

**Design Ativista**  
**O design de comunicação e a arte**  
**como formas de expressão ativista**

(Versão Final Após Defesa)

**Luís Filipe Valente Morgado**

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em  
**Design Multimédia**  
(2º ciclo de estudos)

Orientador: Prof<sup>a</sup>. Doutora Ana Nunes Jorge

**agosto de 2024**



## **Declaração de Integridade**

Eu, Luís Filipe Valente Morgado, que abaixo assino, estudante com o número de inscrição M11961 de/o Design Multimédia da Faculdade de Artes e Letras, declaro ter desenvolvido o presente trabalho e elaborado o presente texto em total consonância com o **Código de Integridades da Universidade da Beira Interior**.

Mais concretamente afirmo não ter incorrido em qualquer das variedades de Fraude Académica, e que aqui declaro conhecer, que em particular atendi à exigida referência de frases, extratos, imagens e outras formas de trabalho intelectual, e assumindo assim na íntegra as responsabilidades da autoria.

Universidade da Beira Interior, Covilhã, 2 de agosto de 2024

(assinatura conforme Cartão de Cidadão ou preferencialmente  
assinatura digital no documento original se naquele mesmo formato)



## **Agradecimentos**

Gostaria de agradecer a algumas pessoas sem as quais a realização deste trabalho não seria possível.

À Prof<sup>a</sup>. Doutora Ana Jorge por ter aceite o meu pedido para ser minha orientadora, pelo interesse e ajuda que demonstrou ao longo da redação deste trabalho académico, pelas correções, pela disponibilidade e pelas palavras de incentivo durante todo este percurso.

À Prof<sup>a</sup>. Doutora Carla Luís pela preocupação de, durante as suas aulas, ir corrigindo algumas partes do texto já escrito.

À minha família e amigos, pela motivação que sempre me transmitiram.

E, em especial, ao Miguel Januário e ao público, agradecendo, assim, a disponibilidade em concederem as entrevistas. Ambas as perspetivas trouxeram *insights* valiosos que foram fundamentais para o enriquecimento deste trabalho.

MUITO OBRIGADO A TODOS.



## **Resumo**

Perante o contexto contemporâneo, testemunhamos um aumento significativo na utilização de práticas do design e da arte que procuram não apenas transmitir mensagens, mas também estimular a ação e consciencializar a sociedade. Assim, o design e a arte surgem como uma importante ferramenta de comunicação na causa ativista. O trabalho científico agora exposto, tem como objetivo principal obter uma perspetiva abrangente sobre o ativismo no design e na arte. Com vista a este objetivo focamos as origens, influências e precursores do tema. São apresentados, ao longo do documento, diferentes exemplos ativistas, aliados ao design e à arte em prol da consciencialização em torno de questões sociais, políticas e económicas. Dado o meu interesse pessoal no tema apresentamos um estudo de caso sobre o trabalho de Miguel Januário do qual se retiram algumas relações relativas ao retorno da mensagem por parte da audiência. Não se considerando este estudo exaustivo, serve no entanto o propósito. Seguimos uma metodologia que consiste primeiramente na revisão de literatura centrada em obras literárias e vídeos, e posteriormente numa investigação através de entrevistas e questionários aplicados tanto ao artista quanto ao público-alvo. O estudo de caso sobre o trabalho de Miguel Januário, mostrou que, apesar das divergências na receção do público, o impacto e a visibilidade alcançados pelo artista comprovam o potencial transformador destas práticas. Com a apresentação do estudo de caso, reforçamos nesta dissertação a importância do papel do design e da arte como ferramentas essenciais da comunicação ativista no contexto contemporâneo.

## **Palavras-chave**

Design de Comunicação; Arte; Ativismo; Artivismo.



## **Abstract**

In the contemporary context, we witness a significant increase in the use of design and art practices that seek not only to convey messages but also to stimulate action and raise awareness in society. Thus, design and art emerge as important communication tools in the activist cause. The main objective of the scientific work presented here is to obtain a comprehensive perspective on activism in design and art. To achieve this goal, we focus on the origins, influences, and precursors of the theme. Throughout the document, different activist examples are presented, allied with design and art to raise awareness about social, political, and economic issues. Given my personal interest in the subject, we present a case study on the work of Miguel Januário from which some insights are drawn regarding the audience's response to the message. While this study is not exhaustive, it serves its purpose. We followed a methodology that first consisted of a literature review centered on literary works and videos, and subsequently an investigation through interviews and questionnaires applied to both the artist and the target audience. The case study on Miguel Januário's work showed that, despite divergences in public reception, the impact and visibility achieved by the artist demonstrate the transformative potential of these practices. By presenting the case study, we reinforce in this dissertation the importance of the role of design and art as essential tools of activist communication in the contemporary context.

## **Keywords**

Communication Design; Art; Activism; Artivism.



# Índice

<b>Introdução .....</b>	<b>9</b>
Escolha do tema .....	9
i. Problema .....	9
ii. Contexto .....	10
iii. Método .....	11
iv. Objetivos.....	12
Reflexão sobre a estrutura .....	13
<b>Capítulo I – Contextualização Histórica .....</b>	<b>14</b>
1.1.    Movimentos sociais e Ativismo .....	14
1.2.    Pioneiros e Influências da Representação Ativista .....	20
<b>Capítulo II – O Design e a Arte na Comunicação Ativista .....</b>	<b>43</b>
2.1.    Design, Arte e Direitos Humanos.....	43
2.2.    A Representação Ativista.....	46
2.3.    Tipos de Ativismo .....	55
Brandalismo .....	55
Ciberativismo .....	58
Mediativismo .....	63
Artivismo.....	65
<b>Capítulo III – Estudo de Caso .....</b>	<b>68</b>
3.1.    Projeto Portugal 1143-2012 .....	75
3.2.    Análise do estudo de caso .....	82
Método .....	83
A perspetiva de Miguel Januário .....	83
A perspetiva dos participantes.....	84
<b>Conclusão.....</b>	<b>87</b>
<b>Bibliografia .....</b>	<b>92</b>
<b>Anexos</b>	



## Índice de Figuras

<b>Figura 1a.</b> Sufragistas neozelandesas (1893). .....	18
<b>Figura 1b.</b> Protesto dos 'Indignados' em Espanha (2011). .....	18
<b>Figura 1c.</b> Manifestação do movimento 'Geração à Rasca' (2011). .....	18
<b>Figura 1d.</b> Marcha pelo clima em Portugal (2019). .....	18
<b>Figura 2a.</b> Marcha de protesto pelos Direitos Civis dos negros, liderado pelo Martin Luther King, em 1963. ....	19
<b>Figura 2b.</b> Manifestação de Maio de 1968, em Paris. ....	19
<b>Figura 3a.</b> A pintura a óleo de Mona Lisa (1503-1506). ....	21
<b>Figura 3b.</b> Esboço do chamado "Parafuso aéreo" (1486). ....	21
<b>Figura 3c.</b> Desenho do Homem de Vitrúvio (1492) de Leonardo DaVinci (1452-1519). ....	21
<b>Figura 4a.</b> Cartaz de Alexander Rodchenko (1925). ....	23
<b>Figura 4b.</b> Cartaz de Lev Brodarty (1917). ....	23
<b>Figura 5a.</b> Obra de arte L.H.O.O.Q. (1919) de Marcel Duchamp. ....	24
<b>Figura 5b.</b> Obra de arte Roda da Bicicleta (1913) de Marcel Duchamp. ....	24
<b>Figura 5c.</b> Manifesto Dada (1918) de Tristan Tzara. ....	24
<b>Figura 5d.</b> Obra de arte Crítico de Arte (1919-1920), de Raoul Hausmann. ....	24
<b>Figura 6a.</b> Cartaz colorido para a ópera Orphée aux Enfers de Jacques Offenbach, por Jules Chéret, em 1958. ....	26
<b>Figura 6b.</b> Cartaz "Job (Cigarettes)" (1898) de Alphonse Mucha. ....	26
<b>Figura 6c.</b> Cartaz 'Votes for Women' (1913), de B.M. Boye. ....	26
<b>Figura 6d.</b> Capa da partitura da canção 'Votos para as Mulheres' de Ed. Markel (1916). ....	26
<b>Figura 7a.</b> Cartaz Au Bucheron (1923) de A. M. Cassandre. ....	28
<b>Figura 7b.</b> Cartaz L' Intran (1925) de A. M. Cassandre. ....	28
<b>Figura 7c.</b> Cartaz Dubonnet (1932) de A. M. Cassandre. ....	28
<b>Figura 8a.</b> Capa do Manifesto da Liga Socialista (1885), de William Morris. ....	29
<b>Figura 8b.</b> Capa do Manifesto da Bauhaus (1919). ....	29
<b>Figura 9a.</b> Cartaz da Bauhaus criado por Wassily Kandinsky, em 1923. ....	30
<b>Figura 9b.</b> Cartaz da Bauhaus criado por Lazlo Moholy-Nagy, em 1923. ....	30
<b>Figura 10a.</b> Exposição People's Apartments (1929). ....	31
<b>Figura 10b.</b> Bandeira da brigada vermelha. ....	31
<b>Figura 11a.</b> Obra "Shot Sage Blue Marilyn" de Andy Warhol. ....	33
<b>Figura 11b.</b> Obra "Double Elvis" (1963) de Andy Warhol. ....	33
<b>Figura 11c.</b> Obra "Campbell's Soup Cans" (1962) de Andy Warhol. ....	33
<b>Figura 12.</b> Instalação TV Buddha (1974) de Nam June Paik (1932-2006), na Galleria Bonino em Nova York. ....	34

<b>Figura 13.</b> <i>The Dreamers</i> (2013) de Bill Viola. Uma instalação de 7 ecrãs, em que cada um mostra uma pessoa diferente, submersa na água. ....	34
<b>Figura 14.</b> Artistas membros do movimento Fluxus, reunidos para o 3º Festival Anual de Avant-Garde de Nova York em 26 de agosto de 1965. ....	35
<b>Figura 15a.</b> Performance Cut Piece (1964) de Yoko Ono. ....	36
<b>Figura 15b.</b> Performance Semiotics of the Kitchen (1975) de Martha Rosler. ....	36
<b>Figura 16a.</b> Geração Beat composta por Bob Donlin, Neal Cassady, Allen Ginsberg, Robert LaVigne e Lawrence Ferlinghetti, em frente à livraria City Lights, em São Francisco, em 1955. ....	38
<b>Figura 16b.</b> Concerto gratuito no Piedmont Park, em 1969. ....	38
<b>Figura 17.</b> Cartazes dos concertos de rock criados pelos designers gráficos Wes Wilson e Victor Moscoso, na década de 1960. ....	39
<b>Figura 18a.</b> A peça Bus Pass (2016) da companhia Performance Ensemble. ....	42
<b>Figura 18b.</b> Exposição com peças de crochê como decoração do tronco de árvores. ....	42
<b>Figura 19.</b> Manifesto <i>First Things Fist</i> , de 1964. ....	47
<b>Figura 20.</b> Obras de Faith Ringgold <i>The American Collection #6: The Flag is Bleeding #2</i> (1997) e <i>Quem tem medo da tia Jemina?</i> (1983). ....	48
<b>Figura 21.</b> Capas do jornal do Partido dos Panteras Negras. ....	49
<b>Figura 22a.</b> Obra de Yolanda López "Virgen de Guadalupe" (1978). ....	50
<b>Figura 22b.</b> Capa do jornal "Basta Ya!" (1969) produzida pela artista. ....	50
<b>Figura 22c.</b> Capa do jornal "Basta Ya!" (1969) produzida pela artista. ....	50
<b>Figura 23a.</b> Atelier Populaire des Beaux-Arts. ....	51
<b>Figura 23b.</b> Cartaz de maio de 1968, produzido pelo Atelier Populaire des Beaux-Arts. ....	51
<b>Figura 24.</b> O puzzle <i>Toy</i> (1951) de Charles (1907–1978) e Ray Eames (1912–1988). ....	52
<b>Figura 25a.</b> Capa da revista Ray Gun (1989-1992), de D. Carson. ....	54
<b>Figura 25b.</b> Capa da revista Emigré #1 (1984), de R. VanderLans. ....	54
<b>Figura 25c.</b> Obra <i>Design for the Real World</i> (1977) de Victor Papanek. ....	54
<b>Figura 26a.</b> Cartaz de exterior a) Winfield (1985). ....	56
<b>Figura 26b.</b> Cartaz de exterior KB (1980). ....	56
<b>Figura 26c.</b> Cartaz de exterior Greenpeace (2000-04). ....	56
<b>Figura 27.</b> Cartazes criados para desafiar a Conferência Climática COP21 da ONU. ....	57
<b>Figura 28.</b> Fotografia dos militantes do Exército Zapatista de Libertação Nacional (EZLN), em 1 de janeiro de 1994. ....	59
<b>Figura 29.</b> Símbolos que identificam o grupo hacktivista Anonymous (2003). ....	60
<b>Figura 30a.</b> Cena da instalação da obra <i>S.A.C.R.E.D.</i> (2011-2013) de Ai Weiwei. ....	60
<b>Figura 30b.</b> Obra <i>Straight</i> (2008-2012) de Ai Weiwei. ....	61
<b>Figura 31.</b> Projeto Face 2 Face (2007). ....	62

