apagadas, pósteres rasgados), mas também de reconhecimento e aceitação, especialmente quando o trabalho é visto como arte e não como vandalismo.

A efemeridade do *graffiti* é destacada pelas obras que podem ser apagadas, removidas ou alteradas, o que faz parte do processo e da dinâmica do movimento.

O debate entre arte e vandalismo é recorrente, com a percepção social a evoluir gradualmente para uma maior aceitação do *graffiti* enquanto expressão artística.

A presença e aceitação do *graffiti* nos espaços urbanos é caracterizada por alguns espaços emblemáticos, indicados pelos entrevistados da cultura: [Skate Park de Faro](#), Centro Histórico ([representação de Zeca Afonso](#)), Centro de Ciência Viva, Jardim da Alameda / biblioteca (mural do pavão)... Em Olhão, “a cidade do *graffiti*”, existem cerca de 83 lugares mapeados segundo o trabalhos de estudantes ([ver aqui](#)), nomeadamente foram referidos os Bairros, como o Bairro das

Panteras, Bairro dos Índios, também as casas abandonadas, muros e espaços junto aos comboios são grafitados.

Existem espaços onde a prática é tolerada ou mesmo incentivada, especialmente em locais comunitários ou abandonados. Há também trabalhos mapeados e reconhecidos pela comunidade local. O *graffiti* está presente em múltiplos espaços urbanos: skate parks, centros históricos, bairros, escolas, casas abandonadas, comboios e muros de jardins.

A aceitação social e institucional tem vindo a crescer, com projetos mapeados e reconhecidos pela comunidade, como o “[Street Art Olhão 2024](#)”. A prática revitaliza espaços urbanos, contribui para a identidade local e envolve a comunidade em projetos colaborativos.

No que se refere à diversidade das práticas e evolução artística os artistas mostram percursos diversos: alguns mantêm-se ligados ao *graffiti*, outros evoluem para outras formas de arte visual, como escultura ou pintura em estúdio. A experimentação técnica e a fusão de estilos são constantes, refletindo influências locais (Faro, Quarteira, Olhão) e tendências globais.

O *graffiti* é visto como uma forma de expressão livre, com espaço para inovação, adaptação e resposta ao contexto social e urbano.

Os atributos mais valorizados incluem a criatividade, a originalidade, o desenvolvimento de uma identidade artística própria e a capacidade de experimentar técnicas e estilos. A influência de outros artistas e a fusão de estilos regionais (como o hiper-realismo de Faro e as letras simplificadas de Quarteira) são fundamentais. A comunicação e a troca de experiências entre artistas de *graffiti* também são destacadas, assim como a importância de expandir o nome e o respeito pelo trabalho dos pares.

A relevância social e cultural das pinturas do *graffiti* assume um papel relevante como expressão cultural e artística, permitindo a manifestação de identidades, protestos e ativismo social. Contribui para a revitalização de espaços urbanos, tornando-se parte da memória coletiva das cidades. As pinturas refletem a diversidade de olhares e narrativas, promovendo o reconhecimento de artistas locais e a valorização da arte urbana como património cultural.

Quanto aos desafios da prática do *graffiti*, entre os principais desafios estão a ilegalidade de muitas intervenções, o risco de repressão policial e a efemeridade das obras, que podem ser apagadas ou destruídas. Existe ainda o preconceito social que associa o *graffiti* ao vandalismo, dificultando o reconhecimento artístico. A falta de recursos materiais e o custo dos sprays também são obstáculos frequentes para os artistas.

O planeamento envolve a escolha do local, horário e técnica, muitas vezes considerando a legalidade e a visibilidade. Os materiais mais utilizados são sprays, pincéis, pósteres e autocolantes,

havendo uma evolução ao longo do tempo conforme a experiência do artista. Alguns preferem técnicas alternativas para evitar problemas legais, enquanto outros investem em materiais de melhor qualidade para garantir a durabilidade e impacto visual das obras.

A relação entre *graffiti* e sociedade é complexa, enquanto algumas práticas são vistas como vandalismo, outras são aceitas como expressão artística legítima. A evolução do *graffiti* reflete uma maior aceitação social, com a arte urbana a ganhar espaço em murais e intervenções autorizadas. No entanto, persiste uma dualidade entre o reconhecimento artístico e a marginalização, dependendo do contexto e da intenção do artista.

Muitos artistas de *graffiti* escolhem locais discretos e horários noturnos para evitar a vigilância policial, especialmente em intervenções consideradas ilegais. A relação com as autoridades pode ser conflituosa, com obras apagadas e perseguições, mas também há casos de reconhecimento e tolerância, sobretudo quando há autorização dos proprietários ou intervenções em espaços tolerados. A evolução da prática tem levado a uma maior legalização e aceitação pela polícia em alguns contextos.

O *graffiti* está cada vez mais presente em espaços institucionais, como escolas, centros culturais e *skate parks*, onde é tolerado ou incentivado. Estas intervenções ajudam a legitimar a arte urbana, promovendo a integração social e a valorização do património local. Existem ainda projetos colaborativos com a comunidade, que transformam espaços públicos em galerias abertas, aproximando a arte urbana das instituições (Ex: Artitude e Associação 289).

O *graffiti* funciona como um veículo de representação de culturas e subculturas urbanas, transmitindo mensagens sociais, protestos e identidades coletivas. É uma forma de demarcar território, afirmar pertença a grupos e expressar visões críticas sobre a sociedade. A diversidade de estilos e motivações reflete a pluralidade de culturas presentes nas cidades, tornando o *graffiti* um espelho das vivências urbanas.

As políticas em torno do *graffiti* variam entre a repressão e a promoção, com ações policiais de vigilância e apagamento de obras ilegais²¹, mas também com iniciativas culturais de apoio à arte urbana. Há projetos que envolvem artistas em murais autorizados, workshops e exposições, promovendo a formação e a integração social. Estas atividades contribuem para a valorização do *graffiti* como expressão artística e cultural, incentivando o diálogo entre artistas, autoridades e comunidade.

²¹ Destruição de um *graffiti* (muro): <https://www.instagram.com/reel/DM74mDjNupN/?igsh=eTBxZ3RsYnhoZXJq>

O *graffiti* é uma prática artística e cultural multifacetada, profundamente enraizada no contexto urbano do Algarve, especialmente em cidades como Faro, Quarteira e Olhão. Surge como uma forma de expressão identitária, marcada pela influência de amigos, família, movimentos locais e pelo desejo de afirmação social, protesto ou ativismo. A comunicação entre *writer's* é valorizada, assim como a criatividade e a originalidade, refletindo uma busca constante pelo desenvolvimento de identidades artísticas próprias.

A evolução do *graffiti* passa pela experimentação de técnicas – dos pincéis iniciais aos sprays, apesar dos custos elevados – e pela adaptação a novos suportes, como autocolantes e pôsteres. Os estilos locais, como o hiper-realismo em Faro ou as letras simplificadas de Quarteira, influenciam a produção, levando à fusão de estilos e à diversidade de abordagens. Muitos artistas transitam entre práticas ilegais, como o *tagging* e *bombing*, e intervenções autorizadas em murais ou em "*Halls of Fame*", negociando constantemente os limites legais e sociais. Essa relação ambígua com a legalidade toma várias formas: desde estratégias de evasão policial a pedidos de autorização a proprietários, passando por uma crescente aceitação social e institucional, sobretudo em espaços como skate parks e projetos municipais.

A mensagem do *graffiti* varia: para alguns, é o simples desejo de “deixar marca” ou afirmar pertença; para outros, é um instrumento de crítica social ou inspiração coletiva. O ato de pintar, em si, representa frequentemente uma mensagem de desafio, liberdade ou pertença. Ainda assim, as barreiras sociais permanecem, como a pressão social, o estigma de vandalismo, os custos de materiais, os riscos físicos e necessidade de inovação contínua. Os *writer's* equilibram criatividade e aceitação comunitária, enfrentando dúvidas sobre legitimidade e incertezas legais.

As iniciativas oficiais para a valorizar o *graffiti* incluem a criação de espaços autorizados, regulamentação desde 2013 que distingue arte urbana de vandalismo, eventos, exposições, colaborações entre autarquias e artistas e projetos educativos, promovendo a integração da arte urbana na vida local. Contudo, persistem preocupações das autoridades quanto ao *graffiti* não autorizado, com ênfase na proteção de propriedades privadas e património, na prevenção da degradação visual e na necessidade de respeito pelos direitos de terceiros.

A prática do *graffiti*, além de desafiar normas sociais e legais, revitaliza espaços urbanos, representa subculturas juvenis e constitui uma importante expressão de identidades coletivas. O reconhecimento institucional cresce, mas a tensão criativa entre arte e ilegalidade continua a ser motor de inovação e de resistência cultural, refletindo as dinâmicas complexas entre artistas, comunidade e autoridades locais

No que se refere à Sociologia da Cultura o estudo destaca autores como Weber, Durkheim, Geertz e Bourdieu, evidenciando diferentes abordagens sobre cultura: desde a ênfase nos

significados e símbolos (Weber, Geertz), passando pela análise das estruturas sociais e normas (Durkheim), até à relação entre cultura, poder e classe social (Bourdieu).

Os resultados refletem a complexidade da cultura, vista como mediação simbólica, conjunto de valores, normas e práticas, e não como um saber homogêneo, mas sim plural e dinâmico, influenciado tanto por estruturas sociais quanto pela ação individual.

O estudo mostra que diferentes grupos sociais partilham rituais, práticas e valores próprios, que orientam os seus comportamentos diários. Por exemplo, a análise de como certos grupos juvenis adotam estilos de vida distintos, evidenciando a pluralidade cultural e a influência dos contextos sociais sobre as práticas culturais.

O texto destaca o *graffiti* como expressão cultural e artística, influenciado pelo ambiente urbano, família, amigos e pelo movimento do *graffiti* em Faro e Quarteira. A prática é vista como uma forma de afirmação social, protesto e ativismo, refletindo a cultura local e as dinâmicas sociais do território.

No que se refere à construção social do desvio, a prática do *graffiti* pode ser vista como um comportamento desviante segundo a teoria da rotulação de Howard Becker (2008). Os entrevistados, como praticantes são frequentemente rotulados como "desviantes" pela sociedade em geral. Esta rotulação ocorre através da aplicação de regras e sanções por parte de grupos sociais dominantes.

A experiência e influências levam à evolução na prática do *graffiti*, com a experimentação de técnicas e estilos, demonstra como os *writer's* interpretam e reconfiguram os símbolos existentes. A influência de outros artistas e movimentos é filtrada e transformada em algo novo e pessoal.

A referência ao *graffiti* como "*style writing*"²² e a importância da documentação (registo) do movimento desde os anos 70 indicam uma preocupação com a história e a preservação da identidade do *graffiti* como forma de arte.

Embora o texto não foque diretamente as teorias do desvio, há referências ao papel das normas culturais e sociais (Durkheim) e ao conceito de anomia, que é central para a compreensão do desvio como resultado da ausência ou fragilidade de normas sociais, levando a comportamentos desviantes.

Por exemplo a investigação refere que, segundo Durkheim, as crises sociais podem ser interpretadas como situações de anomia, ou seja, momentos em que as normas culturais perdem

²² **Style Writing** - refere-se a um movimento artístico dentro da cultura do *graffiti* que realça a estilização das letras e a expressão visual da caligrafia. Surgiu nas ruas de Nova Iorque nos anos 70, com a explosão do *graffiti* moderno, e desde então evoluiu para diversas formas e técnicas, (Barros, 2016).

força, levando ao aparecimento de comportamentos desviantes. Isto foi observado em contextos onde há perda de referências normativas, resultando em maior instabilidade social.

A prática do *graffiti* é frequentemente associada à ilegalidade (*bombing*, *tagging*), sendo vista como vandalismo por alguns e arte por outros. O texto mostra como a atividade desafia normas sociais e legais, levando à intervenção policial e à marginalização dos praticantes, mas também à sua aceitação gradual como forma de arte urbana.

O conceito de *outsiders* está relacionado com a teoria do desvio e com a marginalização de grupos que não se encaixam nas normas culturais dominantes. O texto sugere que a cultura, ao definir normas e valores, também estabelece fronteiras entre o que é considerado normal e desviante, criando assim a figura do *outsider*.

Por exemplo no presente trabalho também se discute como a cultura dominante define o que é normal e o que é desviante, criando, assim, “outsiders”. Por exemplo, jovens que não seguem os valores ou rituais do grupo maioritário podem ser vistos como marginais ou *outsiders*, reforçando a fronteira simbólica entre o “nós” e o “eles”.

Os artistas de *graffiti* são frequentemente considerados *outsiders*, pois atuam à margem das normas sociais e legais. O texto refere casos de artistas que começaram fugindo da polícia e enfrentando repressão, mas que, com o tempo, ganharam reconhecimento e passaram a ser aceites em certos contextos.

O interacionismo simbólico defende que o significado surge da interação social. As entrevistas revelam que as motivações iniciais para o *graffiti* são moldadas por influências familiares (pai pintor, irmãos desenhistas), amigos e o contexto social (movimento de *graffiti* em Faro). Esses elementos funcionam como símbolos que transmitem valores, práticas e identidades relacionadas ao *graffiti*.

A motivação ligada à expressão pessoal, ao território e ao ativismo demonstra como o *graffiti* se torna um meio de comunicação simbólica. Os escritores atribuem significado ao seu trabalho como forma de expressar suas identidades, reivindicar espaços e transmitir mensagens sociais.