<b>Figura 32.</b> Projeto 'Kikito' (2017). .....	63
<b>Figura 33a.</b> Logótipo do grupo Midia Ninja (2013). .....	65
<b>Figura 33b.</b> Capa da edição falsa do jornal <i>The New York Times</i> . .....	65
<b>Figura 34.</b> Obras de Keith Haring: "Untitled" (1986) e "Retrospect" (1989). .....	66
<b>Figura 35a.</b> Retrato do artista Miguel Januário (1981-). .....	71
<b>Figura 35b.</b> Logótipo do projeto $\pm$ MaisMenos $\pm$ pintado ilegalmente. ....	71
<b>Figura 36.</b> Obra do artista exposta na exposição "alter-ego" (2018) em Macau. ....	73
<b>Figura 37.</b> Exemplo de um <i>streetment</i> (2014) que deu origem a um diálogo entre o artista e alguém. ....	75
<b>Figura 38a.</b> Obra Sell out do projeto ' $\pm$ MaisMenos $\pm$ ' do artista Miguel Januário. ....	77
<b>Figura 38b.</b> Obra Vende-se Portugal do projeto ' $\pm$ MaisMenos $\pm$ ' do artista Miguel Januário. ....	77
<b>Figura 39.</b> Obras produzidas por Miguel Januário no Festival Wool 2014. ....	78
<b>Figura 40a.</b> Letra subvertida do Hino de Portugal. ....	79
<b>Figura 40b.</b> Captura de um frame do vídeo da performance 'Aviso', inserida no projeto $\pm$ PORTUGAL 1143-2012 $\pm$ . ....	79
<b>Figura 41.</b> Captura do vídeo da segunda performance 'Traição' inserida no projeto $\pm$ PORTUGAL 1143-2012 $\pm$ . ....	80
<b>Figura 42.</b> Captura do vídeo da terceira performance 'Repressão' inserida no projeto $\pm$ PORTUGAL 1143-2012 $\pm$ . ....	81
<b>Figura 43.</b> Captura do vídeo da quarta performance 'Morte' inserida no projeto $\pm$ PORTUGAL 1143-2012 $\pm$ . ....	82



## **Introdução**

### **Escolha do tema**

A escolha deste tema é, em parte, decorrente do interesse despertado pela obra *Design and Democracy*, da autoria de Gui Bonsiepe (2006), relacionada com as implicações sociais e políticas do design enquanto disciplina que ‘enforma’ o mundo e com o papel que o designer pode desempenhar na promoção de mudanças positivas na sociedade. Gui Bonsiepe é um autor relevante para o assunto em questão, dada a sua abordagem crítica do Design, ao incluir questões sociais e políticas no seu trabalho. A sua influência neste campo é notória, especialmente no design industrial e de comunicação, pelo seu pensamento focado na pessoa e nas dimensões sociais explorados na sua obra *Teoria e Prática do Design Industrial: Uma Introdução* (1992). É uma fonte de inspiração para muitos designers contemporâneos que procuram seguir uma conduta ética. O design está em constante evolução, e é incrível o poder que tem em mudar a forma como olhamos para o mundo.

A partir daqui, optámos por compreender as estratégias e práticas do design intersectando-o com a arte em atuação na área do ativismo, os seus impactos e desafios, tentando oferecer um contributo para o desenvolvimento de novas abordagens e práticas que possam ampliar o potencial do design como uma ferramenta de transformação social.

Além de extremamente motivador ao nível pessoal, acredito que este tema pode fazer a diferença na sociedade atual, dado que o conceito ‘design ativista’ se encontra em crescimento. Tanto na teoria como na prática, esta forma de design é utilizada com o intuito de dar forma e voz às pessoas, promovendo mudanças em campos como o da justiça social, direitos humanos, meio ambiente, etc., servindo-se da comunicação visual para sensibilizar e mobilizar as pessoas em torno destas questões.

### **i. Problema**

O cerne da dissertação reside na análise do papel desempenhado pelo design e pela arte na promoção de causas ativistas. Tentamos saber se o design e arte são capazes de promover efetivamente causas ativistas, isto é, se o seu impacto promove a mobilização das pessoas em prol de causas, seja por meio da consciencialização, de envolvimento emocional ou da mudança de perspetiva. A abordagem a estes

pressupostos fornece, esperamos, uma compreensão mais profunda sobre o impacto e o potencial do design e da arte na comunicação de causas ativistas.

Perguntas de Investigação:

- 1) Como evoluiu o design ativista ao longo do tempo?
- 2) Quais são as motivações que movem os designers e os artistas no ativismo?
- 3) Em que tipos de abordagens ativistas os designers/artistas contemporâneos se inserem?
- 4) Qual é a perspectiva da audiência relativamente à obra do nosso estudo de caso?

## ii. Contexto

Com o intuito de contextualizar o problema, prosseguiremos à definição do termo ativismo, apresentada na Enciclopédia do Ativismo e da Justiça Social (2007). Assim, “o ativismo é uma ação em nome de uma causa, que vai além do que é convencional ou rotineiro” (Martin, 2007, p. 19).

Já o conceito de design, segundo Forty (2007), segue dois sentidos: por um lado evidencia a estética das coisas, por outro faz alusão à produção de algo (p. 12). Por outras palavras, associado também ao campo do conhecimento, o design é descrito como o processo de pensamento e planeamento (Friedman, 2000, p. 9). Unindo estes dois termos, direcionamos para o nosso tema, o Design Ativista, e que, de acordo com Fuad-Luke (2009), é definido como “*“design thinking”, imaginação e prática aplicadas consciente e inconscientemente para criar uma contranarrativa com o objetivo de criar e equilibrar mudanças sociais, institucionais, ambientais e/ou económicas positivas*”<sup>1</sup> (Fuad-Luke, 2009, p. 27).

Ao criarmos uma relação entre estes conceitos, sob a perspetiva de Gomes (2022), vamos explorar o design de comunicação como uma ferramenta de auxílio ao ativismo que nos permite a perceção do potencial do design, no sentido de criar possíveis narrativas visuais para disseminar a mensagem pretendida.

---

<sup>1</sup> “[...] *“design thinking”, imagination and practice applied knowingly or unknowingly to create a counter-narrative aimed at generating and balancing positive social, institutional, environmental and/or economic change*” [Tradução livre a partir do original].

Ademais, procurámos igualmente perceber como o design de comunicação se pode impor ao posicionar-se como um vinculador ativo perante movimentos de protesto. Constatamos esta atitude em volta do design ativista, quando nos deparamos com o mesmo presente nas redes sociais, sendo que age sob forma de difusor do seu discurso e manipulador da agenda política, social e cultural. O design não se limita a algo que produz lucro mas também a algo que se concentra na expressão de crenças e valores. Logo, torna-se vital, a exploração da prática deste conjunto visando compreender como o design de comunicação se incorpora no seio do ativismo, bem como a sua importância como intermediário da mudança na sociedade (Gomes, 2022, pp. 2-3).

Seguindo esta linha de raciocínio, podemos observar que esta abordagem do design possui um poder significativo como agente impulsionador de mudanças sociais e políticas na sociedade. No entanto, surge a questão de saber se este poder é suficiente para criar uma mudança de mentalidades duradoura na sociedade. É fato que muitas das questões que motivam o ativismo persistem, como por exemplo a desigualdade económica, a discriminação racial e de género, a degradação ambiental, entre outras. Estes desafios continuam sendo temas importantes para os ativistas, evidenciando assim uma luta contínua e ativa.

### **iii. Método**

Para esta dissertação optámos por uma metodologia de carácter qualitativo, com uma abordagem exploratória. Para tal foi efetuada uma revisão de literatura, com vista a criar um *corpus* de conhecimento para fundamentar o presente estudo e providenciar uma base de análise teórica.

Seguimos Bogdan e Biklen (1994), e apresentamos uma investigação qualitativa a partir da qual recorreremos à recolha de dados. A análise dos dados é subjetiva, permitindo-nos obter uma explicação analítica e conceptual dos mesmos. Além disso, os dados são analisados de forma indutiva, porque não existe a necessidade de testar e provar hipóteses. O recurso à abordagem exploratória justifica-se pelo facto de permitir reunir mais conhecimento sobre o assunto em estudo dado que o levantamento bibliográfico que é feito, possibilita a análise de exemplos que estimulam a sua compreensão. Seguindo Gil (1999), esta metodologia de investigação serve para desenvolver, modificar e esclarecer conceitos e ideias a fim de posteriormente ser possível a formulação de abordagens.

#### iv. Objetivos

Para a definição dos objetivos do estudo, foi levada a cabo uma pesquisa que levou à compreensão do tema: Leah A. Lievrouw, autora do livro *Alternative and Activist New Media* (2011), aborda a interseção entre ativismo e os media, bem como o uso de elementos visuais de design gráfico nas práticas ativistas; John Michael Roberts, autor de *The New Activism: Neoliberalism, Cynicism, and the Social Media Turn* (2019), explora como o ativismo contemporâneo se adapta aos novos media, incluindo o uso do design gráfico; Tony Fry, autor do livro *Design and the Question of History* (2015), examina a relação entre design gráfico e as questões sociais, incluindo o ativismo, e discutindo como o design pode ser efetivo em transmitir mensagens políticas e de consciencialização; Amber Frid-Jimenez, escreve sobre a visualidade política do design gráfico e seu papel nas práticas ativistas contemporâneas; ou Bob Gill, autor de *Graphic Design as a Second Language: Understanding Visual Communication* (2004), explora a importância do design gráfico na comunicação e argumenta sobre a sua capacidade de influenciar atitudes e comportamentos, eles não discutem concretamente a relação entre o design gráfico e o ativismo.

Na intenção de obter conhecimento sobre o design de comunicação e da arte ativistas, propomos as seguintes questões de partida: Como evoluiu o design ativista ao longo do tempo? Quais são as motivações que movem os artistas e designers no ativismo? Em que tipos de abordagens ativistas os designers/artistas contemporâneos se inserem? Qual é a perspectiva da audiência relativamente à obra do nosso estudo de caso? Expondo o conhecimento adquirido nesta dissertação, propomo-nos condensar a informação de modo a contribuir para futuros estudos na área científica em questão.

Respeitando a especificidade da matéria narrada, propomos os seguintes objetivos:

- contribuir para o conhecimento sobre o surgimento do design ativista;
- identificar e dar a conhecer alguns exemplos que têm contribuído para o desenvolvimento do tema;
- perceber as motivações dos profissionais ligados à área do design e da arte no ativismo;
- obter uma ideia do retorno da mensagem vinculada à obra de design de comunicação e arte ativistas do estudo de caso.

## **Reflexão sobre a estrutura**

Do ponto de vista estrutural, este trabalho acadêmico além do índice de figuras, Resumo, *Abstract*, Introdução, Conclusão e Bibliografia, apresenta três capítulos, respetivos subcapítulos e alguns pontos temáticos. Encontra-se organizado como explicarei a seguir.

No primeiro capítulo, focamos a origem dos termos relacionados com o tema em análise. Apresentamos definições de ativismo e de movimentos sociais, dando destaque à conceção entregue por Karl Marx, pai do socialismo e identificamos as origens e influências importantes para o design na representação da causa ativista até à contemporaneidade. No segundo capítulo, começamos por identificar os conceitos de design e arte, e descrevemos a importância da relação destes com os direitos humanos. Prosseguimos para uma breve contextualização da representação do Design Ativista, referenciando alguns marcos históricos e nomes importantes de percussores ativistas no campo das artes e do design para a definição do termo Design Social. Terminamos este capítulo com a descrição de quatro abordagens contemporâneas de ativismo, especificamente o 'brandalismo', o 'cyberativismo', o 'mediativismo' e o 'ativismo'. No terceiro e último capítulo, é apresentado o estudo de caso focado numa obra do artista português Miguel Januário, que ilustra a relação entre ativismo e a arte participativa. Inicia-se com a justificação da escolha e uma descrição sobre o artista e o seu projeto ±MaisMenos±. Neste capítulo, procuramos obter uma perspectiva por parte da audiência, do retorno da mensagem ativista vinculada à obra, através de entrevistas, e comentários nas redes sociais.

# Capítulo I – Contextualização Histórica

## 1.1. Movimentos sociais e Ativismo

A universalidade dos direitos humanos, uma ideia emancipatória do Iluminismo, reconhece a igualdade e os direitos inalienáveis de todos os seres humanos, incluindo a liberdade (Matarasso, 2019, p. 46).

O termo "ativismo" deriva do vocábulo latino ‘activus’ junto do sufixo ‘ismus’, oriundo do grego ‘ismós’, em que o primeiro significa “ativo” e o segundo “teoria ou princípio artístico, filosófico, político ou religioso, ato, prática ou resultado, conduta (...)”. Geralmente, o sufixo ‘ismus’ é acrescentado a substantivos para indicar conceitos de ação (Enciclopédia da Conscienciologia, 2020, p. 1). As origens deste termo remontam a 1907, e, posteriormente, em 1920, é usado em contexto político (*Online Etymology Dictionary*, 2001 - 2023).

Segundo Ricketts (2012), existe uma ligação intrínseca entre os conceitos ‘ativismo’, ‘mudança social’ e ‘democracia’. O autor define ‘ativismo’ como uma estratégia para a instauração de transformações na estrutura social, mediada pela participação ativa e direta no espaço público. O autor destaca ainda a importância da eficácia da comunicação ativista, enfatizando a necessidade de comunicar a mensagem de maneira clara e envolvente, de modo a possibilitar a identificação das pessoas com a campanha e, assim, apoiarem os objetivos delineados (p. 6).

Já a convicção de Thomas Swoell (2011), citado por Santos (2015, p. 48), um economista e filósofo norte-americano, é que o ativismo é uma maneira de introduzir uma ideologia política no espaço público, independentemente de extratos sociais, e sem a validação das autoridades políticas.

O ativismo implica uma forma de perspetivar o mundo tendo em vista expandir o seu significado e alcance. Tem como propósito a defesa de uma causa. Na filosofia, é interpretado como um formato argumentativo a favor da transformação efetiva da realidade, enquanto que, nas ciências políticas é associado às práticas militantes e ações contínuas e constantes, como manifestações e protestos para alcançar determinados resultados (Ferreira, 1986, citado por Junior, 2022, p. 62).