O interacionismo simbólico, representado por Mead e desenvolvido por autores posteriores, é mencionado como uma abordagem que vê a sociedade como resultado das interações e ações dos indivíduos, em oposição às teorias que privilegiam as estruturas sociais. A ênfase está nos significados partilhados e na construção social da realidade através das interações.

Nos resultados, é referida a importância dos significados partilhados nas interações sociais, como defendido por Mead e pelo interacionismo simbólico. Por exemplo, a forma como os

indivíduos interpretam e atribuem significado a certos símbolos culturais (moda, linguagem, música) afeta a sua integração ou exclusão em determinados grupos.

A comunicação entre artistas de *graffiti*, a troca de estilos e a construção de identidades artísticas são exemplos claros da pertinência analítica do interacionismo simbólico. O significado do *graffiti* é negociado entre os próprios artistas, a polícia e a sociedade, mudando conforme o contexto e as interações.

No que se refere ao conceito de Representações Sociais, o texto aborda a cultura como um conjunto de representações, valores, normas e modelos de comportamento partilhados por um grupo. Essas representações sociais orientam as práticas e os rituais, moldando o agir social e a integração dos indivíduos na sociedade.

Por exemplo o estudo identifica que as práticas e rituais partilhados por um grupo (de writer's) que funcionam como representações sociais, orientando comportamentos e reforçando a identidade coletiva. Por exemplo quando uma *crew* se reúne para pintar e adota certos estilos de pintura, são exemplos de representações sociais que distinguem o grupo ou os grupos.

O texto mostra diferentes representações sociais do *graffiti*: para uns é arte, para outros é vandalismo. As percepções variam entre os próprios artistas, autoridades (PSP) e representantes culturais, refletindo múltiplas visões sobre o fenómeno.

No que concerne à Sociologia da Arte e Sociologia da Juventude e embora não haja uma secção específica sobre arte ou juventude, o texto refere que a cultura inclui expressões simbólicas, estilos de vida e práticas codificadas, o que pode ser relacionado com a produção artística e com as culturas juvenis enquanto formas de expressão e identidade social. Muitos artistas comecem ou começaram muito jovens.

A investigação reflete que a cultura inclui expressões artísticas e estilos de vida próprios da juventude, que funcionam como meios de afirmação identitária, contestação social e comunicação simbólica, nomeadamente:

A maioria dos entrevistados começou a pintar na adolescência, destacando o *graffiti* como prática juvenil e artística. O desenvolvimento de estilos próprios, a influência de outros artistas e a passagem do *graffiti* ilegal para formas reconhecidas de arte urbana ilustram a articulação entre juventude e arte.

Quanto ao conceito de Subculturas os estilos de vida desafiam a visão de uma cultura homogénea, reconhecendo a presença de subculturas que desenvolvem normas, valores e práticas próprias dentro de um contexto social mais amplo.

Para Ann Swidler (1986), estilos de vida são padrões estáveis de ação e hábitos que as pessoas usam como ferramentas culturais para orientar as suas escolhas e comportamentos no dia a dia.

Os resultados do estudo dialogam com as principais teorias do enquadramento teórico, mostrando como a cultura, as normas e as representações sociais são fundamentais para entender tanto a integração quanto o desvio, a construção de identidades (incluindo outsiders e subculturas), e a dinâmica das interações sociais.

O movimento *graffiti* é apresentado como uma subcultura urbana, com normas, valores, linguagem própria (“*style writing*”, “*bombing*”, “*Hall of Fame*”) e práticas partilhadas. Os artistas de *graffiti* formam uma comunidade com códigos internos e formas de resistência à cultura dominante.

5.3 - CONCLUSÃO

O *graffiti* é uma forma de comunicação visual inesperada, inspirada na cultura *hip hop* americana, que se expressa através de imagens ou palavras. Possui uma dimensão pictórica que vai além da palavra, integrando visões distintas como *tags* ou *hall of fame*. Muitas vezes associado à *street art*, esta abrange expressões visuais não institucionais, informais e frequentemente ilegais. A proximidade com as artes plásticas e o design evidencia a permeabilidade do *graffiti*, consolidando-o como parte da cultura visual contemporânea.

Esta investigação demonstra como o *graffiti* pode ser analisado como um fenómeno cultural, artístico, juvenil e subcultural, com contornos por vezes marginais. O seu significado é continuamente negociado entre artistas, autoridades e sociedade, variando consoante os contextos e as interações.

Enquanto expressão multifacetada profundamente enraizada no meio urbano, o *graffiti* reflete as trajetórias individuais dos seus autores, movidos por influências familiares, sociais e artísticas, bem como pela necessidade de afirmação identitária e intervenção crítica no espaço público. O Algarve, com destaque para Faro, Quarteira e Olhão, emerge como um cenário fértil para esta prática, estimulando a criatividade e proporcionando visibilidade.

A diversidade de estilos e técnicas revela um percurso marcado pela experimentação e adaptação às condições legais, técnicas e económicas. As práticas variam desde formas clandestinas, como o *tagging* e o *bombing*, até murais autorizados em colaboração com instituições. Esta oscilação entre legalidade e ilegalidade reflete as tensões entre criadores e autoridades, mas também uma transformação progressiva da perceção pública — de vandalismo para arte urbana reconhecida.

A escolha dos locais de intervenção é estratégica, baseada na visibilidade, acessibilidade e, por vezes, na aceitação social ou institucional. Os artistas valorizam atributos como a originalidade, a identidade artística e o diálogo com a comunidade, contribuindo para a revitalização dos espaços urbanos e a construção de narrativas alternativas sobre a cidade.

Apesar de desafios como a repressão policial, a precariedade material e o estigma persistente, o *graffiti* permanece em constante transformação, questionando fronteiras entre arte e transgressão. A crescente institucionalização, visível em políticas públicas e projetos colaborativos, revela um campo em disputa onde o urbano é palco, meio e mensagem.

O reconhecimento do *graffiti* como forma de arte tem vindo a crescer. É cada vez mais visto como uma linguagem que suscita reflexão e diálogo com o público. No entanto, a sua aceitação

institucional continua desigual, com dificuldades em organizar exposições formais e persistência de preconceitos.

A coexistência de abordagens distintas — desde a participação em exposições tradicionais até à organização de eventos espontâneos como as JAM's demonstra a riqueza e pluralidade desta forma de expressão, que transita entre o espaço público e os circuitos institucionais.

No plano institucional, algumas Câmaras Municipais, nomeadamente em bairros sociais, têm promovido intervenções artísticas com a colaboração de *graffiters*. Esta abertura é interpretada como um contributo para a promoção cultural. Ainda assim, surgem reservas por parte de elementos da PSP, que, embora reconheçam o simbolismo e o valor expressivo do *graffiti*, sublinham que, do ponto de vista profissional, não lhes cabe realizar uma avaliação estética da prática. Um agente refere:

“Sim, entendo o espírito da prática, mas naquilo que é a atividade profissional (...) Sinceramente tenho dúvidas, compreendo o simbolismo, mas do ponto de vista profissional não fazemos esse tipo de avaliação.”

Outro elemento destaca a evolução positiva da aceitação institucional, embora limitada pela legislação atual.

A perceção pública também tem evoluído. Se antes o *graffiti* era predominantemente associado ao vandalismo, hoje, em muitos contextos, é reconhecido como arte. Parcerias, como a da Câmara Municipal de Faro, têm criado espaços legais para estas práticas, contribuindo para a redução de queixas e para uma maior integração social.

Entrevistas com membros da PSP indicam que a prática continua presente em várias regiões do país, nomeadamente em carruagens de comboio estacionadas, como no Alentejo. Ainda que reconheçam o valor artístico, defendem que estas ações devem ser reguladas, especialmente em espaços recentemente reabilitados.

Apesar das controvérsias legais e do seu estatuto ambíguo, o *graffiti* marca fortemente a cultura urbana contemporânea. Funciona tanto como forma de resistência como celebração da criatividade no espaço público. Artistas locais como SEN e WASP afirmam-se através de estilos próprios, tornando-se figuras reconhecidas no panorama algarvio. Os *writer's*, são atualmente artistas visuais conhecidos, como o exemplo do BASAP e do Nuno Viegas.

A tensão entre artistas e autoridades pode, paradoxalmente, funcionar como motor criativo, desafiando convenções e limites sociais. Esta multiplicidade de motivações encontra eco nas teorias de Weber, Geertz e Bourdieu, que destacam a natureza plural e dinâmica das práticas culturais.

À luz da teoria da rotulação, o *graffiti* é frequentemente percebido como comportamento desviante, com os seus praticantes a serem rotulados como “outsiders”. As experiências relatadas pelos artistas confirmam essa percepção, com episódios de repressão, apagamento de obras e procura constante por legitimação.

A inovação e experimentação contínua observadas neste campo refletem processos de evolução simbólica, como proposto por Bourdieu no conceito de “campo artístico”. Alguns artistas optam por práticas colaborativas e legalizadas, enquanto outros mantêm-se à margem, reforçando a diversidade interna deste universo criativo.

Assim, compreende-se que toda representação visual é também uma representação social, marcada pelo contexto histórico, pelas convenções estéticas e pelas particularidades das relações sociais que moldam a produção simbólica. Trata-se, portanto, de um registo histórico de um gesto coletivo ou individual, carregado de significado.

Em síntese, os resultados deste estudo apontam para uma prática que oscila entre arte e vandalismo, mas que conquista, gradualmente, maior aceitação nos contextos urbanos e institucionais. O *graffiti* revela-se uma construção social complexa, profundamente ligada à experiência urbana, à afirmação de subculturas e à dinâmica das classificações sociais.

No que se refere aos desafios metodológicos, e às entrevistas realizadas aos writer’s, aliadas à riqueza das narrativas obtidas (cerca de 8 páginas para cada entrevista, de 40 mn), dificultou a seleção dos excertos mais representativos assim como as imagens representativas dos trabalhos dos “artistas”. Optou-se, assim, por uma seleção aleatória, reconhecendo-se que todos os contributos apresentam relevância analítica. Durante a condução das entrevistas semiestruturadas, o elevado número de questões e o seu carácter aberto dificultaram a categorização da informação, originando, por vezes, redundâncias no tratamento dos dados.

A amostra utilizada é reduzida e a investigação apresenta um foco específico. Não foram incluídas entrevistas à comunidade, devido à dificuldade em localizar indivíduos com ligação ao fenómeno estudado e com contributos relevantes para a análise. Para investigações futuras, recomenda-se uma abordagem direcionada ao *graffiti* no feminino, procurando identificar e entrevistar elementos da comunidade com participação ou envolvimento significativo nesta prática, de forma a aprofundar a compreensão das dinâmicas de género no contexto do *graffiti*.

Recomenda-se que futuras investigações aprofundem a dimensão digital e cosmopolita do *graffiti*. A circulação das imagens em redes sociais e a interação entre estilos locais e globais contribuem para uma expressão cultural transnacional, que ultrapassa fronteiras físicas e amplia o alcance do fenómeno.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bardin, L. (2009). *Análise de conteúdo* (edições posteriores). Lisboa: Edições 70.
- Barros, E. (2016). O *graffiti* é o meio: As ruas como lugares de representação sociopolítica. In *Anais do I Seminário Nacional de Sociologia da UFS*.
- Batista, B., Mendes, T. M., & Machado, F. L. (2021). Sociologia da cultura: Gênese e consolidação de uma especialidade sociológica. *Sociologia Online*, 27, 31–52. <https://doi.org/10.30553/sociologiaonline>
- Becker, H. S. (2008). *Outsiders: Estudos de sociologia do desvio* (Coleção Antropologia Social). Rio de Janeiro: Zahar.
- Bennett, A. (2001). Cultivating the youth market: The commodification of youth culture. *Journal of Youth Studies*, 4(3), 295–312. <https://doi.org/10.1080/13676260120075401>
- Berger, P. L., & Luckmann, T. (2004). *A construção social da realidade: Um livro sobre a sociologia do conhecimento* (2ª ed.). Lisboa: Dinalivro.
- Blumer, H. (1969). *Symbolic interactionism: Perspective and method*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- Bonnewitz, P. (2006). *Primeiras lições sobre a sociologia de Pierre Bourdieu* (L. Magalhães, Trad.). Petrópolis: Vozes.
- Bourdieu, P. (1993). The field of cultural production, or: The economic world reversed. *Poetics*, 21(4–5), 311–356. [https://doi.org/10.1016/0304-422X\(93\)90003-3](https://doi.org/10.1016/0304-422X(93)90003-3)
- Bourdieu, P. (2007). *Escritos de educação* (9ª ed.). Petrópolis: Vozes.
- Braun, V., & Clarke, V. (2006). Using thematic analysis in psychology. *Qualitative Research in Psychology*, 3(2), 77–101. <https://doi.org/10.1191/1478088706qp063oa>
- Campos, R. (2009). Entre as luzes e as sombras da cidade: Visibilidade e invisibilidade no *graffiti*. *Etnográfica*, 13(1), 133–158. <https://doi.org/10.4000/etnografica.1292>
- Campos, R. (2017). O espaço e o tempo do *graffiti* e da street art. *Cidades, Comunidades e Territórios*, 34, 1–16. <https://doi.org/10.15847/citiescommunitiesterritories.jun2017.034.art01>
- Campos, R. (2020). Juventude e cultura de rua híbridadas. *Sociologia & Antropologia*, 10(2), 673–696. <https://doi.org/10.1590/2238-38752020v10211>
- Campos, R., Abalos Júnior, J. L., & Raposo, O. (2021). Arte urbana, poderes públicos e desenvolvimento territorial: Uma reflexão a partir de três estudos de caso. *Etnográfica*, 25(3), 681–706. <https://doi.org/10.4000/etnografica.10747>

- Carvalho, V. D., Borges, L. O., & Rêgo, D. P. (2010). Interacionismo simbólico: Origens, pressupostos e contribuições aos estudos em Psicologia Social. *Psicologia: Ciência e Profissão*, 30(1), 146–161. <https://doi.org/10.1590/S1414-98932010000100011>
- Cerejo, S. D. A. (2007). A demanda pela masculinidade no universo do *graffiti*. In *Actas dos Ateliers do V Congresso Português de Sociologia – Sociedades Contemporâneas: Reflexividade e Ação* (pp. 90–98).
- Correa, A. S. (2017). Interacionismo simbólico: Raízes, críticas e perspectivas. *Revista Brasileira de História & Ciências Sociais*, 9(17), 1–17.
- Costa, M. R. (2001). *Tribos urbanas e identidades nas metrópoles*. Editora Cortez.
- Costa, M. R. (2008). *Tribos urbanas e identidades nas metrópoles* (2. ed.). Cortez Editora.
- Crane, D. (1992). The production of culture: Media and the urban arts. *Annual Review of Sociology*, 18(1), 373–393. <https://doi.org/10.1146/annurev.so.18.080192.002105>
- Crespi, F. (1997). *Manual de sociologia da cultura*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Ferreira, V. S. (2018). Da rua para o mundo: Etnografia urbana comparada do *graffiti* e do parkour. *Análise Social*, (226), 232–236. <https://doi.org/10.31447/as00032573.2018226>
- Ferro, L. (2016). *Da rua para o mundo: Etnografia urbana comparada do graffiti e do parkour*. ISBN: 9789726713784.
- Ferro, L. (2017). Ao encontro da sociologia visual. *Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, 15(2005). <https://ojs.letras.up.pt/index.php/Sociologia/article/view/2398/2195>
- Furlong, A., & Cartmel, F. (2007). *Young people and social change: Individualization and risk in late modernity*. Open University Press.
- Gerhardt, T. E., & Silveira, D. T. (Orgs.). (2009). *Métodos de pesquisa*. Porto Alegre: Editora da UFRGS.
- Giddens, A. (1991). *As consequências da modernidade*. UNESP.
- Giddens, A. (2008). *Sociologia* (6ª ed.; tradução do original inglês Sociology, 4th ed., 2001). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Goffman, E. (2008). *Estigma: Notas sobre a manipulação da identidade deteriorada* (4ª ed.). Rio de Janeiro: LTC.
- Jodelet, D. (1989). Representações sociais: Um domínio em expansão. In D. Jodelet (Ed.), *Représentations sociales: un domaine en expansion* (pp. 31–61). Paris: PUF.
- Jodelet, D. (2001). *As representações sociais* (L. Ulup, Trad.). Rio de Janeiro: Editora UERJ.
- Jodelet, D. (2017). *Representações sociais e mundos de vida* (Edição de N. Kalampalikis). Fundação Carlos Chagas: PUCPress.
- Lessard-Hébert, M., Boutin, G., & Goyette, G. (2005). *Investigação qualitativa: Fundamentos e práticas* (2ª ed.). Lisboa: Instituto Piaget.
- Maffesoli, M. (1996). *O tempo das tribos: O declínio do individualismo nas sociedades de massa* (2. ed.). Forense Universitária. (Obra original publicada em 1988).

- Matos, M. (2006). Recensão: Isabel Carvalho Guerra, *Pesquisa qualitativa e análise de conteúdo. Sentido e formas de uso*. Estoril: Principia Editora.
- Minayo, M. C. S. (2012). Análise qualitativa: Teoria, passos e fidedignidade. *Ciência & Saúde Coletiva*, 17(3), 621–626. <https://doi.org/10.1590/S1413-81232012000300007>
- Osti, A., Silveira, C. A. F., & Brenelli, R. P. (2013). Representações sociais – Aproximando Piaget e Moscovici. *Revista Eletrônica de Psicologia e Epistemologia Genéticas*, 5(1), 35–60. <https://doi.org/10.36311/1984-1655.2013.v5n1.p35-60>
- Parsons, T. (1937). *The structure of social action*. New York: McGraw-Hill.
- Peterson, R. A., & Kern, R. M. (1996). Changing highbrow taste: From snob to omnivore. *American Sociological Review*, 61(5), 900–907.
- Pires, M. L. B. (1996). *Sociedade e cultura norte-americanas*. Universidade Aberta.
- Quivy, R., & Van Campenhoudt, L. (1998). *Manual de investigação em ciências sociais* (2ª ed.). Lisboa: Gradiva.
- Salturi1, L. A. (2015). A sociologia da arte: Principais abordagens teóricas e metodológicas. *Revista Eletrônica de Investigação Filosófica, Científica e Tecnológica*, I(III). ISSN 2358-7482.
- Silva, V. P. G. D. (2020). *Sociedade, organizações e teoria organizacional*. Lisboa: Edições Sílabo.
- Silva-e-Silva, W. (2014). *A história do desenvolvimento do graffiti urbano contemporâneo nos Estados Unidos, 1965 a 1979*. <https://doi.org/10.12957/synthesis>. 014.19671
- Sousa, J. M. S. (2020). Análise de conteúdo em pesquisa qualitativa. *Pesquisa e Debate em Educação*, 10(2), 1396–1416. <https://periodicos.ufjf.br/index.php/RPDE/article/view/31559>
- Taylor, T. L. (2006). *Play between worlds: Exploring online game culture*. Cambridge, MA: MIT Press. <https://doi.org/10.7551/mitpress/5418.001.0001>
- Thornton, S. (1995). *Club cultures: Music, media, and subcultural capital*. Wesleyan University Press.
- Tunnacliffe, C. M. (2016). *The power of urban street art in re-naturing urban imaginations and experiences*. ISSN 1474-3280.
- Wall of Piece. (2016). *Banksy – Guerra e spray* [E-book]. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca Lda. ISBN 978-85-8057-259-9.

WEBGRAFIA:

E-Book (2016) Banksy - Guerra e Spray, Wall of Piece, Editora Intrínseca Lda. Rio de Janeiro, ISBN: 978-85-8057-259-9 E-Book (2016) Banksy - Guerra e Spray, Wall of Piece, Editora Intrínseca Lda. Rio de Janeiro, ISBN: 978-85-8057-259-9

19.01.2023 - Diário do Algarve O Barlavento: <https://barlavento.sapo.pt/algarve/artitude-nasce-em-olhao-para-apoiar-artistas-urbanos-do-algarve>

19.11.2023 - Jornal o Público: <https://www.publico.pt/2023/11/19/sociedade/noticia/graffiti-comboios-aumentar-cp-quer-crime-2070761>

01-09-2023 - Jornal o Público: <https://www.publico.pt/2023/09/01/sociedade/noticia/cp-acusa-bordalo-ii-grafitar-comboio-campolide-artista-lisboa-2061925>

07.01.2025 - Jornal de notícias: [Grafitis nos comboios, metro e autocarros custam fortuna às empresas;](#)

19.11.2023 - Jornal o Publico: <https://www.publico.pt/2023/11/19/sociedade/noticia/graffiti-comboios-aumentar-cp-quer-crime-2070761>

26 .08.2013 – Jornal o Publico: [Lei portuguesa estabelece multas anti-graffiti até 25 mil euros | Street Art | PÚBLICO](#)

Lei n.º 61/2013, de 23 de Agosto: GRAFITOS, AFIXAÇÕES, PICOTAGEM E OUTRAS FORMAS DE ALTERAÇÃO - [Lei n.º 61/2013, de 23 de Agosto \(pgdlisboa.pt\)](#)

IMAGENS GRAFFITI – ART URBANA, ALGARVE (trabalhos dos writer's entrevistados)

- Local 1ª Entrevista - [Instagram01](#); [Instagram02](#)
- Associação Artitude - [Associação Artitude Urbana \(@artitude_urbana\)](#), Olhão
- Associação 289 - [Associação 289 \(@289_faro\)](#), Faro

IMAGENS, FOTOS E VÍDEOS

- Pintura da escadaria localizada na zona da Penha, em Faro, ([pintura da escadaria](#))
- [Instagram](#) – Pavão, Biblioteca de Faro
- [Imagens artista • fotos e vídeos](#)
- <https://www.instagram.com/reel/CioF5VwjKJ6/?igsh=bDlxc2djNW1hZHp1>
- <https://www.instagram.com/reel/DIHTxyzIRgS/?igsh=ZW5seGNlcmI0cDQ2>
- <https://www.instagram.com/reel/CuTyUXPIewY/?igsh=MWxmenMwNWpneXMwNw>
- <https://www.instagram.com/reel/DEanMEFoYOx/?igsh=MXAwZGY0MTc2cnJveQ>
- <https://www.instagram.com/reel/DEf5VdvI-Jj/?igsh=MXUzNW9xZ3JxcXFmbg>
- https://www.instagram.com/p/Cson5lpIKJ-/?img_index=3&igsh=MXVzNDZ4eTlndnE4Ng

- https://www.instagram.com/reel/DNF7qSYM_md/?igsh=YXFwM2RzaWU5amEw
- <https://www.instagram.com/reel/DNF45NPMHqV/?igsh=bmh3ZmxvNTc1bGlu>
- <https://www.instagram.com/reel/DMxAvket8-d/?igsh=OXUxOGI2cW0xNW5p>
- <https://www.instagram.com/reel/DMi47gLslrF/?igsh=ODh1bXdodWVsODl0>

- APÊNDICES & ANEXOS -

APÊNDICE 1.

Guião I - Entrevista Semiestruturada – WRITER'S

Designação por Blocos	Objetivos Específicos	Formulário de Questões
A - LEGITIMAÇÃO DA ENTREVISTA Motivação do entrevistado	Explicar os fundamentos e objetivos da entrevista; Motivar o entrevistado; Garantir a confidencialidade; Solicitar autorização para o registo áudio da entrevista.	- Informar em linhas gerais sobre o Trabalho de Investigação; - Indicar os objetivos da entrevista; - Pedir ajuda ao entrevistado, o seu contributo é imprescindível para o êxito do trabalho; - Assegurar o carácter confidencial das informações prestadas; - Pedir autorização para gravar a entrevista; - Agradecer a colaboração.
B - CARACTERIZAÇÃO SOCIODEMOGRÁFICA DO (PERGUNTAR NO FIM DA ENTREVISTA)	Género Idade Profissão Situação na profissão Nível de habilitação literária Experiência	- Género - Idade - Profissão - Situação na profissão; - Nível de habilitação literária - Anos de experiência nesta área - Outra formação - Entidades onde trabalhou
Bloco C – Entrada e trajetória na prática do <i>graffiti</i>	Compreender a entrada na cultura <i>graffiti</i> e a trajetória nesta prática cultural.	1. Conhece a prática do <i>graffiti</i>? 2. Conhece alguns grafiteiros? 3. Considera importante esta prática no sentido de promover a cultura? 4. Considera importante esta prática no sentido de promover a arte urbana? 5. Julga que pode ser considerada arte urbana? 6. Julga que pode ser considerada vandalismo? 7. O que pensa que leva os <i>graffitis</i> a pintar? 8. Existem espaços para os grafiteiros poderem pintar? 9. Atualmente que tipo de pinturas são encontradas e em que espaços?
Bloco D – Motivações e significados da prática do <i>graffiti</i>	Compreender as motivações e os significados da prática <i>graffiti</i>	1. Que razões levam os grafiteiros a praticar o <i>graffiti</i>? 2. Quem são estas pessoas que se dedicam ao <i>graffiti</i>? Como as descreveria? 3. Acha que os grafiteiros pretendem passar alguma mensagem, o que pretendem passar? 4. Acha que gostam de pintar isolados ou em grupo? Conhece pintores de <i>graffiti</i>? 5. Considera que a sociedade compreende e aceita a pintura <i>graffiti</i>?

Bloco E – Estratégias e relacionamento com as autoridades locais	Compreender as estratégias levadas a cabo pelos agentes locais, relacionamento com os grafiteiros e as autoridades locais.	1. Acha que os grafiteiros, quando pintam, costumam ter algum cuidado na relação com as autoridades locais (a polícia, os proprietários privados ou o pessoal da Câmara Municipal por exemplo...) 2. Tem conhecimento que alguma vez os <i>Writer's</i> tivessem problemas com as autoridades locais resultante da sua atividade? 3. Tem conhecimento quem tenham apagado pinturas <i>graffiti</i>? 4. Acha que podia haver mais iniciativas e colaborações e aproveitar melhor a prática deste fenómeno? 5. A CP e os espaços circundantes são geralmente algo de <i>graffiti</i>, tem havido algumas questões neste sentido? Ou em outros espaços que conheça? 6. Já visitou algumas exposições sobre a cultura <i>graffiti</i> ou Arte Urbana? 7. Em que espaços da cidade costumam pintar? 8. Considera que existem barreiras sociais?
Bloco F – <i>Graffiti</i> , arte ou vandalismo	Compreender as perspetivas dos atores sobre o <i>graffiti</i> como prática cultural no contraste de significados entre arte e vandalismo	1. O que faz com que o <i>graffiti</i> possa ser uma forma de arte? 2. E em que situações é que o <i>graffiti</i> não é arte? 3. Tem tido algum contacto com grafiteiros a sua percepção é positiva ou negativa? 4. Conforme as suas experiências, como é que a comunidade local reage as representações do <i>graffiti</i>, como você próprio reage? 5. Considera que as autoridades locais já reconhecem o <i>graffiti</i> como uma forma de arte? 6. Teve alguma experiência neste campo que queira relatar? 7. Considera a maioria dos <i>graffitis</i>, arte ou vandalismo? (MOSTRAR IMAGENS)

APÊNDICE 2.