No fundo, o ativismo é um conceito político que envolve uma intervenção imediata com vista a alcançar transformações sociais e/ou políticas. Ao longo dos tempos, tem-se concentrado em questões públicas, muitas vezes destacando aquelas que

passam despercebidas. O ativismo está estreitamente ligado a valores e convicções (Johnson, s.d., p. 45-46).

O uso excessivo da palavra ‘ativismo’ por diferentes grupos tem levado a uma diluição do seu significado e da discussão sobre as causas que o ativismo deve representar (Júnior, 2022, p. 62). Neste sentido, torna-se essencial que a sociedade continue a envolver-se em causas justas e a lutar por um mundo melhor.

## **Movimentos Sociais**

A definição de movimento social requer tanto uma compreensão abrangente dos atores envolvidos, como do processo de ação coletiva que pretende alcançar implicações políticas, ao longo de um determinado período de tempo (Nunes, 2014, p. 135).

Na perspectiva de Gohn (2008), citado por Albuquerque (2018, p. 40), os movimentos sociais são manifestações coletivas de natureza sociopolítica e cultural que proporcionam meios diversos para a população se organizar e expressar as suas reivindicações. Tilly & Tarrow (2006), citado por Nunes (2014, p. 135), caracterizam os movimentos sociais como um conjunto de ações que se distinguem dos protestos ocasionais pela combinação e interconexão destas ações. Estes procedimentos envolvem a implementação contínua de campanhas sustentadas de reivindicações, manifestações, assembleias, petições, propaganda, estratégias de influência política, entre outras atividades.

Anthony Giddens (2005), na sua obra intitulada *Sociologia*, apresenta uma perspectiva que ajuda a diferenciar os movimentos sociais de outras formas de manifestação, definindo-os como “tentativas coletivas de promover um interesse comum ou de assegurar uma meta comum por meio de uma ação fora das instituições estabelecidas” (p. 357).

Pasquino (1998) sustenta que nos movimentos coletivos, os indivíduos estabelecem uma conexão devido à manifestação de comportamentos similares. Por outro lado, nos movimentos sociais, estes comportamentos propiciam a formação de novos grupos caracterizados por uma consciência coletiva de um destino partilhado e esperanças semelhantes. Estes movimentos sociais distinguem-se dos comportamentos de massa ao procurar a afirmação de uma identidade própria, bem como lutar pela conquista de direitos e combater a desigualdade presente na sociedade (p. 787).

Já segundo as conceções de Touraine (1996), citado por Nunes (2014, p. 135), os movimentos sociais desempenham um papel fundamental na transformação social e cultural das sociedades, ao contrário de protestos populares ou fenómenos de massas,

resultado de reações impulsivas, como o pânico ou as tendências desse momento histórico, como defendido por algumas correntes teóricas do comportamento em grupo. Nunes (2014), apresenta um conceito que articula três princípios fundamentais: o princípio da identidade, que envolve a definição do agente ativo; o princípio da oposição, que implica a identificação do oponente social; e o princípio da totalidade, que se refere à adoção de temas culturais comuns (p. 135).

Touraine começa por focar o movimento operário ocorrido durante a Revolução Industrial como ponto de partida para a sua análise do conceito de movimento social. Reconhece a relevância deste movimento na sua função impulsionadora como agente de transformação, destacando a sua influência significativa na dinâmica social na sociedade industrial. Resultou na formação de uma identidade estruturada e coerente, com capacidade para se envolver num confronto com um ou mais adversários sociais, como os industriais (*Idem*). Portanto, a identificação de um movimento social só se adequa quando ocorre a combinação “de um projeto cultural associado a um conflito social” (Touraine, 1998, citado por Nunes, 2014, p. 135).

A ideia de movimento revolucionário por Karl Marx fundamenta-se na análise da luta de classes e dos fluxos históricos globais que pretende a emancipação política por meio da subversão da ordem existente, com a possibilidade desta ser alcançada mediante o uso de coerção física (Alexander, 1998, citado por Picolotto, 2007, p. 158). Particularmente, o interesse de Marx recai na criação de uma relação entre a teoria e a ação política associada aos movimentos revolucionários. Esta relação é representada através do conceito da *práxis* social, que consiste numa relação dialética entre a prática (ações concretas) e a teoria (compreensão do movimento e dos objetivos deste), na qual ambas se influenciam e se unem na procura da transformação social (Scherer-Warren, 1987, pp. 12-13). Pichardo (1997), citado por Nunes (2010, pp. 19-20) faz a distinção entre os movimentos sociais ‘antigos’ e ‘novos’. A primeira categorização é atribuída aos movimentos liderados por trabalhadores industriais e agrícolas.

Karl Marx, uma figura proeminente no tema dos movimentos sociais, identifica a existência de uma tensão entre a classe operária e a classe dominante. Esta última, também conhecida como burguesia, detinha o poder e exercia o controlo sobre a classe trabalhadora, dominando-a e explorando-a. Marx afirma que a conceção de movimento social está estreitamente ligada ao confronto entre estas duas classes, conferindo à classe trabalhadora, mais vulnerável, um papel de vanguarda na reconfiguração da ordem social vigente, visando a construção de uma sociedade comunista (Marx & Engels, 1998, citado por Costa, 2013, p. 8). Na perspetiva do filósofo, para superar a opressão, são necessárias condições estruturais favoráveis e uma *práxis* revolucionária, através da ação

coletiva e pensada por parte da classe submissa, com o objetivo de alcançar uma mudança social significativa (Scherer-Warren, 1987, pp. 12-13).

A segunda categorização refere-se aos 1) movimentos feministas, que seguem um sistema de ideias independente, baseado na crítica ao domínio masculino e na rejeição da inferioridade das mulheres (Offen, 2008, citado por Tavares, 2008, p. 13), e.g., o movimento sufragista (Fig. 1a); 2) movimentos estudantis, que dizem respeito a uma luta específica dos estudantes (Auth *et al.*, 2018, p. 68), e.g., as manifestações de Maio de 1968; 3) movimentos pacifistas, que defendem os ideais de paz, através de abordagens não violentas, através da resistência, protestos e ações diplomáticas (Silva, 2012, p. 7), e.g., o Movimento dos Indignados (Fig. 1b) e da Geração à Rasca (Fig. 1c); e 4) movimentos ambientalistas, lutam por uma nova abordagem de desenvolvimento racional e sustentável, perspetivando a alteração dos métodos produção, da exploração de recursos em consideração às implicações ambientais e o combate ao consumismo desenfreado (*Idem*), e.g., Friends of the Earth (Fig. 1d).

Os ‘novos’ movimentos sociais almejam uma sociedade mais consciente, a fomentação de uma democracia participativa e a adoção de estilos de vida personalizados como resposta aos desafios contemporâneos (Nunes, 2010, p. 24).



**Figura 1.** a) Sufragistas neozelandesas (1893)<sup>2</sup>. b) Protesto dos ‘Indignados’ em Espanha (2011)<sup>3</sup>. c) Manifestação do movimento ‘Geração à Rasca’ (2011)<sup>4</sup>. d) Marcha pelo clima em Portugal (2019)<sup>5</sup>.

As disparidades entre estas duas distinções também se manifestam em aspetos como a ideologia, os objetivos, as táticas, a estrutura e os participantes (Nunes, 2014, p. 135). Podemos observá-las nas décadas de 1960 e 1970, em que o estudo dos movimentos sociais foi influenciado principalmente pelo movimento dos direitos civis nos EUA (Fig. 2a), e pelos protestos de Maio de 1968, em França (Fig. 2b). Enquanto abordagens económicas e políticas, foram enfatizadas nos EUA a sociologia europeia e a teoria da Ação Social de Touraine (1978), citado por Nunes (2014, p. 135), destacaram a singularidade identitária e cultural destes protestos.

<sup>2</sup> Fonte: <https://sol.sapo.pt/wp-content/uploads/2023/07/sol2018919656474.jpg>

<sup>3</sup> <https://abrir.link/gAMcH>

<sup>4</sup> <https://www.jpn.up.pt/wp-content/uploads/2021/03/arasca1.jpg>

<sup>5</sup> [https://www.seesp.org.br/site/images/greve\\_clima\\_em\\_portugal\\_interna\\_seesp.jpg](https://www.seesp.org.br/site/images/greve_clima_em_portugal_interna_seesp.jpg)



**Figura 2.** a) Marcha de protesto pelos Direitos Civis dos negros, liderado pelo Martin Luther King, em 1963<sup>6</sup> e b) Manifestação de Maio de 1968, em Paris<sup>7</sup>.

A partir das ideias associadas aos ‘novos movimentos sociais’ concretamente por Touraine (1981), Melucci (1989), e, Tarrow (2009), citado por Abers *et al.* (2011, p. 53), chegamos à conclusão de que a definição de movimento social tem sido objeto de debate nestas últimas três décadas. Destaca-se assim, a compreensão dos movimentos sociais como manifestações de ação coletiva persistente, nas quais atores com identidades ou solidariedades partilhadas desafiam as estruturas sociais e práticas culturais predominantes (*Idem*). Contudo, ao concentrarmo-nos exclusivamente neste tipo específico de ação coletiva, corremos o risco de negligenciar formas importantes de organização e ação social. Entender os movimentos sociais exige uma análise das relações entre os partidos políticos e o Estado. Torna-se assim evidente a importância de considerar os efeitos das ações de partidos políticos e instituições estatais nos movimentos sociais. Estes têm tentado atuar tanto na transformação de comportamentos sociais quanto na influência das políticas públicas. Esta atuação destacou-se a partir dos anos 1980, com um envolvimento dos movimentos sociais na democratização do Estado. Esta tendência tem sido observada na literatura que aborda a sociedade civil, a qual tem investigado e analisado a participação de ativistas nas políticas públicas, englobando iniciativas como o orçamento participativo e os Conselhos Gestores, que consistem em membros de consultoria no governo (Abers *et al.*, 2011, pp. 64–65).

---

<sup>6</sup> Fonte: <https://abrir.link/mdBEr>

<sup>7</sup> Fonte: [https://www.esquerda.net/sites/default/files/styles/imagem\\_principal/public/maio\\_de\\_68.jpg](https://www.esquerda.net/sites/default/files/styles/imagem_principal/public/maio_de_68.jpg)

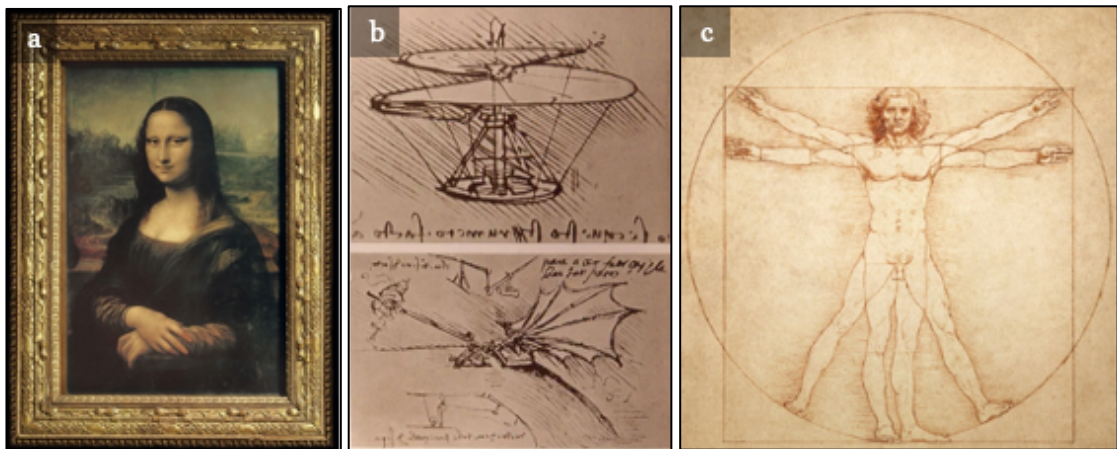
## 1.2. Pioneiros e Influências da Representação Ativista

Numa análise histórica do design na representação de causas ativistas somos levados para períodos marcados por figuras pioneiras. O design e a arte tiveram um papel crucial na comunicação de mensagens e na mobilização de apoiantes. Estes pioneiros, frequentemente visionários, deixaram uma marca duradoura ao criar uma ligação única entre a expressão visual e o impulso para a mudança social. Nesta breve exploração, procuramos identificar as origens e influências essenciais que moldaram o design e a arte na representação de causas ativistas ao longo do tempo, destacando figuras e movimentos que tiveram um papel fundamental neste cenário em constante evolução.

Meggs *et al.* (2009) e Poulin (2012), defendem que o design remonta à pré-história (p. 19; p. 23). Os símbolos, sinais ou figuras simples entalhados ou arranhados nas rochas, representam a procura do Homem pela conceptualização visual de ideias (Meggs *et al.*, 2009, p. 19).

Leonardo da Vinci é considerado por Bürdek (2002, p. 15) e Rodrigues (2009, p. 7), o primeiro designer. Isto deve-se principalmente à sua associação às artes visuais, que resultou em algumas das obras mais conhecidas (Figs 3a, b e c) e à conceção de inúmeros objetos, tais como, por exemplo, a máquina de voar (Fig. 3b) e os veículos terrestres (Bürdek, 2002, p. 349). Acreditamos, que as ideias e as inovações deste renascentista contribuíram, indiretamente, para o avanço do pensamento e da sociedade da época. Num todo, a era renascentista promoveu transformações nas artes e exerceu um impacto profundo no campo científico, estabelecendo, assim, fundamentos para um ativismo intelectual que se desdobrou em movimentos de transformação social e política, reconfigurando a perspetiva coletiva em relação à compreensão do mundo.

Reconhecido como um período de renovação social e científico, evidenciado pelas célebres obras de arte, pelas mudanças religiosas significativas e pela descoberta do Novo Mundo, com destaque nos avanços do transporte e da comunicação (Zandonaidi, 2016, p. 34), o Renascimento promoveu o conhecimento e a racionalidade que deram origem ao pensamento crítico e empírico que desafiou os dogmas estabelecidos. Nas palavras de Cademartori (s.d., pp. 20-21), “a arte libera-se dos dogmas religiosos e prende-se à imagem científica do mundo”. Surge o movimento humanista, que coloca o Homem no centro do universo e emerge, no Ocidente, a primeira revolução mediática impulsionada por Johannes Gutenberg (1396-1468) que transforma radicalmente a disseminação do conhecimento com a invenção da imprensa. A exaltação do questionamento e da liberdade de pensamento propiciaram um ambiente suscetível ao ativismo intelectual.



**Figura 3.** a) A pintura a óleo de Mona Lisa (1503-1506)<sup>8</sup>, b) o esboço do chamado "Parafuso aéreo" (1486)<sup>9</sup> e o c) desenho do Homem de Vitruvius (1492)<sup>10</sup> de Leonardo DaVinci (1452-1519).

Com o suceder da industrialização, o termo ‘desenho industrial’, transformado no presente campo de estudo científico, design industrial, começa a ser citado no sentido contemporâneo da sua terminologia (Rodrigues, 2009, pp. 7-8). Esta era veio impulsionar a criação do movimento estético *Arts & Crafts*, pelo designer William Morris, de forma a protestar contra a produção em massa e a favor da qualidade do artesanato. Morris acreditava que a arte e o design desse momento histórico eram desprovidos de valor (Thorsteinsson *et al.*, 2018, pp. 36-37). Por conseguinte, este e muitos outros nomes ligados ao movimento inspiraram-se nos ensinamentos do artista, designer, arquiteto e crítico inglês, Augustus Pugin (1812–1852), e do crítico de arte e arquitetura, britânico, Jonh Ruskin (1819–1900), os quais partilhavam a mesma preocupação na construção de um artefacto (Vasconcelos, 2013, pp. 27-31). No âmbito, os “artistas do movimento lutavam por reformas sociais através da arte” (Dagostim, 2016, p. 42).

Com profunda influência na arte e no design, por volta de 1913, surgia, na Rússia, um outro movimento iniciado por Vladimir Tatlin: o Construtivismo Russo (Mosquini *et al.*, 2022). As bases do seu estilo visual foram estabelecidas através da fusão entre a geometria e cores de tons neutros, tais como o branco, o preto, o bege e o cinza.

---

<sup>8</sup> Fonte: <https://abrir.link/LaKuA>

<sup>9</sup> <https://abrir.link/msYek>

<sup>10</sup> <https://filosofieenmeditatie.nl/wp-content/uploads/2021/03/Leonardo-da-vinci-human-body.jpg>

Considerado um movimento artístico e cultural, representa a convergência do design e da arte num único objeto, procurando integrar imagem, palavra e discurso de forma coesa (Santos, 2014, pp. 25-27). Para Leal (2009), este movimento “nega a arte pura” procurando abolir a ideia de que a arte é um elemento da criação humana, separada do mundo cotidiano” (p. 20). O olhar construtivista propõe uma interpretação visual que vai além do sentido literal da imagem. A integração dinâmica entre imagens e palavras expressam as tendências sociais manifestadas numa ação ou evento. Por outras palavras, a combinação dos elementos visuais e textuais desempenha um papel crucial na transmissão de significados e na comunicação de ideias. Este conceito reforça o papel do Construtivismo como influência no desenvolvimento do design social, enfatizando a satisfação das necessidades sociais (Curtis, 2001, citado por Santos, 2014, p. 27). Identificado como um período revolucionário, os artistas orientam a sua criatividade para atividades em benefício da sociedade, envolvendo a arte em trabalhos no âmbito da publicidade, tipografia, arquitetura e design industrial, surgem assim, as premissas do que conhecemos como design funcionalista (Santos, 2014, p. 27). Os construtivistas, defendem uma arte útil e funcional, ao colocar a sua função como um meio político para a transformação social (Argan, 1992, citado por Santos, 2014, p. 27) .

O cartaz de Rodchenko (Fig. 4a) destaca a fusão entre arte e design com uma mensagem política e social. Pretendia incentivar o público a ler mais e a expandir o seu conhecimento, de acordo com a mensagem Lilya Brik, escritora, cineasta e musa da vanguarda russa: “Livros – de todos os ramos do conhecimento”. Cores fortes e a técnica de fotomontagem criam uma mensagem visualmente impactante. Por outro lado, o cartaz de Lev Brodarty (Fig. 4b) que mostra uma mulher russa com uma arma na mão e dá a ler a mensagem "Trabalhadoras, peguem nas armas", evoca sentimentos de força, de rebeldia e de determinação, contra as forças contrarrevolucionárias, em torno Guerra Civil Russa que aconteceu entre 1918 e 1921.



**Figura 4.** Cartaz de a) Alexander Rodchenko (1925)<sup>11</sup> e de b) Lev Brodarty (1917)<sup>12</sup>.

Ambos os cartazes fazem um apelo à ação. A representação de uma figura feminina é uma chamada de atenção para a participação de todos no esforço, sem exceção, o que nos leva para a democratização, um mecanismo do design ativista.

Em suma, o Construtivismo Russo procurava utilizar o design e arte para atender às necessidades materiais, projetando soluções práticas para bens básicos do cotidiano, expressar aspirações sociais e utilizar tecnologia moderna da época como a impressão e a fotomontagem para a comunicação visual. Num período tumultuoso de grande criatividade cultural e de mobilização, o Construtivismo Russo foi relevante na transformação social através da arte e da comunicação (Curtis, 2011, citado por Camargo, 2020, pp. 47-48).

Durante a Primeira Guerra Mundial, em 1916, o movimento conhecido como Dadaísmo reuniu diversos artistas, incluindo pintores, escultores, poetas e artistas plásticos, que se uniram para satirizar a arte, ao criarem obras que desafiavam a lógica, a estética tradicional e a seriedade atribuída às formas artísticas estabelecidas, em protesto contra a guerra (Schuchardt & Santos, 2014). Este movimento, caracterizado pela sua postura radical e subversiva, rejeita a arte tradicional e desafia as normas sociais. A sua ênfase está na desconstrução e subversão como meios de expressão, assumindo-se como um movimento antiartístico, antiliterário e antipoético (Micheli, 1991, pp. 131-135). Em Berlim, o dadaísmo adotou uma postura militante contra a arte e envolveu-se na luta revolucionária Pós-Primeira Guerra Mundial, através de

<sup>11</sup> Fonte: <https://abrir.link/goWbo>

<sup>12</sup> [https://operamundi.uol.com.br/wp-content/uploads/2023/10/cartaz1\(2\).jpg](https://operamundi.uol.com.br/wp-content/uploads/2023/10/cartaz1(2).jpg)

fotomontagens e momentos performáticos. Em Paris, o movimento chegou com Picabia e Tristan Tzara, mas dividiu-se em duas tendências: uma, fiel ao espírito dadaísta original, liderada por Tzara, e outra que deu origem ao Surrealismo, liderada por André Breton (Pimenta & Lara, 2022, pp. 5-6).



**Figura 5.** Obras de arte: a) L.H.O.O.Q. (1919)<sup>13</sup> e b) Roda da Bicicleta (1913) de Marcel Duchamp<sup>14</sup>; c) Manifesto Dada (1918) de Tristan Tzara<sup>15</sup>; e d) Crítico de Arte (1919-1920), de Raoul Hausmann<sup>16</sup>.

A subversão e provocação artística manifestam-se de forma proeminente em variadas obras dadaístas. Um exemplo notável é ‘L.H.O.O.Q.’ de Marcel Duchamp (Fig. 5a), que desafia a clareza de significado na arte e parodia a icônica obra de Leonardo Da Vinci, numa ação deliberadamente provocadora. Da mesma forma, a ‘Roda de Bicicleta’ de Duchamp (Fig. 5b), que consiste na montagem de uma roda de bicicleta num banco de cozinha é transformada numa escultura, desafiando as expectativas tradicionais relacionadas com a função e a interpretação do objeto artístico. O manifesto Dada de Tristan Tzara (fig. 5c), de 1918, proclama a importância da negação, do absurdo e do caos no processo criativo. Adicionalmente, o uso extensivo das técnicas de colagem e de fragmentação nas obras de Raoul Hausmann, como é evidenciado na sua peça ‘O Crítico de Arte’ (fig. 5d), subverte a ideia predominante de que a arte deve representar uma realidade unificada e coerente, o que encorajando a quem vê, o questionamento das convenções artísticas tradicionais e a exploração de novas perspectivas no âmbito da arte, num carácter claramente revolucionário.

---

<sup>13</sup> Fonte: <https://www.singularart.com/blog/wp-content/uploads/2020/05/lhooq.jpg>

<sup>14</sup> [https://miro.medium.com/v2/resize:fit:640/format:webp/1\\*xMz3jyQmyw2NuWbnBxxzww.jpeg](https://miro.medium.com/v2/resize:fit:640/format:webp/1*xMz3jyQmyw2NuWbnBxxzww.jpeg)

<sup>15</sup> [https://smarthistory.org/wp-content/uploads/2020/01/Dada3\\_01.jpg](https://smarthistory.org/wp-content/uploads/2020/01/Dada3_01.jpg)

<sup>16</sup> <https://abrir.link/AsRfP>

Com pontos em comum com o movimento anterior, por exemplo a rutura com as tradições artísticas, e como uma das influências importantes nas artes gráficas, surge a Art Nouveau. Este movimento que abrange “todas as artes projetuais – arquitetura, design industrial, moda e as artes gráficas” (Meggs *et al.*, 2009, p. 248), e evoluiu a partir do historicismo que dominou o design no século XIX. Era representado por um “estilo decorativo” (*Idem*). No entanto, devido à complexidade da época e do próprio movimento, surgiram interpretações divergentes. Alguns observadores veem esta época como uma expressão de decadência do final do século XIX, enquanto outros a consideram uma reação contra o retrocesso e o materialismo da época (Meggs *et al.*, 2009, p. 249). Na evolução deste contexto, dois artistas gráficos europeus, nomeadamente Jules Chéret (1836-1932) e Eugène Grasset (1845-1917), desempenharam papéis de relevância, com o primeiro a ser notabilizado como um pioneiro do “cartaz moderno” (Fig. 6a) (Meggs *et al.*, 2009, p. 250).

A representação da mulher na arte era predominante. A obra de Mucha (Fig. 6b) destaca uma transformação da imagem feminina, que passou de uma conceção tradicionalmente passiva e submissa para uma representação mais sensual e com poder. Esta mudança na representação da mulher na arte refletiu as transformações sociais ocorridas entre o final do século XIX e no início do século XX, na medida em que as mulheres iam conquistando um papel mais ativo na sociedade. O movimento desafiou as normas do feminismo vigente, promovendo a liberdade sexual e a igualdade de género na esfera pública. A obra de arte de Mucha (Fig. 6b), tal como a de outros artistas deste movimento transcende o âmbito da arte, desempenhando um papel significativo na promoção da emancipação feminina (Blattner, 2015, pp. 7-8).

Emerge assim, durante a década de 1910, um dos primeiros movimentos sociais e políticos, designadamente a luta pelos direitos das mulheres, através de anúncios comerciais (Figs. 6c-d) para promoção da sua causa (McQuiston, 1993, citado por Camargo, 2020, p. 47).



**Figura 6.** Cartazes: a) cartaz colorido para a ópera *Orphée aux Enfers* de Jacques Offenbach, por Jules Chéret, em 1958<sup>17</sup>; b) "*Job (Cigarettes)*" (1898) de Alphonse Mucha<sup>18</sup>; c) 'Votes for Women' (1913), de B.M. Boye<sup>19</sup>; e d) capa da partitura da canção 'Votos para as Mulheres' de Ed. Markel (1916)<sup>20</sup>.

Outro movimento, conhecido por *Art Déco*, considerado mais outro marco do design, nasce em 1925. Este movimento era paradoxalmente antagônico ao funcionalismo, encaixando-se perfeitamente na indústria e influenciado pela tecnologia e a produção em massa (Laurent, 1999, p. 110).

Com o início da Segunda Guerra Mundial, as inovações tecnológicas abriram novas perspectivas nos processos produtivos e criaram um ambiente propício ao consumo, o qual teve impacto direto no campo do design. Os designers tiveram de lidar com a limitação de matérias-primas e a mudança de foco na produção industrial, para um esforço produtivo de materiais e equipamentos para as atividades bélicas. A fim de evitarem o desperdício, foram constituídos grupos de pessoas especializadas, com o objetivo de gerir o racionamento e a seleção de materiais aplicáveis à reciclagem, bem como a utilização dos meios de informação e comunicação com o propósito de orientar a população a adotar as medidas estabelecidas. Neste contexto, a propaganda de guerra emergiu como uma das contribuições mais notáveis do design e da arte (Safar *et al.*, 2019, p. 123-125).

Richard Hollis (s.d.) citado por Reis (2013, p. 113) refere que este movimento é conhecido pela sua aparente relação com a estética de objetos da vanguarda artística, especialmente, no romantismo pelos automóveis, locomotivas e transatlânticos.