Guião II - Entrevista Semiestruturada – PSP E CULTURA

1. Conhece a prática do *graffiti*?
2. Conhece alguns grafiteiros?
3. Considera importante esta prática no sentido de promover a cultura?
4. Considera importante esta prática no sentido de promover a arte urbana?
5. Julga que pode ser considerada arte urbana?
6. Julga que pode ser considerada vandalismo?
7. O que pensa que leva os *graffitis* a pintar?
8. Existem espaços para os grafiteiros poderem pintar?
9. Atualmente que tipo de pinturas são encontradas e em que espaços?
10. Que razões levam os grafiteiros a praticar o *graffiti*?
11. Quem são estas pessoas que se dedicam ao *graffiti*? Como as descreveria?
12. Acha que os grafiteiros pretendem passar alguma mensagem, o que pretendem passar?
13. Acha que gostam de pintar isolados ou em grupo? Conhece pintores de *graffiti*?
14. Considera que a sociedade compreende e aceita a pintura *graffiti*?
15. Acha que os grafiteiros, quando pintam, costumam ter algum cuidado na relação com as autoridades locais (a polícia, os proprietários privados ou o pessoal da Câmara Municipal por exemplo...)
16. Tem conhecimento que alguma vez os *Writer's* tivessem problemas com as autoridades locais resultante da sua atividade?
17. Tem conhecimento quem tenham apagado pinturas *graffiti*?
18. Acha que podia haver mais iniciativas e colaborações e aproveitar melhor a prática deste fenómeno?
19. A CP e os espaços circundantes são geralmente algo de *graffiti*, tem havido algumas questões neste sentido? Ou em outros espaços que conheça?
20. Já visitou algumas exposições sobre a cultura *graffiti* ou Arte Urbana?
21. Em que espaços da cidade costumam pintar?
22. Considera que existem barreiras sociais?
23. O que faz com que o *graffiti* possa ser uma forma de arte?
24. E em que situações é que o *graffiti* não é arte?
25. Tem tido algum contacto com grafiteiros a sua percepção é positiva ou negativa?
26. Conforme as suas experiências, como é que a comunidade local reage as representações do *graffiti*, como você próprio reage?
27. Considera que as autoridades locais já reconhecem o *graffiti* como uma forma de arte?
28. Teve alguma experiência neste campo que queira relatar?

Género

Idade

Profissão

Situação na profissão;

Nível de habilitação literária

Anos de experiência nesta área

Outra formação

Entidades onde trabalhou

APÊNDICE 3.

Entrevista writer (27/03/2024, 19:02)

O que é que o levou a começar a pintar o *graffiti*? / Qual a motivação inicial para a prática do *graffiti*? Era miúdo. O meu pai era pintor e trabalhava nas obras — pintor de construção. A minha mãe, porque eu estava sempre a “obrigar” a fazer os trabalhos de casa ao fim de semana, tinha mais regras comigo. Eu pensei: se eu acordar às sete da manhã e for com o meu pai para as obras, pelo menos não estou a fazer os trabalhos de casa. Nas obras comecei logo a aprender a pintar de branco para não estar ali aborrecido. No caminho comecei a ver grafites. Na minha cidade ainda não havia muitos; vi algumas coisas, mas não sabia quem as fazia.

Antes do skate — eu não sabia andar de skate tão bem como os profissionais — e gostava de música, mas também não dominava. Então comecei a pintar. Andava de MX e costumava pintar a bicicleta com spray de cores diferentes; um dia apeteceu-me escrever o meu nome na parede. A partir daí comecei a gostar e a fazer aquilo todos os dias, sem prática nem experiência.

Percebi que, nessa altura, em Faro havia um movimento forte de grafite (...) eu era puto e tentava chegar-lhes, porque eles pintavam de madrugada e eu não podia sair a essas horas. Encontrava-os na loja onde se compravam as tintas e comecei a falar com eles; com o tempo fui-me inserindo naquele grupo de amigos da pintura.

Então, teve influência de alguém para começar a pintar? Tinha um amigo que na altura pintava — ainda é meu amigo, mas já deixou de pintar. Tínhamos 14 anos. Lembro-me do Júlio, que era o presidente da associação. Nós éramos putos e queríamos pintar, mas não tínhamos sprays. Eu disse: “vou roubar a tinta do carro do meu pai e a gente pinta a pincel”. Lembro-me dos nossos amigos gozarem connosco, porque *graffiti* fazia-se com spray, não com pincel. Depois comecei a juntar o dinheiro que a minha mãe me dava para comer na escola; tentei que desse para comprar tintas. Juntámos moedas e começámos a pintar aí. Fiquei tão viciado nisto que, neste ano, já conto 24 anos a pintar — comecei em 2000.

E conhece outros grafiteiros? Sim — conheço 98% dos grafiteiros portugueses.

Depois de iniciar o *graffiti*, como evoluiu na prática? Trajetória pessoal, a pintura? Demorou a evoluir. Eu copiava dois estilos: o estilo de Faro — hiper-realismo, tanto em letras como em “caras” — e o estilo de Quarteira — letras com menos degradés, cores fortes sobre cores fortes e traços mais definidos. Estava sempre naquele impasse entre os dois estilos. Hoje a minha pintura é influência dessas duas cidades — Quarteira e Faro — e do pessoal mais velho que fazia isso antes de mim. Treinei muito e já pinte muitas vezes ao longo da vida.

E costuma pintar em que tipo de espaços? Comecei sempre na rua; pinte a vida toda na rua. Muitas vezes os meus amigos queriam pintar em fábricas abandonadas e eu não gostava porque não tinham visibilidade. Só pintava em fábricas quando chovia e não se podia pintar na rua — por exemplo, aos fins de semana, ou quando estudávamos durante a semana. Nos últimos anos percebi que o importante era pintar: não interessava ser na rua. Hoje em dia pinto em todos os suportes.

Tens alguma altura preferida do dia para pintar? Já pinte muito à noite — a cena é “legal” — mas prefiro pintar à sombra do que ao sol. Atualmente prefiro pintar de dia. Fiz muitos anos a pintar de noite, mas fui legalizando paredes e pedindo autorização aos donos para poder pintar durante o dia, mais descansado, e ver melhor as cores para que o trabalho ficasse mais fixe.

Que tipo de pintura fazes e que espaços privilegias? Na minha cidade comecei a vida a fugir à polícia. Hoje a polícia não me chateia muito porque já me conhece e sabe que deixei de praticar vandalismo (escrever o meu nome em todo o lado) e de pintar em sítios que prejudiquem muito. A cidade está mais organizada a nível camarário; temos Polícia Municipal e, por vezes, exigem alteração de fachada pelos donos para eu poder pintar. Sou viciado em pintar e tento sempre pedir autorização aos donos. Para não causar problemas, também tento pintar por cima de coisas antigas

minhas. Tenho consciência de que não vou pintar uma estátua, um mármore ou vidros de uma pessoa — pinto uma parede branca que, se for apanhado, consigo resolver, pintar de branco outra vez. Tenho esse cuidado; antes não, antes pintava tudo e não aparecia branco.

As pessoas conhecem-se, as que se dedicam ao *graffiti*, como os descreve? Normalmente o pessoal que faz *graffiti* não dá a cara para não ter problemas, como multas. Eu dediquei a minha vida 100% a isto, tanto a nível pessoal como emocional. Gosto mesmo de pintar a qualquer hora, fico frustrado quando estou parado. Sou muito impulsivo e gosto de estar sempre a criar. Quando pinto todos os dias, a roupa já não pode ser normal, porque sei que estou sempre a mexer em tintas e a sujar-me. Os meus amigos, por exemplo, vêm com a roupa normal e levam um fato-macaco para pintar. Eu, não: estou sempre a pintar, isto é a minha vida.

Quando pintas os *graffitis*, pretendes passar alguma mensagem? Depende da peça, mas não costumo pintar para passar mensagens. Faço porque gosto de ver as cores sobrepostas. Atualmente gosto mais de pintar imagens, mas fiz letras a vida toda. Quem faz *graffiti* muitas vezes procura transmitir mensagens políticas, desportivas ou sociais. Eu pinto porque gosto, se me apetece desenhar a cadela, desenho-a. A maioria dos pintores é mais organizada do que eu e tem um projeto definido, mas eu não.

Costumas pintar isolado ou em grupo? Pinto das duas formas. Muitas vezes sozinho, porque não preciso de ninguém para que aconteça, mas também pinto em grupo ao fim de semana, quando os meus amigos têm tempo. Atualmente vêm muitos estrangeiros pintar comigo, porque estão de férias, veem a cidade pintada e querem partilhar a experiência.

A maioria dos *writers* gosta de pintar sozinhos ou em grupo? As duas coisas. Temos grupos de *graffiti*, as chamadas *crews*. Normalmente pintamos mais com o pessoal da nossa *crew*, mas também com amigos de outras.

Portanto, os *grafiteiros* costumam apreciar os trabalhos uns dos outros, não é? Sim, acho que pintamos sobretudo uns para os outros, não tanto para a sociedade.

O que é mais valorizado na pintura de *graffiti*? Existem três ou quatro níveis. O *throw-up*, que são letras muito simples e rápidas, porque não podes arriscar muito. O *bombing*, letras maiores e rápidas, feitas de noite, em sítios proibidos. Depois tens o estilo mais elaborado, cheio de cores e com bonecos, chamado *Hall of Fame*. É quando tens tempo e fazes uma cena completa: boneco no meio, letras em cima e em baixo. Há quem pinte só letras e quem pinte só bonecos. O que é mais valorizado é pintar comboios, porque é proibido e dá adrenalina. Não podes ser apanhado, e muitos não gostam de falar do assunto, como se fosse um tabu. Cerca de 40% dedica-se a pintar comboios; o resto prefere trabalhos mais calmos, sem arriscar tanto, porque têm família, filhos e não querem multas.

Estas pinturas têm alguma relevância social ou cultural? Até há pouco tempo eram ilegais e vistas apenas como *graffiti*. Mas surgiu o movimento *Street Art*, talvez impulsionado pelo Banksy, onde o importante não são as letras mas sim a mensagem. Com os festivais, as letras deixaram de ser tão valorizadas e passaram a preferir-se bonecos e imagens. Quem fazia bonecos adaptou-se primeiro, entrou no circuito artístico e deixou de pintar apenas de graça na rua. Hoje dedica-se a prédios e telas. O movimento expandiu-se: até pessoas que não vinham do *graffiti* fazem agora *street art*.

Que desafios enfrentam as pessoas que pintam *graffiti* para pôr em prática a sua atividade? São vários. Podes ter um popular a implicar contigo, mesmo que a parede nem seja dele. Podes ter problemas com a polícia. Podes entrar em conflito com outros pintores se passares por cima de uma obra deles. Eu aprendi a pintar mais em cima, mas a maioria pinta em baixo — daí haver sobreposições.

E então, costumam programar, organizar as atividades que desenvolvem na rua? Há umas que são, se for a *crew*, é planeado. E se for sozinho, também pode ser planeado. Porque é assim, a gente sabe que, para chegar àquele sítio X, é preciso uma escada grande. Então temos que pensar

se vamos sair de carro ou se vamos sair de carrinha nesse dia. Mas se vamos ter que levar um andaime, se vamos ter que levar muita tinta, é uma cena rápida e posso ir de carro. Há sempre um planeamento antes.

Que material utilizam nas vossas pinturas? Usamos spray, tinta de rolo e pincéis, marcadores, se forem telas ou bases lisas. Mas na parede, normalmente, é pincéis e spray. E há pessoal que nem pinta a pincel, só pinta mesmo a spray.

Considera que hoje a sociedade, a comunidade, aceita a pintura do grafite?

Aceita mais porque há agora o chamado street art, que é prédios em Lisboa pintados de cima a baixo com imagens fixas, imagens pensadas. Então o pessoal percebeu: “ok, os mesmos gajos que fazem grafite, afinal até sabem fazer isto”.

Quando pintam, costumam ter algum cuidado na relação com as autoridades locais, com a polícia, com os proprietários, com a Câmara, por exemplo?

Sim, à partida, a lei do *graffiti* é pintar, não podemos ser vistos, não podemos ser apanhados quando temos problemas. Eu pinte várias vezes, várias vezes fui apanhado. Às vezes fugia, nem fui muitas vezes apanhado. Mas quando pensei “vou arriscar, se eles vêm vou falar com eles”. Então foi por isso que tornei isto tudo. Porque normalmente o pessoal que pinta na cidade, às vezes, o pai deles nem sabe que eles pintam. Porque a sociedade não gosta daquilo. Então às vezes os pais não permitem que eles pintem aquilo ou não aceitam, não é? Por exemplo, a minha mãe não aceitou, ainda não aceita bem, acho que isso é uma estupidez porque acha que eu deveria ter um curso.

Alguma vez tiveram problemas com as autoridades locais, resultante da vossa atividade com pintores de grafite? Pode descrever-me quais foram essas situações?

Quando era mais novo, era apanhado pela polícia muitas vezes. Acho que por acaso nunca tive muitas, porque eles me avisaram sempre que eu não devia fazer isso. Entretanto, comecei a pintar mais paredes legais. E tive alguns problemas com algumas pessoas na cidade para fazer isto. Mas não foi nada de especial. Entretanto, neste momento, o pessoal da câmara, há um ou outro que não gosta muito de mim porque eu continuo a pintar a cidade. Normalmente pinto letras, a vida toda. O pessoal não concorda muito que eu pinte isso na cidade, mas foram-se habituando. Com o tempo, consegui trazer cá amigos meus que pintam caras reais e cenas fixas, que embelezaram a cidade. Neste momento estou-me a dedicar à street art, que é a cena que estou a pintar mais figurativa, para o pessoal entender melhor isto e estar mais na boa com a sociedade.

Alguma vez apagaram as vossas pinturas?

Sim, houve uma altura que a Câmara apagou as pinturas todas. Só que aquilo para nós é tipo “afazeremos de frente”. A gente pensa: “ok, demoras um mês a pintar isso de branco, a gente numa noite consegue pintar tudo outra vez”. Neste momento eu tento não fazer muito a frente a eles. Quando as cenas são brancas, nem vou lá pintar. Portanto, vou a paredes mais velhas, às cenas antigas, às cenas que vão ficando degradadas na cidade.

Os outros grafiteiros que conhece também, portanto, lhe têm apagado as pinturas?

Sim, sim, sim. Só que a gente... Quando a gente vai pintar num sítio, à partida já estamos à espera que aquilo não dure. Então a gente tenta ser estratégico e pinta em casas velhas. Sabemos que ninguém vai perder tempo a gastar dinheiro a pagar aquilo.

Na sua opinião, o grafite trata-se de uma arte ou de vandalismo, como o descreve?

É assim, isto pode ser vandalismo para quem está de fora, porque a gente pinta a casa dessa pessoa sem autorização. Para estar lá uma obra de arte, mas só por não termos autorização, isso já pode ser vandalismo. Às vezes há pessoas que constroem casas ilegais no terreno e aquilo pode ser vandalismo perante essas autoridades, não é? Porque, por mais que seja uma obra de arte, a casa está construída num sítio que não se pode... O grafite funciona assim. Estou a pensar como é que a gente pode desmistificar isto. O que vejo nas entrevistas é que, quando se pinta um comboio, aquilo não é propriamente para irritar as pessoas. E a gente sabe que, ao pintar os vidros, afeta a viagem das pessoas, mas só queremos uma foto.

Acha que pode perceber ou dizer de que forma é que grafite é arte e que não é arte?

Isto é um bocado difícil porque há muitas opiniões, percebe? E nunca percebemos bem qual é a opinião de cada pessoa. Neste momento, as pessoas já gostam muito de grafite. E as pessoas acham que aquilo é vandalismo porque são nomes escritos. Há tendências de um ser humano, quando agarra numa lata de spray, escrever o seu nome. Qualquer pessoa tem tendência a fazer isso. É normal que as pessoas não saibam todas pintar bem. Isso irrita os espectadores.

Considera que atualmente as autoridades locais já reconhecem mais o grafite como uma forma de arte?

Sim, as autoridades locais já estão muito na boa comigo.

Já participou em alguma exposição organizada oficialmente sobre o grafite?

Sim, já participei em exposições de grafite, exposições de telas. Normalmente, até vou a encontros de grafiteiros do país todo, em Lisboa, por exemplo, ou noutra cidade. Ou faço eu aqui jams para ouvir pessoas pintarem aqui. Por exemplo, todas as letras que estás a ver pintadas são de pessoas diferentes, de sítios diferentes, de alguém.

APÊNDICE 4.

Entrevista PSP

Conhece a prática do *graffiti*? Conheço.

Conhece alguns grafiteiros, ou seja, *writer's*? Conheço um ou dois.

Considera importante esta prática, no sentido de promover a cultura e a arte urbana? Pessoalmente, sim.

Julga que pode ser considerada arte urbana? Sim.

Pode ser também considerada vandalismo, esta prática, este fenómeno? Sim.

O que pensa que leva os grafiteiros a pintar? Depende. Não são todos iguais. Enquanto há, efetivamente, alguns que pretendem apenas expressar a sua arte, há outros *graffitis* e pichações que não serão neste sentido de arte, mas apenas uma questão de afirmação social e de marcação. E alguns até com o objetivo claro de algo que não podemos considerar arte, mas apenas a questão de sujar as paredes por sujar.

Nas representações do *graffiti*, vê representada cultura ou subculturas? Em alguns casos, sim.

Existem espaços em que os grafiteiros podem pintar? Neste momento, julgo que não.

Atualmente, que tipo de pinturas é que são encontradas e em que espaços? Tenho uma ideia, normalmente no caso específico aqui do Algarve: os comboios da CP são especialmente visados, ou eram. Ultimamente as coisas têm melhorado um bocadinho. É um fenómeno sobre o qual não tenho nenhum estudo científico, obviamente, só o conhecimento que tenho do trabalho diário. Mas é um fenómeno que, neste momento, tem uma dimensão inferior à de há uns anos atrás.

Há cerca de 10, 15 anos atrás, era um fenómeno em crescimento? Sim. Nessa altura, nós próprios, no Comando da PSP, chegámos a ter umas equipas de polícias especialmente dedicadas ao estudo e acompanhamento do fenómeno do *graffiti*. E, obviamente, também procurávamos a identificação dos seus autores. Há aqui duas vertentes que devemos separar: há a questão do *graffiti* como forma de expressão artística, que considero uma forma de arte, pelo menos na minha conceção, e há a perspetiva policial. A legislação enquadra este fenómeno. Eu disse que concordava, que gostava, e acho que há *graffitis* lindíssimos. Mas existe a questão da legalidade: um *graffiti* feito com autorização da Câmara Municipal, no caso de propriedade pública, ou do proprietário, no caso de ser particular. Fora disso, pode ser considerado arte, mas é uma arte não autorizada, e a própria legislação prevê punições que vão desde contraordenação até crime de dano, dependendo da extensão e da forma como desfigura o objeto.

Mas nessa altura acompanhavam muito o fenómeno? Sim, acompanhávamos para procurar evitar que, de forma ilegal, fora do previsto legalmente, fosse feito *graffiti*. Foram identificados alguns grupos, especialmente em Faro, que estavam muito ativos na altura. E nós conseguimos inclusivamente — porque uma das formas de identificação era a apreensão dos materiais utilizados — perceber como atuavam.

Aprendiam os materiais? Sim, isso está previsto legalmente, se estiverem fora do contexto autorizado. Uma das coisas que eles nos transmitiam era que sentiam necessidade de expressar esta arte urbana. E nós conseguimos, em conjunto com a Câmara Municipal, arranjar uma solução: uma ou duas vezes foram disponibilizados painéis onde podiam expressar a sua arte. Ficavam expostos durante alguns dias. E verificámos uma diminuição, pelo menos nos nossos registos, das queixas particulares.

Nos últimos anos? Não, mesmo nessa altura. Houve uma diminuição das queixas apresentadas. Nos registos que tínhamos, antes da legislação considerar contraordenação, ainda tudo era criminalizado. E o número de queixas apresentadas por particulares diminuiu.

Acha que essa diminuição teve diretamente a ver com essas medidas? Não conseguimos afirmar com certeza. Mas gostamos de pensar que, se lhes era dado algum espaço para expressarem a sua arte, diminuía a tendência de a fazerem em locais não autorizados.

E atualmente, como é? O fenómeno não é tão grande, mas ao longo dos anos a Câmara Municipal, em algumas ocasiões, até convidou artistas para compor um pouco o espaço público, com autorização e aprovação de projeto. Foram feitos murais, inclusive em alguns bairros sociais, por convite direto a artistas. São muito bonitos, gosto bastante. Em Portimão e em Albufeira há trabalhos belíssimos. Alguns não conheço os autores, mas reconheço que são muito bons.

Portanto, na sua opinião é arte, mas com regras? Exatamente. É bonito e é arte, mas tem de haver regras. É preciso conjugar para que todos possam desfrutar da arte, mas dentro de limites. Porque a cultura do *graffiti* tem sempre esta componente de ilegalidade, de ser feito sem autorização. O movimento nasceu assim, salvo erro, nos Estados Unidos, em bairros sociais, como forma de protesto, de crítica social e urbana.

Que razões acha que levam os grafiteiros a praticar esta arte? No início, era sobretudo uma forma de protesto. Hoje em dia, penso que é mais uma forma de expressão artística.

Atualmente, ainda existem mensagens de protesto político? Já são raras. Hoje é mais uma expressão artística, uma afirmação pessoal, de querer deixar a sua marca. Alguns gostam de deixar a sua assinatura espalhada pelo Algarve, como é o caso do SEN e do WASP.

Acha que pretendem passar alguma mensagem?

Neste momento, julgo que não. Já se desprenderam das raízes históricas do movimento. Hoje é mais mostrar a sua arte, deixar uma obra exposta publicamente para outros apreciarem e elogiar. Esse é o grande motivo que os move. Outros é a afirmação pessoal: “esta é a minha marca ao longo do Algarve inteiro”.

Acha que gostam de pintar isolados ou em grupo? Na maior parte, estou a falar do conhecimento que tenho como profissional. Na maior parte dos casos, eles atuam isoladamente ou em pares. Nós nunca tivemos aqui nenhuma situação onde fossem identificados vários indivíduos. Mas sabemos que têm o hábito de se organizarem, e presumimos que, nos comboios, isso aconteça. Acho que nunca conseguimos identificar ninguém em flagrante, mas presume-se, pelo tamanho do trabalho e pelo período de tempo que demoram a fazer o *graffiti*, que sejam tempos mais ou menos curtos.

Conhece alguns pintores de graffiti? Conheço alguns, conheço dois, mas conheci-os quando eram mais novos, por causa de algumas interações que tiveram comigo, não muito positivas. Não ficaram satisfeitos porque ficavam sem as latas de tinta, e diziam que custavam muito dinheiro, que eram especiais, etc. Mas agora já cresceram e já não se dedicam a este tipo de atividade.

São organizadas algumas atividades, no sentido de evitar esta prática? Neste momento, não. Falei naquela questão de há uns anos atrás, em que efetivamente identificámos essa necessidade. Neste momento, não se identifica essa necessidade.

Então, deparou-se com algumas dificuldades ao contactar com estes writer's? Não.

Considera que a sociedade compreende e aceita este tipo de pintura? Parcialmente, depende. Se falarmos do proprietário de uma casa que vê as paredes todas grafitadas, se calhar não compreende muito bem a arte. Mas a pessoa que passa e vê, se for um desenho coletivo bonito, pode gostar. O proprietário da casa tem uma posição diametralmente oposta.

Acha que os grafiteiros têm algum cuidado com as autoridades, com a polícia, com os proprietários privados, com o pessoal da Câmara? Têm. Obviamente não querem ficar sem as tintas nem ser apanhados. Normalmente escolhem períodos de madrugada e sítios dissimulados, onde é mais difícil a atividade ser detetada. Neste momento, do ponto de vista da produção de *graffiti*, tirando os comboios da CP, selecionam sobretudo casas abandonadas ou em ruínas, em que o proprietário está ausente.

Tem conhecimento de problemas com as autoridades resultantes dessa atividade? Problemas em que sentido? Com os grafiteiros? Talvez mais no passado, como já falei. Nós nunca tivemos grandes problemas. O nosso problema é proteger a propriedade. É uma das nossas missões fundamentais. Se alguém atua em propriedade privada de forma não autorizada, trata-se do crime de dano, e era nossa obrigação proteger as propriedades da melhor forma possível. E, se houver necessidade, desenvolveremos ações específicas para evitar que isso aconteça.

Tem conhecimento de quem apaga as pinturas?

Não sei se é a Câmara ou alguém a título pessoal. Antigamente, uma consequência do processo criminal era os próprios grafiteiros repararem o dano, ou seja, repintarem a parede da cor original. Isso ainda está previsto na legislação.

Há queixas de moradores e da CP em relação a este tipo de abuso? Sim, de moradores. Da CP não me recordo da última situação em que tenha havido alguma queixa.

Acha que têm sido levadas a cabo atividades ou estratégias para integrar esta arte na cultura? Nos últimos anos não me recordo de nenhuma atividade a este nível na área de justiça da PSP. Não quer dizer que não possa ter havido em outras zonas do Algarve.

As barreiras que existem em relação à legalidade e propriedade privada? Sim. Eu julgo que neste momento os artistas que se dedicam a este tipo de arte já têm tendência para fazer as coisas dentro da legalidade, em coordenação com as Câmaras Municipais, no caso de equipamentos urbanos, ou com particulares que encomendam alguns trabalhos, que até ficam caros. Ou seja, o próprio artista também recebe, não digo que principalmente, mas é bem pago para decorar uma parede de um bar ou outro espaço qualquer.

Refere-se aos murais que são encomendados? Exatamente. Expressam a sua arte e têm ali também alguma fonte de rendimento, ainda que não muito substancial.

Têm surgido questões nos espaços da CP? Sim, principalmente nos comboios. Nas estações, volto a frisar, na área de serviço da PSP.

A PSP tem intervindo em algum destes casos? Sim, às vezes somos chamados. Mas ultimamente não tenho memória de ações desse tipo. Para a CP isto representa um prejuízo grande, porque as tintas ficam muito agarradas à superfície.

A CP já vos chamou por causa disto? Já, sempre. Muitas vezes, mas mais no passado. Nos últimos anos, os registos que temos são sobretudo dos comboios da CP.

A nível do Algarve? Sim, a nível do Algarve. Refiro-me à área de gestão da PSP (Lagos, Portimão, Faro, Olhão, Tavira, Vila Real de Santo António). Normalmente a situação dos *graffitis* nos comboios acontece em Lagos, que é uma boa tela para mostrar ao público, e onde os comboios ficam a guardar durante a noite. Também em Vila Real de Santo António e em Faro, embora em menor grau. Ficam estacionados durante a noite, mais ou menos ao ar livre e com alguma facilidade de acesso. É nesse período que aproveitam para fazer os *graffitis*.