Nas obras apresentadas, de Adolphe M. Cassandre (1901–1968), são evidenciados o uso dos signos alfabéticos, como formas artísticas, e o recurso à geometria. No cartaz 'Au Bucheron' (Fig. 7a), criado para uma loja de mobiliário, o tipo

<sup>17</sup> Fonte: <https://abrir.link/MMkmQ>

<sup>18</sup> <https://abrir.link/Hklzu>

<sup>19</sup> <https://abrir.link/tGwNu>

<sup>20</sup> [https://i.etsystatic.com/12741171/r/il/039fc8/2589499441/il\\_794xN.2589499441\\_3k40.jpg](https://i.etsystatic.com/12741171/r/il/039fc8/2589499441/il_794xN.2589499441_3k40.jpg)

de letra reflete uma depuração e racionalidade tipográfica que se alinha com a objetividade da ilustração e devido às proporções do cartaz confere à tipografia um papel interventivo na comunicação direta com o observador. A disposição da figura do madeireiro, inclinado para a esquerda enquanto o tronco 'cai' para o lado oposto, cria uma relação coesa e expressiva com o caráter formal da tipografia. O mesmo acontece no cartaz 'L' Intran' (Fig. 7b), os elementos geométricos têm um impacto significativo na estética e na mensagem transmitida pelo cartaz. A disposição diagonal do elemento tipográfico resulta na amputação do título do jornal 'L'Intransigeant'. A mesma ideia pode observar-se no cartaz 'Dubonnet' (Fig. 7c), onde se observa uma exploração conceitual e fonética da tipografia. Esta abordagem desenvolve-se em três etapas, em que a figura de um homem sentado, representada pelo seu contorno, é progressivamente preenchida com pinceladas conjuntamente com as letras. Isto expressa a noção de satisfação de forma figurativa, tipográfica e fonética, finalizando o cartaz ao preencher o homem na totalidade das suas vestes (Reis, 2013, pp. 115-117). Cassandre contruiu um verdadeiro diálogo entre o artista e o público, em tempos onde a arte se desenvolvia num contexto de grande transparência (Reis, 2013, p. 118).

Recorrentemente, a estética deste movimento é adotada como uma forma de expressão visual para transmitir ideias sociais e políticas. Para tal, alguns aspetos relacionados à sustentabilidade são incorporados, bem como os simbolismos ou os elementos representativos em causas ativistas.



**Figura 7.** Cartazes a) *Au Bucheron* (1923)<sup>21</sup>, b) *L'Intran* (1925)<sup>22</sup> e c) *Dubonnet* (1932) de A. M. Cassandre<sup>23</sup>.

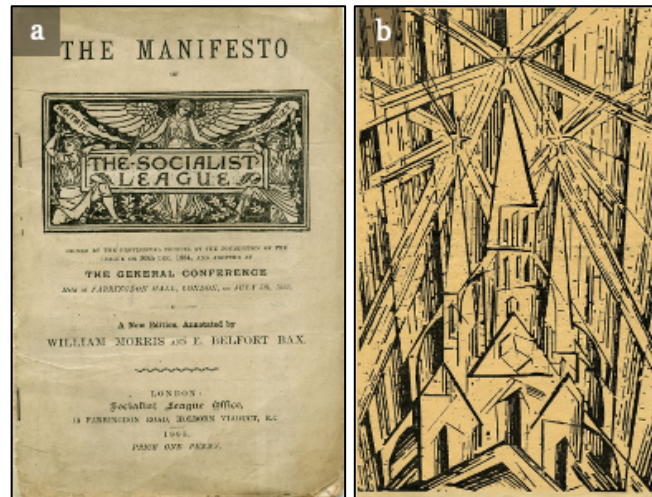
A transição para a Bauhaus, cujo o manifesto apresentamos na figura 8b, representa uma importante evolução na narrativa do design. Inspirado pela ideologia de Morris (Fig. 8a) e influenciado pela Deutsche Werkbund, Walter Gropius (1883-1969) fundou a escola moderna, em 1919, em Weimar, na Alemanha. Esta surgiu da união das Escolas de Belas Artes e de Artes Aplicadas e tornou-se no berço da profissão de designer, ao emergir como o principal modelo de ensino do design no século XX (Oliveira, 2004, pp. 108-110).

Apesar da condição de instituição estatal da Bauhaus, os seus membros constituintes mantiveram os ideais liberais, que resultaram em conflitos pelos quais a escola ficou marcada (Denis, 2000, p. 118).

<sup>21</sup> Fonte: <https://uploads6.wikiart.org/images/cassandre/au-bucheron-1923.jpg>

<sup>22</sup> <https://i.pinimg.com/564x/e2/15/ef/e215ef028852308fda7b067914e2841f.jpg>

<sup>23</sup> <https://i.pinimg.com/736x/a6/09/77/a60977c99b4b87bc42c7aae309589e46.jpg>



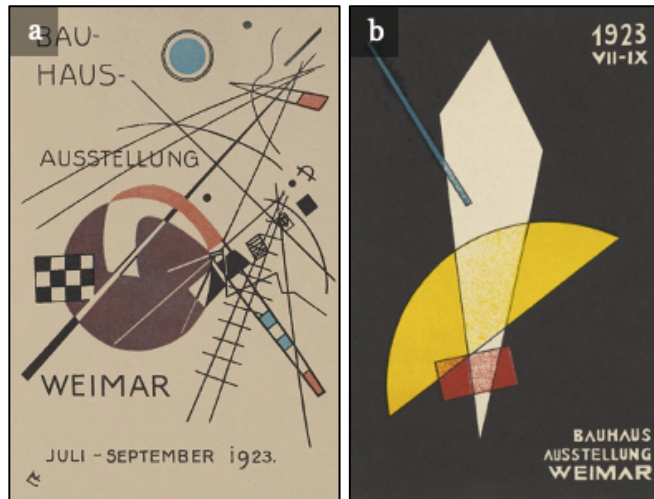
**Figura 8.** Capas dos Manifestos: a) Liga Socialista (1885)<sup>24</sup>, de William Morris; e b) Bauhaus (1919)<sup>25</sup>.

A intenção de Gropius ia no sentido de tornar o conceito de arte e artesanato numa ideia progressista (Oliveira, 2004, p. 111). No início, existiu a intenção de subordinar o design à arquitetura como resumo de todas as atividades projetuais. A contribuição pedagógica mais importante de Gropius e da Bauhaus foi a ideia de que o design devia ser pensado como uma atividade unificada e global, com diversas facetas, ao mesmo tempo que envolvia múltiplos aspetos da atividade humana (Denis, 2000, p. 120). Para muitos dos que tiveram a sua participação na Bauhaus, o maior significado desta escola residia na oportunidade de fazer uso da arquitetura, da arte e do design para a construção de uma sociedade melhor, mais livre e mais justa, sem os conflitos de nacionalidade e raça, cujos dominavam a política. A Bauhaus acabou contribuindo significativamente para a padronização de uma estética e de um estilo específicos no design (*Idem*, p. 121).

Estudiosos da Bauhaus separam o período inicial das ideias expressionistas e místicas de Gropius e Itten, da fase subsequente, no qual dominou o tecnicismo e o racionalismo de Wassily Kandinsky (Fig. 9a) e Moholy-Nagy (Fig. 9b), e Meyer, e da fase final sob Mies Van der Rohe, quando o ensino da arquitetura passou a ser privilegiado quase que exclusivo (*Idem*, p. 120).

<sup>24</sup> Fonte: <https://abrir.link/WPUAh>

<sup>25</sup> <https://encurtador.com.br/mLC1A>



**Figura 9.** Cartazes da Bauhaus criados: por a) Wassily Kandinsky<sup>26</sup> e b) Lazlo Moholy-Nagy<sup>27</sup>, em 1923.

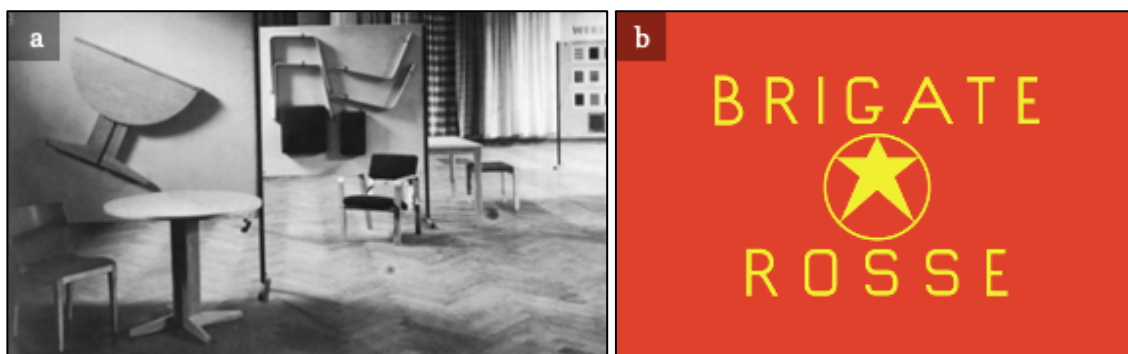
Sob a direção de Hannes Meyer, a Bauhaus mudou o seu foco para a arquitetura e afastou-se dos princípios originais (Reimann, 2020, pp. 93–94). Fuad-Luke (2009) entende que, uma das primeiras manifestações ativistas do design ocorreu, na Alemanha, durante a direção de Hannes Meyer na Bauhaus, de março de 1928 a julho de 1930 (p. 39). Durante este período, a escola adotou uma postura socialmente proativa, promovendo o acesso do design e da arquitetura às classes trabalhadoras. Meyer organizou uma exposição em 1929 (Fig. 10a), nas cidades da Basileia e Mannheim, destacando produtos de estética simplificada. Esta iniciativa, ao destacar a importância de um design centrado nas pessoas, provou como o design pode melhorar o bem-estar das pessoas e conciliar as necessidades individuais com as da comunidade. Meyer foi demitido da direção da Bauhaus em 1930, devido ao clima político vivido na Alemanha, após ter liderado um grupo de estudantes numa visita à União Soviética em conformidade com seus ideais socialistas, sob a bandeira da brigada vermelha da Bauhaus (Fig. 10b).

Apesar da Bauhaus ter produzido obras de qualidade inquestionável e ter desempenhado um papel crucial na pedagogia da arte e do design, as intenções de Meyer em promover benefícios sociais em larga escala não foram perceptíveis. Após a dissolução da Bauhaus em 1933, o impulso do design como uma força social positiva foi perdido, assim como o ideal modernista de aprimorar a condição humana (*Idem*).

---

<sup>26</sup> Fonte: [https://media.posterlounge.com/img/products/750000/743711/743711\\_poster.jpg](https://media.posterlounge.com/img/products/750000/743711/743711_poster.jpg)

<sup>27</sup> [https://i.etsystatic.com/10724506/r/il/e82f1f/3738972896/il\\_794xN.3738972896\\_cwwwu.jpg](https://i.etsystatic.com/10724506/r/il/e82f1f/3738972896/il_794xN.3738972896_cwwwu.jpg)



**Figura 10.** a) Exposição People's Apartments (1929)<sup>28</sup>; e b) bandeira da brigada vermelha<sup>29</sup>.

Contudo, durante a Segunda Guerra Mundial, o design teve um papel preponderante na produção de propaganda de guerra. Depois da guerra, o design começou a ser visto como uma ferramenta para a modernização e o progresso, tendo surgido novas escolas e correntes, como é o caso do 'design funcionalista' e do 'design escandinavo', dois termos relacionados, mas não idênticos. O primeiro, enfatiza a funcionalidade e a utilidade dos produtos, procurando criar objetos práticos, eficientes e acessíveis para o maior número possível de pessoas (Filipe, 2015, p. 33). O segundo, é um estilo de design com origem nos países nórdicos e conhecido pela sua simplicidade, minimalismo, funcionalidade e beleza natural, refletindo a cultura e o estilo de vida escandinavos (VivaDecoraPro, 2018). Ambos tinham muitos pontos em comum, dos quais destacamos a ênfase na funcionalidade, simplicidade, minimalismo e o uso de materiais naturais.

O funcionalismo e a estética são os elementos que pensamos sugerir um impulso ativista. Referimo-nos à tentativa de criar um impacto positivo e inclusivo na sociedade ao colocar em prática uma sensibilidade ecológica e ao promover uma sociedade democrática, contribuindo para a foco central do design, no que concerne ao melhoramento da qualidade de vida das pessoas.

O *Independente Group*, um grupo formado por publicitários, críticos e arquitetos segue o mesmo conceito de abertura do design e da arte às pessoas em geral. Estes indivíduos reuniam-se para debater a evolução da arte moderna ao longo das décadas (Lessa *et al.*, 2014, p. 52). Foi então que o crítico britânico Lawrence Alloway introduziu o termo 'Arte Pop' pela primeira vez em 1954 para descrever a "arte popular". Em 1962, Alloway expandiu o conceito para englobar artistas que procuravam incorporar imagens

---

<sup>28</sup> Fonte: Livro *Das Bauhaus: Werksatt der Moderne* (2018)

<sup>29</sup> [https://pt.wikipedia.org/wiki/Brigadas\\_Vermelhas#/media/Ficheiro:Flag\\_of\\_the\\_Brigate\\_Rosse.svg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Brigadas_Vermelhas#/media/Ficheiro:Flag_of_the_Brigate_Rosse.svg)

populares no contexto das 'Belas Artes'. Embora tenham surgido outros termos concorrentes, o termo 'Arte Pop' prevaleceu apesar dos protestos dos próprios artistas. No entanto, nos Estados Unidos, apesar de ter enfrentado resistência, a Arte Pop encontrou solo mais fértil, devido à sua capacidade de representar o ambiente consumista e transformar o conceito estético de beleza. Com a sua origem em experiências na década de 1950, a arte apresentou-se como o veículo ideal para explorar a cultura americana. Os artistas norte-americanos sentiram-se atraídos por esta arte porque incorporava elementos de agressividade que envolviam o design comercial e a técnica de venda, obtendo deste modo como resultado, obras expressivas e impactantes (Lucie-Smith, 1966, p. 161). De acordo com Edward Lucie-Smith (1966, p. 162), ao analisar uma típica pintura deste movimento artístico, a noção de 'estilo' desaparece na Arte Pop, recusando-se esta a ser categorizada. Prova disso é o fato de que, nos Estados Unidos, além de nomes como Johns e Rauschenberg estarem incluídos no grupo dos principais artistas da Arte Pop, estão também Andy Warhol, Jim Dine, Robert Indiana, Roy Lichtenstein, entre outros, demonstrando cada um, características distintas nas suas obras, o que resulta numa diversidade notável de abordagens e estilos dentro do próprio movimento (*Idem*). Nas obras de Andy Warhol, eram frequentemente retratadas figuras icônicas como Marilyn Monroe (Fig. 11a) e Elvis Presley (Fig. 11b) (Barbosa & Silva, 2012, s.p.). A importância nestas duas celebridades residia na representação da era moderna. Monroe simbolizava o charme e a fama de *Hollywood*, provocando discussões sobre género e sexualidade e Presley, a rebeldia e a revolução musical. Ambas as figuras contribuíam para a aproximação do público à arte e refletiam os valores culturais da época.