Nos comboios, nas paredes circundantes? Sim, às vezes também.

E noutros espaços da cidade, além da CP? Não, ultimamente não tenho registos. O que nos chega ao conhecimento são apenas situações fora do enquadramento legal. Se for autorizado, para nós é um não-problema.

Já organizaram algumas intervenções no sentido de proteger áreas ou evitar a atuação?

Sim, naturalmente. É uma preocupação que temos sempre. E não só com os *graffitis*, mas com qualquer dano em património público, especialmente o de interesse histórico. O património é de todos.

Mas é comum atacarem património histórico? Não. Os artistas dificilmente desfiguram património histórico. O problema está nos “pseudo-grafiteiros”, jovens que não medem bem as consequências e gostam de deixar a sua assinatura, como forma de afirmação no grupo.

Os *graffitis* são uma forma de arte? Sim, sempre. Mesmo que não sejam autorizados, continuam a ser uma forma de arte. O que distingue é apenas a legalidade.

O contacto que têm com os grafiteiros é positivo ou negativo? Negativo. Normalmente somos chamados porque estão a fazer *graffiti* em locais não autorizados. Isso leva a diligências legais, apreensão das tintas e identificação dos infratores.

Acha que a comunidade local já reage bem a estas representações sociais? Sim. Reagem melhor aos murais do que às tags. As tags não são muito apreciadas, mas os murais embelezam a cidade e são valorizados.

Então, considera que as autoridades locais já reconhecem o *graffiti* como arte? Sim, sem dúvida.

Teve alguma experiência relativamente aos *graffitis* que queira partilhar? A mais significativa foi há cerca de 15 anos, quando estivemos mais envolvidos nesta questão. Reunimos com alguns grafiteiros e tentámos arranjar formas de se expressarem sem recorrer ao crime. Foi uma interação mais positiva.

APÊNDICE 5.

Exemplo do mapa de análise temática e categórica

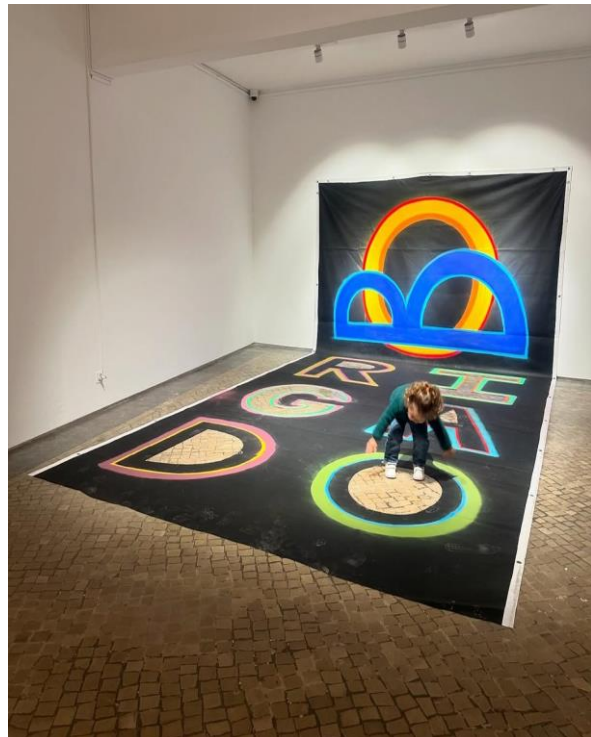
(divisão temática dos conteúdos e a identificação de categorias)

Questão	Entrevistado 1	Entrevistado 2	Entrevistado 4
Motivação inicial	Influência do pai (pintor), movimento local e amigo.	Família de artistas; irmãos; conheceu SEN.	Interesse pela rua como suporte; cultura urbana; música e amigos
Conhece outros praticantes	Conhece 98% dos grafiteiros portugueses.	Sim, conhece e acompanha trabalhos.	Sim, conhece e acompanha trabalhos.
Evolução e estilo	Iniciou aos 14 anos; 24 anos de prática; começou com pincel, depois spray; influências Faro (hiper-realismo) e Quarteira.	Iniciou aos 13 anos; começou na escola; evoluiu com writers de Faro e Quarteira; mistura estilos.	Inicialmente sozinho; influências de writers locais
Espaços e temporalidade	Ruas, fábricas abandonadas, todos os suportes; pinta de dia.	Paredes, chapas, autocarros, comboios.	Começou com spray e tag; depois póster, stencil, stickers; abordagem conceptual
Legalidade	Antes fugia da polícia; hoje pede autorizações; evita suportes sensíveis.	Considera arte, mesmo ilegal; depende do contexto.	Espaço público, muros, casas abandonadas; prefere 3h-6h da manhã
Tipo de pintura atual	Pinta sobre murais já existentes; escreve nome.	Já não pinta; dedica-se a esculturas.	Pósteres, stencil, stickers; evita espaços patrimoniais ou habitados
Arte ou vandalismo	Hoje evita vandalismo; depende da autorização.	Para si, até o que é chamado vandalismo é arte.	<i>Graffiti</i> é método artístico; arte e vandalismo coexistem; street art distinta
Perfil dos praticantes	Dedicação total; usam roupas específicas; pintam em qualquer horário.	Planeamento, cálculos, egocentrismo.	Cuidadoso, planeia timings, responsabilidade e respeito; solo ou acompanhado
Mensagens	Gosta de cores e imagens, sem intenção fixa; há quem pinte político, desportivo, etc.	A mensagem depende do contexto social e político.	Aborda temas conceptuais; representação de pessoas e da cidade; mensagens variam
Isolado ou em grupo	Pinta sozinho e em grupo (Crew).	Pintava sempre com SEN.	Costuma sair sozinho; às vezes acompanhado para vigilância
Valorização no <i>graffiti</i>	Throw-up, Bombing, Hall of Fame; comboios valorizados.	Evolução: tag → letras → caricaturas (mais apreciadas).	Respeito mútuo; apreciação depende da técnica e coragem
Atividade mais frequente	Pintar em muros e casas abandonadas.	Bombing e tagging (vandalismo) e Hall of Fame (autorizado).	Colocação de stickers e pósters; disseminação artística urbana
Relevância social e cultural	Antes vandalismo, agora Street Art (influência de Banksy, festivais).	Não vê relevância nas suas.	Estigma social, tempo e disponibilidade; custo de materiais
Desafios	Conflitos com polícia, populares, outros pintores.	Falta de apoio das autarquias, custos elevados.	Trabalho solo ou acompanhado; coordena timing e logística mínima

Programação	Planeia materiais, horários, locais; em grupo organiza logística.	Contacta writers, associações ou autarquias (JAMs).	Spray, póster, stencil, stickers; adaptação ao custo e facilidade
Materiais	Spray, rolo, pincel, marcadores.	Spray, pincéis, trinchas, marcadores, extintores; várias superfícies.	<i>Graffiti</i> visto como vandalismo; street art reconhecida; aproximação ao público
Aceitação social	Hoje maior aceitação (Street Art em Lisboa).	Antes não; agora sim, SEN reconhecido.	Cuidado com locais, horários e
Relação com autoridades	Já fugiu; hoje pede autorizações.	Vê regras necessárias; respeitar locais.	evita espaços sensíveis
Problemas com autoridades	Muitos na juventude; hoje pede autorizações.	Também; sobretudo quando menor e com C.M.	Geralmente não há grandes conflitos
Pinturas apagadas	Sim, pela Câmara.	Sim, muitas vezes.	Os pósters às vezes são removidos ou levados por pessoas
Estratégias para evitar autoridades	Pintar em locais degradados, horários calmos.	Estudo prévio do local; vigias.	Escolha de horários, locais pouco movimentados, timing e superv
Eventos/exposições	Participa em exposições nacionais.	JAMs organizadas por writers/associações.	Participa em exposições de arte plástica e street art;

APÊNDICE 5.

Exemplos *Graffiti*- fonte: os writer's entrevistados e a própria

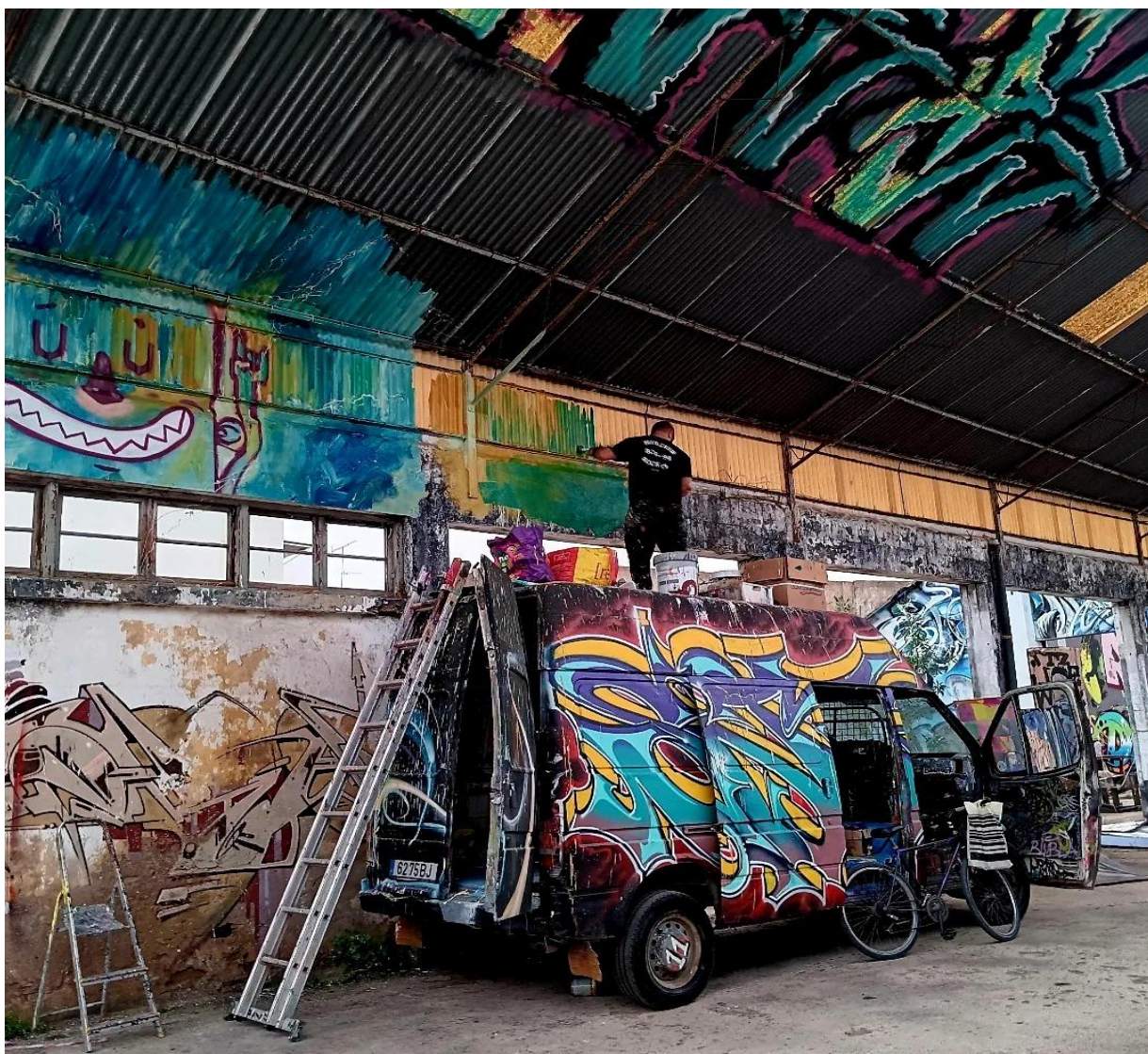
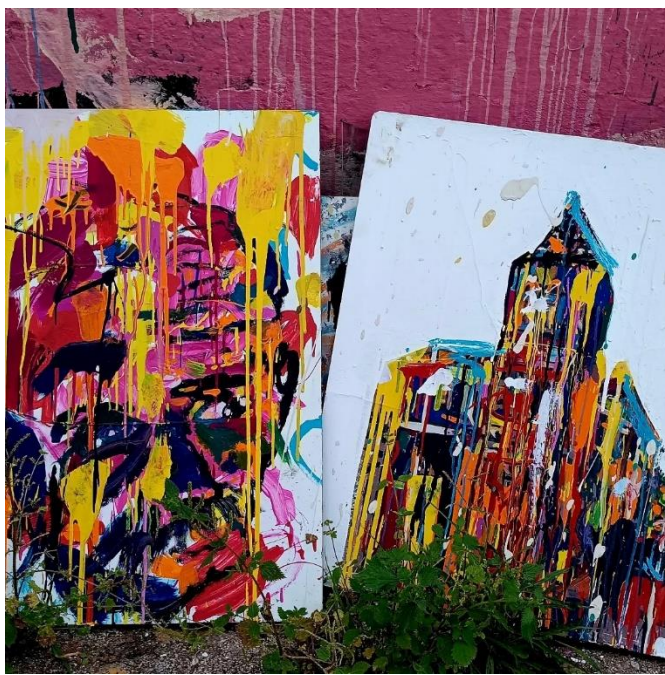




Olhão, 2024



Olhão, 2024



SEN, Olhão 2024



Skate Park Faro, o próprio, 2025



Baixa de Faro, 2022

Exemplos *Murais* encomendados



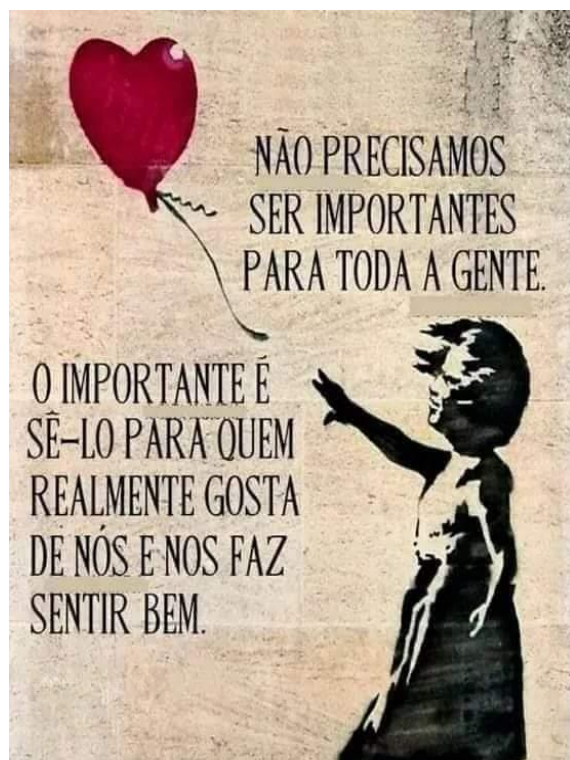


Murais em Albufeira e Loulé

APÊNDICE 6.