**Figura 11.** Obras de Andy Warhol: a) *Shot Sage Blue Marilyn* (1963)<sup>30</sup>, b) *Double Elvis* (1963)<sup>31</sup> e c) *Campbell's Soup Cans* (1962)<sup>32</sup>.

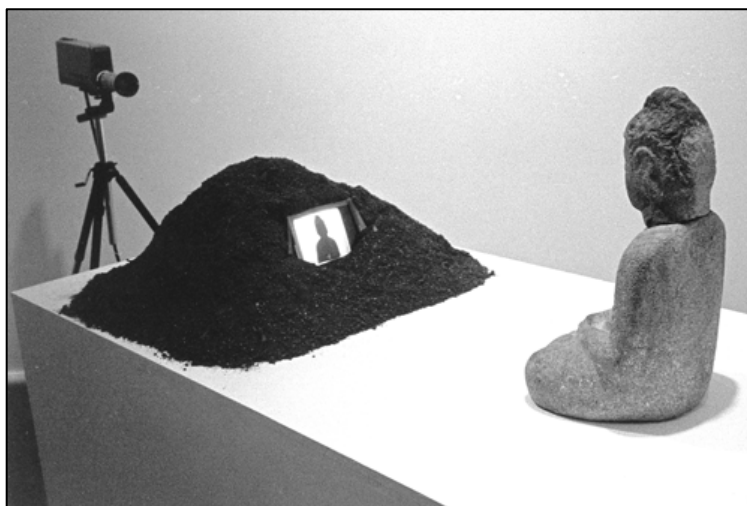
A Arte Pop surgiu com a intenção de contestar, de modo irônico, a sociedade capitalista e os objetos de consumo (Fig. 11c). Esta crítica, era muitas vezes levada a cabo através da incorporação de produtos comerciais nas obras de arte, o que, contraditoriamente, resultava no aumento do consumo dos mesmos (Henriques, 1994, citado por Barbosa & Silva, 2012).

Em meados da década de 1960, aparece a videoarte, pelo artista sul-coreano Nam June Paik (1932-2006) (Fig. 12). Este movimento questionou o cinema convencional, fazendo-o expandir os seus limites de criação visual e de expressão artística (Domingos, 2013, p. 82).

<sup>30</sup> Fonte: <https://static.poder360.com.br/2022/03/Monroe.jpg>

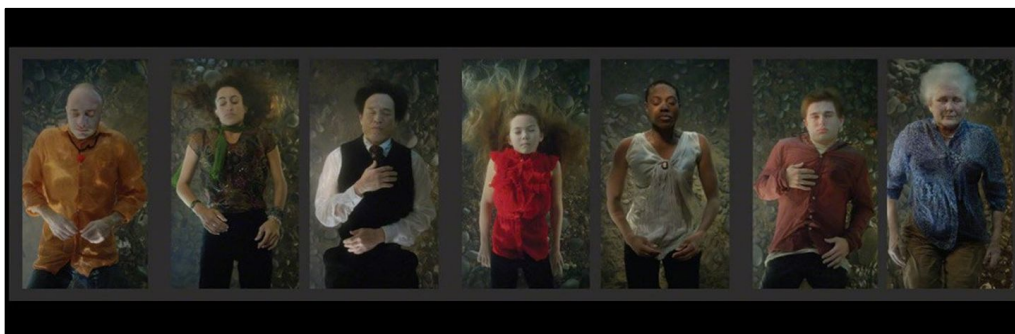
<sup>31</sup> <https://imagens.publico.pt/imagens.aspx/375682?tp=uh&db=imagens&type=jpg>

<sup>32</sup> <https://io.wp.com/uozart.com/wp-content/uploads/2020/08/Campbells-Soup-Cans.jpg>



**Figura 12.** Instalação *TV Buddha* (1974) de Nam June Paik (1932-2006), na Galleria Bonino em Nova York<sup>33</sup>.

Bill Viola é outro artista da videoarte que colaborou com artistas de destaque como Frank Gillete, Peter Campus e Nam June Paik. A sua abordagem envolve o uso do som como uma entidade física e o movimento da câmara com base em campos sonoros, transformando-a num "microfone visual" (Sanoki, 2015, p. 31). Viola explorou o sinal de vídeo e a manipulação da imagem televisiva, e abordou temas como a morte, o renascimento e a transformação (Fig. 13) (*idem*, pp. 31-32).



**Figura 13.** *The Dreamers* (2013) de Bill Viola. Uma instalação de 7 ecrãs, em que cada um mostra uma pessoa diferente, submersa na água<sup>34</sup>.

A videoarte é uma expressão artística que utiliza câmaras eletrónicas para explorar novas possibilidades criativas. Cria obras de arte que existem somente num curto período de tempo, muitas vezes sendo específicas para um local ou vinculadas a

<sup>33</sup> Fonte: [https://io.wp.com/33.media.tumblr.com/tumblr\\_l8oy4k4StH1qzaos7o2\\_500.gif](https://io.wp.com/33.media.tumblr.com/tumblr_l8oy4k4StH1qzaos7o2_500.gif)

<sup>34</sup> <https://encurtador.com.br/7Buxt>

performances ao vivo. Desafia as convenções tradicionais da arte, que valorizam objetos permanentes, e amplia os limites da expressão artística e do local de exibição da obra. Cria uma oportunidade para os artistas, de fugirem às influências comerciais e explorar expressões efêmeras, muitas vezes ligadas a movimentos políticos de resistência (Meigh-Andrews, 2014, citado por Oliveira, 2021, p. 36). A obra, na videoarte, é a experiência audiovisual valorizada pela sua natureza fugaz e mutável. Estes aspetos, facilitaram a abordagem significativa sobre questões sociais e políticas, inclusive as relacionadas ao feminismo (*idem*).

O movimento Fluxus (Fig. 14), o primeiro movimento que unia todos os tipos de arte e tinha uma abordagem política e revolucionária, influenciou as formas de expressão da videoarte (Santos, 2012, p. 1). Transformou-a numa plataforma para discutir preocupações sociais e políticas. Como tal, foi criado como um espaço de contestação de modo a permitir a exposição de indivíduos, grupos e ideias, fora dos estereótipos e representações televisivas.



**Figura 14.** Artistas membros do movimento Fluxus, reunidos para o 3º Festival Anual de Avant-Garde de Nova York em 26 de agosto de 1965<sup>35</sup>.

O uso de gravadores de vídeo portáteis acessíveis permitiu que artistas e grupos politicamente ativos desafiassem o monopólio das emissoras de televisão (Meigh-Andrews, 2014, citado por Oliveira, 2021, p. 37). A videoarte deu voz a movimentos sociais através da representação distorcida, especialmente a figura da mulher. Desafiou a representação da mulher, recusando a sua representação como mero objeto e

---

<sup>35</sup> Fonte: <https://cdn.thecollector.com/wp-content/uploads/2022/10/fluxus-art-group-photo.jpg>

permitindo-lhe apresentar-se de maneira respeitosa e autêntica. Através da facilidade de reprodução e do acesso às câmaras de vídeo, a influência da arte feminista contribuiu para o ativismo global (Elwes, 2005, citado por Oliveira, 2021, p. 38-40). Os movimentos feministas foram precedidos por uma série de performances, sendo de notar, por exemplo, as que foram realizadas por Yoko Ono, peças em que é explorada a passividade da artista em relação a violências contra o corpo feminino (Fig. 15a), e Martha Rosler, que se destacou pela paródia feminista (Fig. 15b), uma sátira ao papel tradicional da mulher na cozinha (Zanini, 2004, p. 19).



**Figura 15.** Performances: a) *Cut Piece* (1964) de Yoko Ono<sup>36</sup> e b) *Semiotics of the Kitchen* (1975) de Martha Rosler<sup>37</sup>.

Neste sentido, o design começou a ser influenciado pelo movimento *hippie* e pela ‘contracultura’, com um aumento do interesse pela sustentabilidade, pelas questões sociais e pela arte popular (Fernandes, 2020). O design de comunicação começou a ter forma mais expressiva e politizada, desta feita com o surgimento do ‘design gráfico ativista’ e do ‘design radical’.

O ‘Design Radical’ representou a fusão entre a arte, o design e a arquitetura da vanguarda italiana. Imersa numa cultura pop pós-moderna, teve início com o manifesto e a exposição intitulada de “Superarchitettura”, em 1966, em Pistoia (Abranches, 2022, p. 48). Este movimento emergiu como uma crítica ao paradigma convencional do Bom Design de Dieter Rams (1932), refletindo a ‘contracultura’ característica do final dos anos 1960, com o propósito de desafiar a supremacia visual do movimento moderno. O ‘design radical’ italiano adotou abordagens mais teóricas, especialmente no contexto do design

---

<sup>36</sup> Fonte: <https://i1.sndcdn.com/artworks-L5zp8JzhWCfit5V9-bxnpQ-t500x500.jpg>

<sup>37</sup> <https://encurtador.com.br/7KqMS>

conceitual, apresentando propostas utópicas para as áreas de arquitetura e do design. Há uma ressonância evidente com os princípios da arte dadaísta, que, de maneira semelhante, encarnava a contestação de valores, incluindo os intrínsecos à própria arte (Fiell, 2006, citado por Cresto *et al.*, 2009, p. 37). O ‘design radical’ provocou uma transformação no papel do designer, redefinindo a sua relação com a indústria, e tornou-se num veículo de protesto numa época de intensa agitação cultural (Moura, 2022, p. 134). O desenvolvimento cultural italiano na década de 1960 deu origem a diversas ‘contraculturas’ (Bürdek, 2002, p. 81). O termo ‘contracultura’ foi cunhado, em 1960, pelo sociólogo J. Milton Yinger (1916-2011). Ele usou-o no seu ensaio como um comportamento de grupo caracterizado pela constante conflitualidade e pela expressão de valores opostos aos da cultura dominante (Auther & Lerner, 2012, p. xix).

Tornou-se amplamente conhecido devido ao trabalho do académico Theodore Roszak, pós 1969. Na sua observação sobre o tumultuoso período de insurreição social e política dos anos 1960 nos Estados Unidos, caracterizou a ‘contracultura’ como um movimento político e cultural que procurava um nível transformador de consciência tanto para o indivíduo quanto para a sociedade e o ambiente (*Idem*). A ‘contracultura’ é um movimento de oposição que define os seus valores e normas em oposição ao sistema estabelecido. Promove o questionamento, a resistência e o protesto, especialmente entre os jovens (Camelo & Lima, 2016, p. 89).

Embora tenha proporcionado a formação de alianças com diversas forças políticas e radicais, a verdadeira essência da ‘contracultura’ residiu no poder das ideias, das imagens e da expressão artística (Leary, 2005, citado por Nicolas, 2017, p. 47). É um fenómeno presente ao longo da história, onde figuras como Sócrates (470-399 a.C.), Galileu (1564-1642) e Martin Luther King (1929-1968) desafiaram a ordem social estabelecida (*idem*). Este movimento vanguardista provocou mudanças significativas no cenário político e apresentou desafios à forma tradicional de ativismo. Além disso, também teve um impacto transformador nas práticas artísticas ao romper com as convenções previamente aceites.

Nos Estados Unidos, este movimento começou a ganhar força na década de 1950, influenciado pela ‘Beat Generation’ (Fig. 16a), um grupo de poetas notáveis. Entre 1956 e 1968, o *rock-’n-roll* emergiu como uma forma poderosa de expressão para a juventude, que o adotou para manifestar a sua rebeldia.



**Figura 16.** a) Geração Beat composta por Bob Donlin, Neal Cassady, Allen Ginsberg, Robert LaVigne e Lawrence Ferlinghetti, em frente à livraria City Lights, em São Francisco, em 1955<sup>38</sup>, e b) concerto gratuito no Piedmont Park, em 1969<sup>39</sup>.

O movimento *hippie* surge como uma expressão da ‘contracultura’, desafiando as normas da sociedade e adotando um estilo de vida naturalista e livre. Os *hippies* formavam comunidades onde cada membro desempenhava funções específicas, como agricultura e artesanato, promovendo a troca de serviços e produtos em vez da compra de produtos industrializados. Nos concertos de rock ao ar livre os *hippies* (Fig. 16b) aproveitavam a oportunidade para promoverem o amor livre e a igualdade. O estilo desta expressão destacava-se por uma aparência não conservadora.

Em sequência, surge o movimento psicadélico que se une ao movimento da contracultura pelos direitos civis. Surgem ideais de uma sociedade baseada no amor e respeito mútuo, com uma busca espiritual que muitas vezes se volta para um grafismo baseado no misticismo oriental. São Francisco, especialmente o bairro de Haight-Ashbury, tornou-se no epicentro do movimento *hippie* e o berço do ‘movimento psicadélico’. Ainda nos anos 1960, o consumo de substâncias alucinogênicas desempenhou um papel significativo na contracultura, sendo visto como catalisador da libertação da mente das limitações impostas pelo sistema, o que deu origem ao termo. A influência psicadélica repercutiu-se na comunicação visual da época. Os cartazes para promoção dos concertos de rock (Fig. 17), apresentavam cores e formas que ilustravam vividamente os efeitos das drogas, tornando-se numa parte distintiva da estética da contracultura dos anos 1960 (Partridge, 2006, citado por Filho *et al.*, 2010, p. 9).

Logo, a partir da metade dos anos 1960, o design ocidental começou a questionar a estética modernista devido às mudanças na sociedade e à agitação cultural e política.

---

<sup>38</sup> Fonte: <https://abrir.link/yQkAh>

<sup>39</sup> <https://abrir.link/IQjWH>

Este questionamento foi influenciado por movimentos existencialistas, tais como, *beatniks* dos anos 50s e *hippies* dos anos 60s, promovendo uma abordagem mais criativa e expressiva no design e refletindo as transformações sociais e culturais da época. O potencial do design foi inicialmente explorado no sentido de comunicar ideais e desafiar normas.



**Figura 17.** Cartazes dos concertos de rock criados pelos designers gráficos Wes Wilson e Victor Moscoso, na década de 1960<sup>40</sup>.

O 'graffiti' é uma forma de expressão urbana originada durante a 'contracultura' dos anos 1960, inicialmente ligada a movimentos políticos e ideológicos, e de afirmação de identidade. Foi o precursor da Arte Participativa (Lazzarin, 2007, p. 62) que abordaremos mais à frente neste estudo. Assim, neste contexto de expressão criativa e de questionamento, à medida que os artistas exploravam os limites do design para comunicar ideais, o 'graffiti' destacou-se como uma forma de envolver ativamente a comunidade na criação de expressões artísticas que transcendiam as barreiras tradicionais da arte e tornavam-se numa forma de participação coletiva. Esta evolução no cenário artístico reflete a crescente importância da interação entre os artistas e o público e marca o início de uma era onde a arte não é só utilizada para comunicar, mas também convida à participação ativa.

Em finais da década de 1990, a aceitação da Arte Participativa em setores como o da saúde e da educação destacou o seu amplo potencial. A evolução tecnológica, incluindo os computadores e a internet, democratizou os meios de produção cultural,

---

<sup>40</sup> Fonte: <https://lobopopart.com.br/wp-content/uploads/2017/08/Wes-Wilson-02-640x489.jpg>  
<https://lobopopart.com.br/wp-content/uploads/2017/08/Victor-Moscoso-02-640x489.jpg>

desafiando o monopólio estatal. As instituições culturais agora procuram atratividade e inclusão para um público digitalmente exigente. O mundo das artes adotou a arte participativa como uma necessidade para se renovar num ambiente dinâmico e competitivo. Mudança esta que reflete uma transformação irreversível na cultura pública e tornou vital o diálogo entre as artes e a sociedade (Matarasso, 2019, pp. 182–184).

A arte comunitária serviu como um processo de desenvolvimento da arte participativa. Ao longo dos últimos 50 anos, a arte comunitária tem testado ideias e práticas que se tornaram estabelecidas na arte participativa. A diferença fundamental entre a arte participativa e a arte comunitária está na intenção, sendo que a primeira convida as pessoas a participarem no trabalho artístico concebido pelo artista, enquanto a segunda baseia-se numa colaboração igualitária, em que o artista e a comunidade contribuem para a concepção e a criação conjunta da obra (*idem*, pp. 58-60).

Cronologicamente, a arte comunitária é um termo com teoria e prática mais antigas, enquanto a arte participativa, tendo-se desenvolvido posteriormente, é mais ampla e diversificada. Da arte participativa proliferaram terminologias relacionadas, como "prática artística de engajamento social, desenvolvimento cultural comunitário, estética relacional, desenvolvimento de público, cocriação, novo gênero de arte pública, prática dialógica, ativismo artístico e teatro aplicado, entre muitos outros" (*idem*, pp. 50–51). No ensaio *Participatory Art* (2014) citado por Matarasso (2019, pp. 60-61), a arte participativa nas suas diversas formas é uma “arte interativa, relacional, cooperativa, ativista, dialógica e de base comunitária. Em certos casos, a participação de um leque de pessoas cria um trabalho artístico, noutros casos a própria ação participativa é descrita como arte”, e ainda acrescenta: “Na arte participativa, pessoas referidas como cidadãos, gente comum, membros da comunidade, ou não-artistas, interagem com artistas profissionais para criar trabalhos” (Finkelppearl, 2014, citado por Matarasso, 2019, p. 61).

A arte participativa é definida como a criação de um trabalho artístico por artistas profissionais em colaboração com artistas não-profissionais (Matarasso, 2019, p. 52). Esta definição abrange diversas atividades como educação musical, mediação cultural em museus e galerias, teatro aplicado, projetos de mudança social através da arte, ativismo artístico, arte e saúde, carnaval, artes de rua, festivais e a própria arte comunitária. Contudo, a falta de clareza na sua definição pode causar confusão, uma vez que diferentes pessoas têm ideias, crenças e pressupostos distintos. Para compreender adequadamente o conceito em causa, é necessário adotar uma perspetiva aberta e flexível em relação à arte, reconhecendo acima de tudo o seu potencial renovador.

A definição de arte participativa inclui duas características distintas: a primeira é

o processo de criação, que diferencia este tipo de arte de outras formas de ação social e a segunda característica é que qualquer pessoa, quer seja profissional ou não, pode ser considerada uma artista na arte participativa (*idem*, p. 56).

O processo de criação de uma obra de arte requer uma estrutura de valores, conhecimento, habilidades, tempo e exibição. A concepção tradicional de artistas é desafiada, quando é enfatizado o fato de qualquer pessoa se poder tornar num artista através do ato de criar. A arte participativa envolve a colaboração entre profissionais e não profissionais, combinando diferentes habilidades, imaginação e interesses para criar algo que não poderia ser alcançado individualmente.

Logo, a definição e os limites da arte participativa podem ser ambíguos e muitas vezes sobrepõem-se a outras atividades, como educação artística, projetos de intervenção social e estratégias artísticas que envolvem a participação. A sua natureza híbrida transcende fronteiras disciplinares e colabora com outras áreas, contribuindo, desta forma para a sua qualidade e valor (*idem*, pp. 53-55).

Considerada como um direito humano garantido pela Declaração Universal dos Direitos Humanos, a igualdade entre artistas profissionais e não profissionais é fundamental, e todos têm os mesmos direitos no processo artístico. A igualdade entre os artistas é crucial, e a arte surge da interação dos participantes (*idem*, p. 56-57). Na arte participativa o público desempenha um papel ativo onde, o conceito tradicional de arte é questionado, permitindo uma reflexão sobre o seu significado e propósito e, desafiando o limite entre quem é artista e não é artista. Esta forma de arte pode acontecer em vários locais em simultâneo, o que pode gerar complexidade e enriquecer a sua natureza dinâmica. Ao permitir a participação de mais pessoas na criação artística, promove-se a inclusão e a diversidade, expandindo os horizontes da experiência artística para além do âmbito tradicional (*idem*, pp. 35-36).



**Figura 18.** a) A peça Bus Pass (2016) da companhia Performance Ensemble<sup>41</sup> e b) exposição com peças de crochê como decoração do tronco de árvores<sup>42</sup>.

Como exemplos deste tipo de atividade artística, foram criados, pelo encenador Alan Lyddiard, a peça Bus Pass, em 2016 (Fig. 18a) e no âmbito do “Programa PARTIS” (2016), o projeto “Há Festa no Campo” (Fig. 18b), que envolveu residentes das aldeias de Juncal do Campo e Freixial do Campo, na região de Castelo Branco. Este último abrangeu diversas atividades culturais, inclusive a criação de murais de arte urbana (*idem*, s.p.).

---

<sup>41</sup> Fonte: Livro - Uma arte irrequieta (2019)

<sup>42</sup> Livro - Uma arte irrequieta (2019)

## Capítulo II – O Design e a Arte na Comunicação Ativista

### 2.1. Design, Arte e Direitos Humanos

A palavra design deriva do seu étimo latino “*designare*” que é composto pelo prefixo “*de*” mais a palavra “*signum*” (marca, sinal) que significa “desenvolver” ou “conceber” (Bomfim, 1998, p. 9). O mencionado vocábulo foi adotado pela língua portuguesa como forma de preencher um vazio idiomático, destacado através de uma tendência contemporânea (Moura, 2019, p. 67), proveniente da língua inglesa, com o significado de ‘intenção’, ‘propósito’, ‘plano’, os quais se relacionam com os termos de ‘astúcia’ e de ‘insídia’ (emboscada). Já como verbo (*to design*) esta palavra apresenta o significado de ‘arquitetar algo’, ‘simular’, ‘conceber’, ‘esboçar’, ‘organizar’, ‘agir estrategicamente’<sup>43</sup> (Flusser, 2002, p. 23). Também é salientado, adicionalmente, que a palavra ‘design’ partilha raízes linguísticas com outras palavras de grande significância, como ‘máquina’ e ‘mecânica’, e está intrinsecamente ligada à palavra ‘técnica’. Esta última, por sua vez, encontra a sua origem na palavra grega ‘*techne*’, cujo significado primordial é ‘arte’ (Flusser, 2002, p. 24).

Assim, através da interconexão dos termos acima mencionados, torna-se evidente que: “na época contemporânea, design indica, grosso modo, o lugar em que a arte e a técnica (juntamente com as suas respectivas modalidades científicas e críticas) coincidem de comum acordo e abrem caminho a uma nova forma de cultura” (Flusser, 2010, citado por Beccari, 2016, p. 220).

Um dos termos igualmente relevante para o design é a palavra ‘arte’ que tem origem no termo latino ‘*ars*’ e significa ‘habilidade’, ‘técnica’ e ‘talento’ (Tabosa, 2005, p. 1). Este vocábulo também pode ser relacionado à ideia de conhecimento e à capacidade de criar algo novo e diferente. Desde os primórdios da civilização, a arte tem desempenhado um papel fundamental na expressão do comportamento humano, influenciando e moldando novas atitudes em relação à sociedade e aos estilos de vida.

---

<sup>43</sup> No original: “*intención*”, “*plan*”, “*propósito*”, “*meta*”, “*conspiración malévola*”, “*conjura*”, “*forma*”, “*estructura fundamental*”, y todas as significaciones, junto con otras muchas, están en relación con “*ardid*” y “*malicia*”. Como verbo (*to design*) significa, entre otras cosas, “*tramam algo*”, “*fingir*”, “*proyectar*”, “*bosquejar*”, “*conformar*”, “*proceder estratégicamente*”.

Na época primitiva, a arte tinha um caráter mágico (Santos, 2013, p. 17). Ao longo do tempo, houve uma evolução nas perspectivas, levando a mudanças nos valores e na estética que impactam as nossas vidas e práticas.

Não sendo a nossa intenção aprofundar tão complexo tema como é o da arte, arriscamos uma abordagem que apenas pretende a contextualização no que refere ao nosso objetivo de estudo. São várias as aceções atribuídas à arte. Azevedo Junior (2007) define-a como uma expressão humana que transmite ideias e emoções, estimulando a observação crítica e a reflexão sobre diversos aspetos estéticos e culturais (p. 7). Já para autores como, Martins, Picosque & Guerra (1988), citado por Nascimento (2018, p. 22), que seguem uma linha de raciocínio semelhante, a Arte tem como o principal objetivo promover o autoconhecimento humano, incentivando a exploração das emoções internas e a possibilidade de expressá-las aos outros. Complementa a cultura e a linguagem, onde podemos descobrir, partilhar e desenvolver a nossa identidade tanto individual quanto coletiva (Matarasso, 2019, p. 46).

Uma das abordagens para compreender a arte é considerá-la como um ato intencional, uma construção de sentido que reflete a nossa consciência da mortalidade e a necessidade de compreender, construir e expressar as nossas vivências. Através da arte, expressamos consciente e inconscientemente as nossas crenças, valores, princípios e experiências pessoais. Dado que as nossas crenças, valores e ideias são abstratas e intangíveis, criamos objetos tangíveis para manifestá-las e permitir a sua comunicação. Esta conceção, é particularmente relevante para o tema em questão, destacando o fato de que visa, muitas vezes, provocar mudanças sociais, políticas ou culturais, cuja a intenção é a de desafiar normas estabelecidas, questionar valores predominantes e criar consciencialização sobre questões importantes (*idem*, pp. 39-40).

A conceção da arte como significado é relevante para o tema central. Para comunicarmos uma mensagem específica com vista à promoção de uma mudança social ou cultural é necessário fazer o uso de projetos de design com um significado subjacente ou uma narrativa que procura envolver e sensibilizar o público. Isto implica, que numa perspectiva de comunicação visual, os elementos visuais e estéticos do design sejam utilizados de forma intencional para transmitir o significado atribuído aos mesmos de maneira eficiente. A dinâmica entre o significado pretendido e a interpretação do público é crucial, pois molda como a mensagem é disseminada, compreendida e assimilada, impactando o alcance e a eficácia do design como um agente de mudança social (*idem*, pp. 40-42).

Pensamos que a importância do papel da arte na sociedade é cada vez mais pertinente na atual era democrática uma vez que influencia e reflete valores, ideias e

expressões culturais, desempenhando um papel ativo na formação da identidade cultural, além de contribuir para a diversidade e vitalidade da sociedade.