Exemplos Graffiti

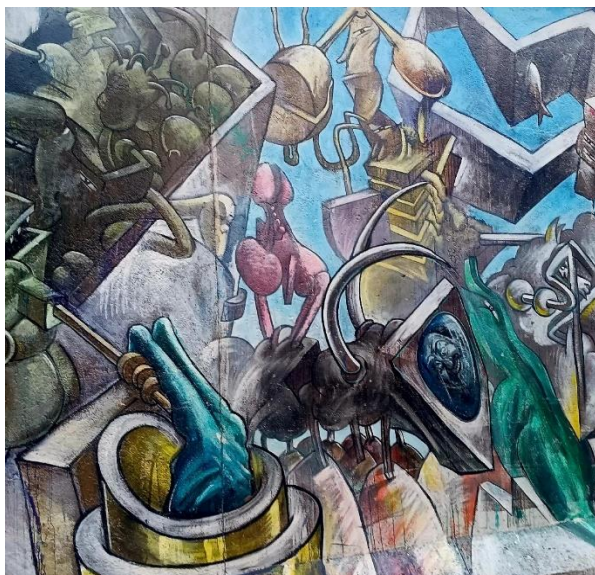
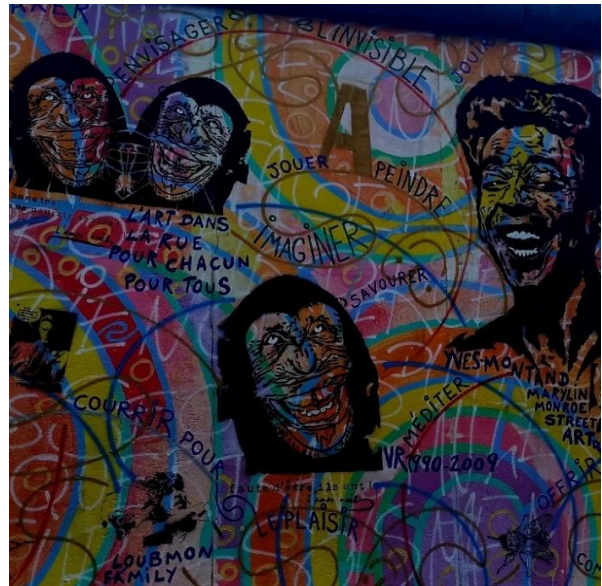
Museu Banksy - em lisboa, fonte a própria, Lisboa 2024

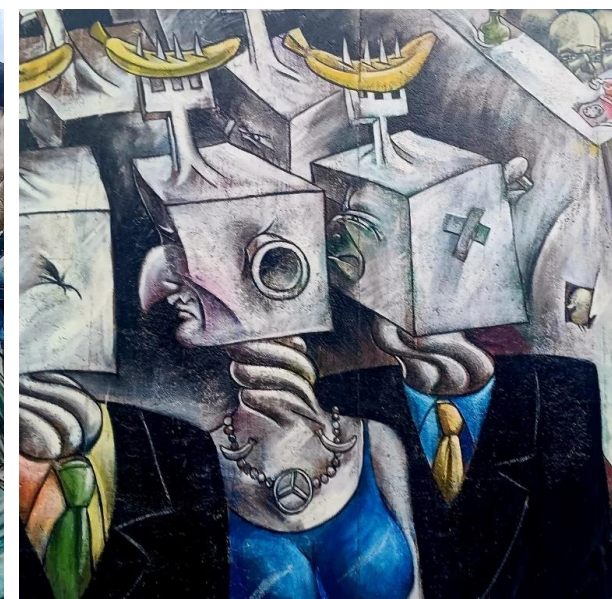
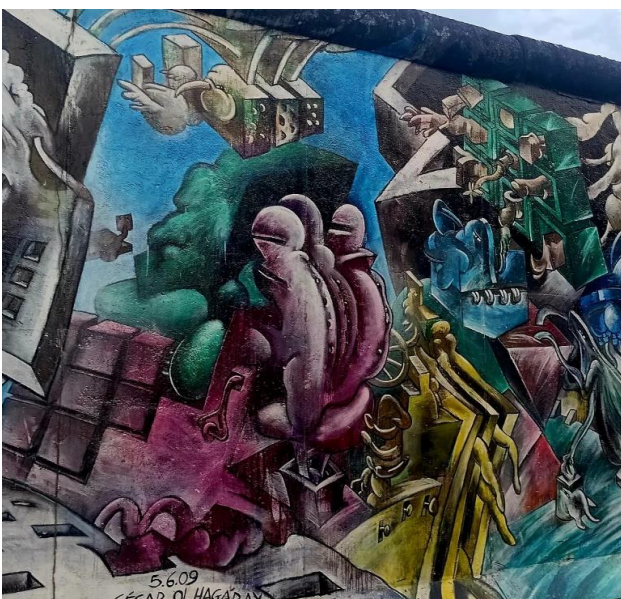


APÊNDICE 7.

Exemplos Graffiti

East Side Gallery, Muro de Berlim (1,3 km), fonte a própria



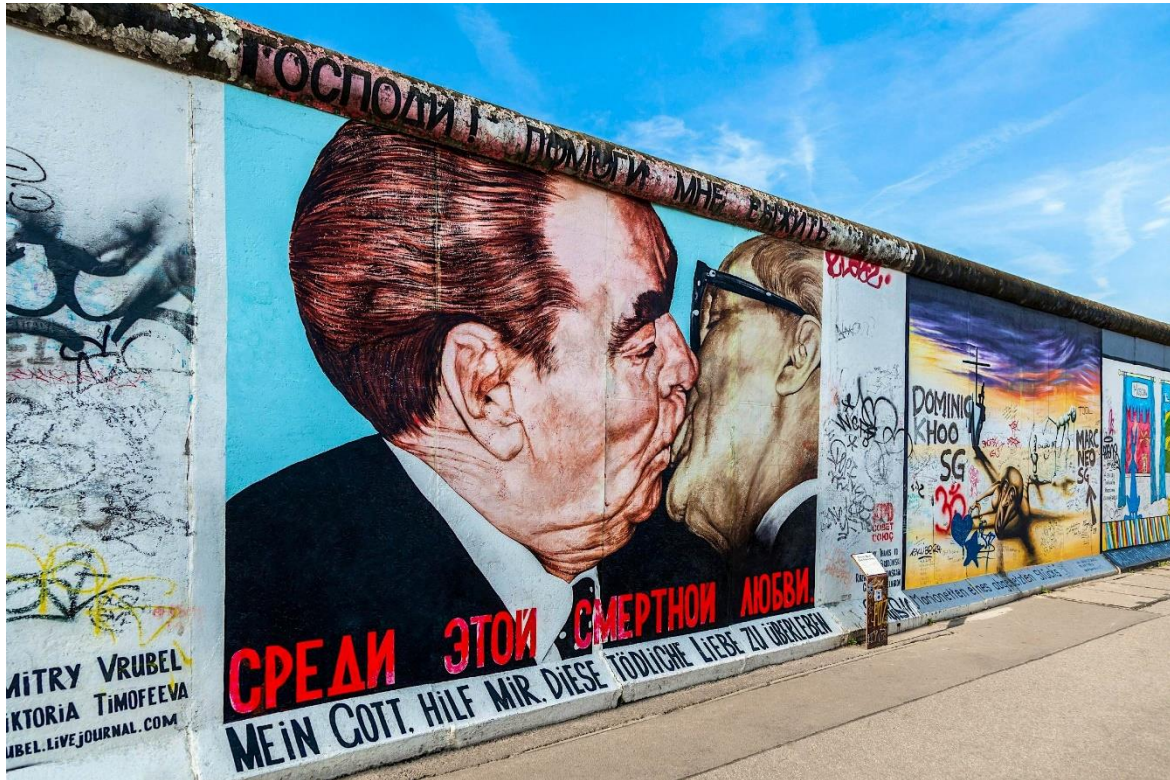


East Side Gallery, em Berlim, fonte: a própria, 2024.

ANEXO 1

Exemplos *Graffiti*

East Side Gallery, Muro de Berlim (1,3 km)



Fonte: [East Side Gallery](#) | [Chronik der Mauer](#)



118 artists from 21 countries created the East Side Gallery in Berlin after the fall of the Wall in 1989. In the summer of 1990, they painted for the first time on the east side of the Berlin Wall, which had divided Berlin for 28 years. Their works of art are messages for a united Europe from the upheaval of 1989/90 and memories of life in dictatorships or in a divided Germany.

Fonte: [East Side Gallery Berlin: Exhibition](#)

ANEXO 2.

Noticia – O Público, 1 setembro de 2023

[CP acusa Bordalo II de grafitar comboio. Artista nega ter estado no local | Lisboa | PÚBLICO \(publico.pt\)](#)

CP acusa Bordalo II de grafitar comboio em Campolide. Artista diz que estava “fora de Lisboa”

Empresa nomeia artista plástico em queixa por vandalismo. Mas uma representante de Bordalo II garante que este se encontrava fora da cidade na data em causa.

PÚBLICO

1 de Setembro de 2023, 17:59 atualizado a 1 de Setembro de 2023, 19:20



Imagem de arquivo de um comboio da CP grafitado RUI GAUDENCIO

A CP formalizou na semana passada uma queixa contra o artista plástico Bordalo II, acusando-o de ser responsável por *graffiti* numa composição parada na estação de Campolide, em Lisboa, a 18 de Agosto.

De acordo com a PSP, citada pelo site [Notícias ao Minuto](#), um funcionário da estação terá fotografado o momento. As imagens foram entregues na Divisão de Investigação Criminal da PSP de Lisboa, que

estará a investigar o acesso de dois indivíduos ao interior da estação, refere o *[Jornal de Notícias](#)*.

Ao JN, uma representante de Bordalo II nega a acusação, esclarecendo que o artista estava “fora de Lisboa” a 18 de Agosto. Mais tarde, o próprio artista recorreu à rede social Instagram para desmentir a CP, apontando as pernas tatuadas do indivíduo fotografado pela empresa. “Não são as minhas pernas. Tentem de novo”, escreveu.

Num comunicado enviado às redacções, a CP qualifica a acção como “um acto de vandalismo puro” e indica que esta prática já custou à operadora mais de 225 mil euros desde o início do ano e até Julho, período em que a empresa removeu 807 *[graffiti](#)*, mais “do que em todo o ano de 2022”, numa área equivalente a cerca de seis campos de futebol.

“Estes valores representam apenas os custos directos. Há ainda custos indirectos a considerar, derivados dos danos provocados no material circulante. A estes somam-se as horas de imobilização do material circulante, que este ano já atingiram mais de 3500 horas até Julho, apenas para a remoção de *[graffiti](#)*”, explica a empresa.

O Código Penal nesta matéria foi *[actualizado](#)* em 2013, durante o governo de Pedro Passos Coelho, definindo penas de multa entre os 100 e os 25 mil euros. No entanto, quando a acção for considerada crime de dano, o suspeito poderá enfrentar uma pena que vai de três a cinco anos.

Em Setembro de 2020, o PÚBLICO deu conta do *[projecto](#)* do Governo de tornar inequívoca a criminalização de *[graffiti](#)* e de permitir que as imagens das câmaras de vigilância pudessem ser utilizadas pelas empresas lesadas para apresentar queixas por crime de dano para, depois, as autoridades identificarem, investigarem e deterem os suspeitos. Contudo, esta vontade nunca se materializou, sobretudo pela incapacidade de diálogo entre as várias partes interessadas.

Quanto a *[Bordalo II](#)*, que esta semana foi também notícia por uma obra crítica da *[tauromaquia](#)*, estará também a ser investigado por, a 27 de Julho, ter acedido indevidamente ao altar-palco do Parque Tejo, em vésperas da Jornada Mundial da Juventude, num acto de protesto contra os gastos públicos relacionados com o evento religioso.

ANEXO 3.

Informação fornecida pela CP, em resposta á solicitação de entrevista



[\(A Empresa | CP - Comboios de Portugal\)](#)

A primeira viagem de comboio em Portugal, entre Lisboa e o Carregado, realizou-se a 28 de outubro de 1856. Nesse tempo, não havia estradas, nem sequer bons caminhos e uma viagem de liteira, entre Lisboa e Porto, demorava, pelo menos, cinco dias.

De então para cá, a evolução do caminho de ferro em Portugal mudou e assinalou o desenvolvimento do país. A CP - Comboios de Portugal é herdeira dessa vasta história. É uma entidade pública empresarial que tem como único acionista o Estado Português e está sujeita à tutela do Ministério das Infraestruturas e Habitação e do Ministério das Finanças. Tem como missão ligar pessoas e comunidades, de forma sustentada e alicerçada no modo ferroviário.

Com cerca de 188,3 milhões (em 2024) de passageiros transportados por ano, a CP é uma das mais representativas empresas portuguesas e a maior empresa de transportes terrestres a operar em Portugal.

Nos últimos anos, a CP tem registado uma tendência para o aumento da área grafitada no seu material circulante, o que obriga a imobilizações dos comboios para limpeza, provocando, ainda, um consumo elevado de produtos de remoção.

A par disso, tem havido um incremento na área de grafitis removidos do material circulante, comprovando o esforço da CP na mitigação deste problema. A título de exemplo, em 2021, a média mensal de grafitis removidos era de 2.173 metros quadrados, tendo aumentado para os 2.360 m2/mês em 2022, para os 4.256 m2/mês em 2023 e para os cerca de 4.900 m2/mês em 2024.

No total, no ano de 2023, foram removidos 51.073 metros quadrados de grafitis, valor que subiu para os 58.892 metros quadrados em 2024. Já no primeiro trimestre de 2025, foram removidos 17.456 metros quadrados de grafitis em comboios de passageiros, o que representa um acréscimo de 7,65% face ao mesmo período de 2024, quando foram removidos 16.215 metros quadrados de grafitis.

No que toca a gastos, em 2024, a CP gastou cerca de meio milhão de euros na limpeza e remoção de grafitis (entre produtos e mão de obra). Soma-se ainda o prejuízo relativo aos custos de imobilização dos comboios.

Fonte: CP (sgsrodrigues@cp.pt)

ANEXO 4.

Lei n.º 61/2013, de 23 de Agosto

GRAFITOS, AFIXAÇÕES, PICOTAGEM E OUTRAS FORMAS DE ALTERAÇÃO

Lei n.º 61/2013, de 23 de Agosto

Estabelece o regime aplicável aos grafitos, afixações, picotagem e outras formas de alteração, ainda que temporária, das características originais de superfícies exteriores de edifícios, pavimentos, passeios, muros e outras infraestruturas.

A Assembleia da República decreta, nos termos da alínea c) do artigo 161.º da Constituição, o seguinte:

Artigo 1.º

Objeto

1 - A presente lei estabelece o regime aplicável aos grafitos, afixações, picotagem e outras formas de alteração, ainda que temporária, das características originais de superfícies exteriores de edifícios, pavimentos, passeios, muros e outras infraestruturas, nomeadamente rodoviárias e ferroviárias, vedações, mobiliário e equipamento urbanos, bem como de superfícies interiores e ou exteriores de material circulante de passageiros ou de mercadorias, quando tais alterações não sejam autorizadas pelos respetivos proprietários e licenciadas pelas entidades competentes conforme nela definido.

2 - A presente lei não se aplica:

- a) À afixação e à inscrição de mensagens de publicidade e de propaganda, nomeadamente política, regime consagrado na Lei n.º 97/88, de 17 de agosto, alterada pela Lei n.º 23/2000, de 23 de agosto, e pelo Decreto-Lei n.º 48/2011, de 1 de abril;
- b) A formas de alteração legalmente permitidas.

Artigo 2.º

Definições

Para efeitos do disposto na presente lei, entende-se por:

- a) «Afixação» a fixação, com a utilização, designadamente de autocolantes, cartazes, posters, placards ou de outros meios, ainda que tenham caráter artístico, decorativo, informativo ou outro, efetuados através da utilização de técnicas que permitam, de uma forma duradoura, a sua conservação e visualização por terceiros, colocados nas superfícies a que se refere o n.º 1 do artigo anterior e que defrontem com a via pública, sejam elas de acesso público ou de acesso restrito, ou nela se situem;
- b) «Grafitos» os desenhos, pinturas ou inscrições, designadamente de palavras, frases, símbolos ou códigos, ainda que tenham caráter artístico, decorativo, informativo, ou outro, efetuados através da utilização de técnicas de pintura, perfuração, gravação ou quaisquer outras que permitam, de uma forma duradoura, a sua conservação e visualização por terceiros, apostos nas superfícies a que se refere o n.º 1 do artigo anterior e que defrontem com a via pública, sejam elas de acesso público ou de acesso restrito, ou nela se situem;
- c) «Mobiliário urbano» os objetos ou equipamentos instalados na via pública ou em espaço público, para uso dos cidadãos, ou que sejam utilizados como suporte às infraestruturas urbanas essenciais,

designadamente de saneamento básico, de energia, de telecomunicações e de transportes;

d) «Picotagem» a alteração da forma original de superfície a que se refere o n.º 1 do artigo anterior, por meio de perfurações ou impactos, ainda que tenham carácter artístico, decorativo, informativo, ou outro, efetuados através da utilização de técnicas que permitam, de uma forma duradoura, a sua conservação e visualização por terceiros, realizados em locais que defrontem com a via pública, sejam eles de acesso público ou de acesso restrito, ou nela se situem.

Artigo 3.º **Licenças e autorizações**

1 - Compete às câmaras municipais licenciar a inscrição de grafitos, a picotagem ou a afixação, em locais previamente identificados pelo requerente, mediante a apresentação de um projeto e da autorização expressa e documentada do proprietário da superfície ou do seu representante legal, quando este exista.

2 - As licenças referidas no número anterior são emitidas nos termos do regulamento de taxas e isenções definido pelo município competente para o licenciamento.

3 - Não são suscetíveis de licenciamento as intervenções que descaracterizem, alterem, conspurquem ou manchem a aparência exterior e ou interior de monumentos, edifícios públicos, religiosos, de interesse público e de valor histórico ou artístico ou de sinalização destinada à informação legal, à segurança, à higiene, ao conforto, à regulação da disciplina da circulação de veículos e pessoas, e à exploração adequada dos meios de transporte público, ou que com estas contendam.

4 - O disposto no presente artigo não implica, em qualquer caso, uma apreciação do conteúdo temático ou da expressão criativa da alteração em causa, salvo quando seja suscetível de consubstanciar a prática de um crime.

Artigo 5.º **Fiscalização**

Sem prejuízo das competências próprias das forças de segurança, a fiscalização da aplicação do disposto na presente lei compete às polícias municipais e ou aos serviços de fiscalização municipais.

Artigo 6.º **Contraordenações**

1 - Fora dos casos permitidos, e quando não for aplicável sanção mais grave por força de outra disposição legal, a realização de afixação, grafito e ou picotagem constitui:

a) Contraordenação muito grave, quando descaracterize, altere, manche ou conspurque, de forma permanente ou prolongada, a aparência exterior do bem móvel ou imóvel, ou a aparência do exterior ou interior de material circulante de passageiros ou de mercadorias, pondo em grave risco a sua restauração, pelo carácter definitivo ou irreversível do meio utilizado para a sua alteração;

b) Contraordenação grave, quando descaracterize, altere, manche ou conspurque, de forma prolongada, a aparência exterior do bem móvel ou imóvel, ou a aparência do exterior ou interior de material circulante de passageiros ou de mercadorias, mas sendo reversível por via da simples limpeza ou pintura;

c) Contraordenação leve, quando descaracterize, altere, manche ou conspurque a aparência exterior do bem móvel ou imóvel, ou a aparência do exterior ou interior de material circulante de passageiros ou de mercadorias, mas sendo reversível por via da simples remoção, limpeza ou pintura.

2 - As intervenções a que se referem as alíneas b) e c) do número anterior que descaracterizem, alterem,

manchem ou conspurquem a aparência de monumentos, edifícios públicos, religiosos, de interesse público e de valor histórico ou artístico, constituem sempre contraordenação muito grave.

Artigo 7.º

Apreensão e perda

- 1 - Os objetos, equipamentos e materiais que se destinem ou tenham sido utilizados nas intervenções não licenciadas a que se refere a presente lei são apreendidos e perdidos a favor do Estado, sendo o seu destino decidido pela autoridade administrativa competente nos termos do artigo 8.º
- 2 - Quando, devido a atuação dolosa do agente, se tiver tornado inexecutável, total ou parcialmente, a perda de objetos a favor do Estado que, no momento da prática do facto, lhe pertenciam, pode ser declarada perdida uma quantia em dinheiro correspondente ao valor daqueles.
- 3 - A perda de objetos ou do respetivo valor pode ter lugar ainda que não possa haver procedimento contra o agente ou a este não seja aplicada uma coima.
- 4 - A perda de objetos pertencentes a terceiro só pode ter lugar:
 - a) Quando os seus titulares tiverem concorrido, com culpa, para a sua utilização ou produção ou do facto tiverem tirado vantagens; ou
 - b) Quando os objetos forem, por qualquer título, adquiridos após a prática do facto, conhecendo os adquirentes a proveniência.

Artigo 8.º

Instrução e aplicação de coimas e outras sanções

- 1 - A instrução dos processos de contraordenação compete às câmaras municipais e a aplicação das coimas e demais sanções ao respetivo presidente.
- 2 - Quando o ordenamento, a gestão ou manutenção do património objeto de alteração não sejam da competência do município a instrução do processo cabe à entidade administrativa competente para a gestão e manutenção do património em causa, competindo a aplicação das coimas e demais sanções ao respetivo dirigente máximo.
- 3 - Tratando-se da alteração de superfície interior e ou exterior de material circulante de passageiros ou de mercadorias, designadamente de comboios, metropolitanos, elétricos, elevadores, autocarros ou barcos, a instrução dos processos contraordenacionais compete ao Instituto da Mobilidade e dos Transportes, I. P., e a aplicação das coimas e demais sanções ao respetivo presidente, sem prejuízo das competências dos órgãos e serviços próprios das administrações regionais.

Artigo 9.º

Coima

- 1 - Às contraordenações leves corresponde coima de (euro) 100 a (euro) 2500.
- 2 - Às contraordenações graves corresponde coima de (euro) 150 a (euro) 7500.
- 3 - Às contraordenações muito graves corresponde coima de (euro) 1000 a (euro) 25 000.
- 4 - Nos casos do n.º 1 do artigo anterior o produto das coimas constitui receita do município competente para a instrução dos processos de contraordenação, revertendo 10 % para a entidade autuante.
- 5 - O produto da coima reverte, nos casos dos n.os 2 e 3 do artigo anterior, em:
 - a) 60 % para o Estado;
 - b) 30 % para a entidade competente;
 - c) 10 % para a entidade autuante.

6 - O produto da coima a que se refere a alínea a) do número anterior, quando a mesma seja aplicada em virtude de contraordenação praticada em região autónoma, reverte para a respetiva região.

Artigo 10.º

Sanções acessórias

No caso de aplicação de coima por contraordenação grave ou muito grave podem ser aplicadas as sanções acessórias previstas no regime do ilícito de mera ordenação social.

Artigo 11.º

Suspensão

- 1 - A autoridade administrativa que procedeu à aplicação da coima e da sanção acessória, se a ela houver lugar, pode suspender, total ou parcialmente, a execução daquelas.
- 2 - A suspensão pode ficar condicionada ao cumprimento de determinadas obrigações, designadamente as consideradas necessárias à efetiva reparação de danos, à reconstituição natural do espaço violentado ou à correspondente prestação de trabalho a favor da comunidade.
- 3 - O período de suspensão tem um limite máximo de dois anos, contando-se o seu início a partir da data em que se esgotar o prazo da impugnação judicial da decisão condenatória.
- 4 - Se, no decurso do período de suspensão, o arguido praticar qualquer ilícito criminal previsto nos artigos 212.º a 214.º do Código Penal, ou ilícito de mera ordenação social previsto na presente lei, ou violar obrigação que lhe haja sido imposta nos termos do n.º 2 do presente artigo, procede-se à execução da coima e da sanção aplicadas.

Artigo 12.º

Prática dos ilícitos por menores

- 1 - Sem prejuízo da aplicação do disposto no artigo 7.º, a prática por menor dos ilícitos a que se refere o artigo 6.º tem por consequência a notificação da ocorrência ao respetivo representante legal, a cargo da entidade autuante.
- 2 - Sempre que os ilícitos a que se refere o artigo 6.º forem praticados por menor com idade compreendida entre os 12 e os 16 anos de idade e constituírem simultaneamente facto qualificado pela lei como crime, a entidade autuante participa-o ao Ministério Público territorialmente competente.
- 3 - Sempre que os ilícitos a que se refere o artigo 6.º forem praticados por menor em perigo a entidade autuante comunica-os à comissão de proteção territorialmente competente.

Artigo 13.º

Custos da remoção ou reparação

Os encargos da remoção e ou reparação das formas de alteração a que se refere a presente lei, ainda que efetuadas por serviços públicos, são suportados pelo agente e ou entidade responsável pelas alterações em causa.

Artigo 14.º

Avaliação

Decorridos dois anos da entrada em vigor da presente lei, o Governo promove a avaliação da implementação do seu regime jurídico.

Artigo 15.º
Entrada em vigor

A presente lei entra em vigor no primeiro dia do mês seguinte ao da sua publicação.

Aprovada em 24 de julho de 2013.

A Presidente da Assembleia da República, Maria da Assunção A. Esteves.

Promulgada em 14 de agosto de 2013.

Publique-se.

O Presidente da República, ANÍBAL CAVACO SILVA.

Referendada em 19 de agosto de 2013.

O Primeiro-Ministro, Pedro Passos Coelho.