A cultura utiliza a arte como uma ferramenta para desafiar e questionar ideias e valores estabelecidos, atuando como uma mediação entre o individual e o coletivo e impulsionando possíveis transformações nos valores culturais de uma sociedade. A cultura representa a expressão das crenças e valores na vida cotidiana.

Infelizmente, nem todos têm igual acesso à participação cultural. Existem sempre grupos excluídos que enfrentam barreiras, tais como, o preconceito, a falta de recursos e a exclusão social. A exclusão cultural pode levar à subordinação social. A democracia cultural é vista como uma forma de resistência contra a discriminação e uma forma de construir uma sociedade mais inclusiva e justa (*idem*, pp. 83-85).

Na Declaração Universal dos Direitos Humanos, o termo ‘cultura’ surge no contexto abrangente dos conceitos entre ‘participação’ e ‘comunidade’. Termos estes, que encapsulam os princípios amplamente reconhecidos que descrevem a arte colaborativa, realizada tanto por artistas profissionais quanto por não profissionais, e conhecida como ‘arte participativa’ e ‘arte comunitária’. Ambos os conceitos, representam diferentes perspectivas sobre cultura, democracia e direitos humanos (*idem*, p. 49). Enquanto o primeiro pode ser compreendido como uma forma de democratização da cultura, que consiste no alargamento do acesso das pessoas às artes, o segundo procura uma democracia cultural, que abrange “o direito e a capacidade de participar de forma livre, plena e igual na vida cultural da comunidade, de fruir das artes e criar, publicar e distribuir trabalho artístico” (*idem*, p. 85).

A conexão entre arte, cultura e direitos humanos é fundamental no design e na arte ativista, devido a este se basear muitas vezes na compreensão das normas culturais, valores e sistemas de poder para direcionar as mensagens dos seus projetos. A arte pode ser um meio eficaz para refletir e questionar a cultura dominante, bem como para dar voz a grupos marginalizados ou negligenciados (*idem*, pp. 42-44). A arte, enquanto ato de construção e de partilha de significado, emerge como uma manifestação que, por natureza, deveria ser acessível a todos, independentemente do talento ou das vantagens sociais discrepantes. No entanto, estes aspetos influenciam o fato de algumas pessoas terem mais sucesso como artistas do que outras. Matarasso (2019), vê o direito de participar na arte como uma salvaguarda fundamental (p. 47). Privar as pessoas deste direito implica negar-lhes voz, potenciando a violação de outros direitos. Somente quando as pessoas têm o direito de agirem como artistas, sem qualquer censura, é que para além de ouvirem, podem também ser ouvidas. A arte enquanto expressão da

liberdade democrática, é uma técnica para viver bem e, por conseguinte, pertence a todos de igual modo (Matarasso, 2019, pp. 46-47).

## **2.2. A Representação Ativista**

É na chegada à década de 60 do século XX, que encontramos os primeiros registos do design ativista. A sua influência deriva do movimento Arts and Crafts, que liderado por William Morris foi considerado o pioneiro do design moderno (Albuquerque, 2018, p. 18). Nos anos na década de 1960, o design ativista foi usado para consciencializar e mobilizar as pessoas em relação a questões sociais, políticas e ambientais (Plaisant, 2021, p. 8-10; Diogo, 2021, p. 19). Não se restringindo ao design gráfico, o design ativista, também pode ser encontrado noutras áreas, como no design de produto e de equipamento (Fuad-Luke, 2009, citado por Markussen, 2013, p. 38). É em 1964 com a publicação do manifesto *First Things First* (Fig. 19) no jornal *The Guardian*, pelo designer gráfico Ken Garland e outros designers, que se consolida o conceito de Design Ativista. O manifesto defende uma forma inovadora de pensar e fazer design, apelando ao retorno a um aspeto humanista do design (Plaisant, 2021, p. 8; Diogo, 2021, p.19; Albuquerque, 2018, p. 20). Censurava os que exploravam “a perícia e a imaginação dos designers para anunciar bens de consumo” e tinha a crença de que existiam “outras coisas nas quais valia a pena investir a sua experiência e capacidade técnica” (Hollis, 1994, p. 179). O desenvolvimento deste manifesto é prolongado, combatendo os ideais capitalistas e dirigindo o “design para fins sociais, ambientais e ativistas” (Plaisant, 2021, p. 10).



Figura 19. Manifesto *First Things First*, de 1964<sup>44</sup>.

Algumas referências são importantes de realçar no tema do ‘feminismo’, da violência racial e da justiça social. A artista Faith Ringgold (1930-) porque além de se estabelecer como pintora, também se envolveu profundamente no Movimento dos Direitos Civis e no Feminismo, onde trabalhou ativamente em campanhas que visavam a inclusão de mulheres e afro-americanos. Ringgold é uma artista multidisciplinar, que produz obras inovadoras em materiais tipicamente associados ao feminino, tais como, produtos têxteis, costura, tecelagem e bordado (Reis, 2012, pp.160-161). As suas obras abrangiam pinturas, esculturas, colchas (Fig. 20), performance e narrativas. Ficou conhecida, principalmente, pelas colchas pictóricas, que davam a conhecer a história das mulheres africanas capturadas e vendidas como escravas (Himmelberger, 2017, pp. 5-14).

<sup>44</sup> Fonte: <https://i.pinimg.com/originals/8c/54/5f/8c545f86e04760d2933b96bb9028acb7.jpg>



**Figura 20.** Obras de Faith Ringgold *The American Collection #6: The Flag is Bleeding #2* (1997)<sup>45</sup> e *Quem tem medo da tia Jemina?* (1983)<sup>46</sup>.

O artista Emory Douglas (1943-) também emergiu como figura de relevo no contexto do ativismo político e cultural enquanto Ministro da Cultura do Partido dos Panteras Negras dos Estados Unidos da América, e enquanto designer, tendo sido o responsável pela parte gráfica do jornal do partido, onde ilustrou o icônico símbolo do Partido e estampou a foto do fundador Huey Newton nas capas (Fig. 21). Alcunhado de "Artista Revolucionário", estampava cartazes em torno de temas de natureza revolucionária, em áreas como a problemática racial e a violência policial, a negligência governamental e a carência alimentar (Magalhães, 2018, p. 33).

---

<sup>45</sup> Fonte: <https://i.pinimg.com/564x/37/9e/cf/379ecf372be5c19b4515bcd5410ebd6a.jpg>

<sup>46</sup> <https://abrir.link/qExcs>



Figura 21. Capas do jornal do Partido dos Panteras Negras<sup>47</sup>.

A artista Yolanda M. López (1942-2021), conhecida como Chicana, sob a égide do ativismo, cultivou um entendimento profundo e inerente da interseção entre a arte enquanto veículo político e a política enquanto veículo artístico. A sua expressão estética uniu-se à luta pela equidade das mulheres (Fig. 22a), pessoas de ascendência diversa, desfavorecidas e operárias. Através da sua arte multidisciplinar, a artista confrontou os cânones preponderantes das representações latinas, delineando novos paradigmas de identidade de género, racial e cultural. As suas escolhas pessoais, manifestadas através do uso de calças largas provenientes de estabelecimentos de excedentes militares, t-shirts simples e penteada com rabo de cavalo, ecoaram na conceção de uma nova feminilidade ‘Chicana’ nas suas pinturas, desenhos e materiais gráficos. López esteve envolvida ativamente na defesa dos Los Siete de la Raza (1969) (Fig. 22b-c), um conjunto de sete jovens latinos acusados de homicídio de um agente policial, fenómeno que contribuiu de forma inelutável para a influência da artista no Movimento Chicano no norte da Califórnia (Alvarez & Soto, 2008, pp. 1-2).

---

<sup>47</sup> Fonte: <https://www.esquerda.net/sites/default/files/blackpanther.jpg>  
<https://abrir.link/XHJIR>  
<https://abrir.link/eVvhV>



**Figura 22.** Obra de Yolanda López a) "Virgen de Guadalupe" (1978)<sup>48</sup> e b) c) capas do jornal "Basta Ya!" (1969) produzidas pela artista<sup>49</sup>.

Figueira (2022) refere na sua dissertação de mestrado um exemplo de design ativista, realizado em maio de 1968, na Escola de Belas Artes de Paris, onde “estudantes de arte, pintores de fora da universidade e trabalhadores grevistas decidiram ocupar permanentemente a escola de arte, assumindo desse modo o estúdio de litografia e fundarem o *Atelier Populaire* (Fig. 23a), que usaram o espaço para produzir cartazes [com] mensagens ousadas e provocativas” (pp. 45-46). Estes cartazes (Fig. 23b) eram entendidos como instrumentos de comunicação política e ativismo, não como meros elementos decorativos pois isso prejudicaria a “sua função e seu efeito” (*idem*).

<sup>48</sup> Fonte: <https://abrir.link/KEStu>

<sup>49</sup> <https://abrir.link/zpHvd>

<https://abrir.link/LlzoQ>



**Figura 23.** a) *Atelier Populaire des Beaux-Arts*<sup>50</sup> e b) cartaz de maio de 1968, produzido pelo atelier referido em a)<sup>51</sup>.

### **Movimento Socialmente Responsável**

Após as crises nas décadas de 1970 e 1980, as grandes mudanças na sociedade criaram novas necessidades, forçando o surgimento da Economia Solidária. Considerada como um instrumento de luta e resistência dos movimentos sociais (Oliveira, 2012, pp. 17-18) é um conceito e uma prática que evoluiu ao longo dos tempos, através das contribuições de estudiosos, ativistas e comunidades. Surgiu como uma abordagem alternativa ao modelo económico tradicional. Este modelo económico alternativo com fundamento na solidariedade, tem-se apoiado em práticas de associativismo e cooperativismo, enraizadas no processo social de cooperação e auxílio mútuo. O cooperativismo popular solidário emerge como um movimento social inovador, pois otimiza a colaboração no trabalho e democratiza oportunidades e aprendizagens (Silva, 2009, p. 2). Singer (1998), citado por Silva (2009, p. 2), enfatiza que a economia solidária desafia a crise do trabalho de forma prática. O autor considera-a uma alternativa ao capitalismo, criada e renovada por pessoas marginalizadas ou com receio de serem excluídas do mercado de trabalho. A economia solidária desempenha um papel crucial na mitigação da exclusão social, ao oferecer uma alternativa viável para criar oportunidades de emprego e rendimentos, adotando abordagens colaborativas, democráticas e éticas nos negócios, promovendo a inclusão social e o desenvolvimento sustentável. Em suma, a economia solidária não satisfaz apenas diretamente as

<sup>50</sup> Fonte: [https://aap68.yale.edu/sites/default/files/styles/large/public/session\\_4\\_5\\_0.jpg](https://aap68.yale.edu/sites/default/files/styles/large/public/session_4_5_0.jpg)

<sup>51</sup> <http://uniic.org/wp-content/uploads/2016/02/AtelierPopulaire-Mai68-LaLutteContinue.jpg>

necessidades da sociedade, moldando a organização produtiva e social de forma a difundir os princípios de solidariedade humana, mas também é vista como um projeto político democrático, com o reflexo na importância de novos valores, como a participação democrática, o cuidado com o meio ambiente, a sustentabilidade, entre muitos outros (Aleixo, 2014, pp. 24-25).

Paralelamente, a evolução do conceito de Design, principalmente na sua vertente teórica, foi influenciada por Charles (1907–1978) e Ray Eames (1912–1988), conhecidos designers do século XX que desempenharam um papel importante no campo do design de produto e multimídia. O seu trabalho mostra como o design de produto pode ser mais do que apenas estético e comercial, mas em vez disso um meio para promover a inclusão e a igualdade social, garantindo oportunidades e experiências equitativas para todos, através das soluções criadas pela via do design (Martins, 2013, pp. 39-41). Um exemplo é “Toy” (Fig. 24), com o qual se pretendeu contribuir para o desenvolvimento pedagógico infantil (Nicolau, 2017, p. 27).



**Figura 24.** O puzzle *Toy* (1951) de Charles (1907–1978) e Ray Eames (1912–1988)<sup>52</sup>.

Outros quatro autores se destacam, ao longo da segunda metade do século XX pela sua contribuição significativa para a definição do termo Design Social. Tomás Maldonado (1922-2018), designer argentino, destaca a importância de os designers considerarem o impacto dos produtos no ambiente e na sociedade, promovendo, deste modo, um Design Industrial consciente relativamente às questões sociais (Martins, 2013, pp. 41-42).

---

<sup>52</sup> Fonte: [https://www.eamesoffice.com/wp-content/uploads/2021/07/img\\_0069\\_1-scaled-1.jpg](https://www.eamesoffice.com/wp-content/uploads/2021/07/img_0069_1-scaled-1.jpg)

Em 1971, Victor Papanek (1923-1998) lançou o ‘Movimento de Design Socialmente Responsável’, questionando o papel e a responsabilidade do designer na sociedade (Plaisant, 2021, p. 11). O designer austríaco contribuiu significativamente para as discussões sobre o design relacionado ao ambiente, sustentabilidade, ecologia e ética, destacando a crescente responsabilidade dos designers na abordagem aos produtos, continuando com os seus princípios a desafiar os designers contemporâneos a considerarem estas questões no seu trabalho. As suas reflexões irreverentes sobre a responsabilidade social e ecológica do design tornaram-no num teórico importante no Design Social (Martins, 2013, pp. 42-45). Gui Bonsiepe (1934-), um designer alemão, também desempenhou um papel importante na definição do Design Social ao focar-se no impacto do Design Industrial na sociedade. Questionou se os esforços dos designers poderiam piorar inadvertidamente os problemas ambientais e sociais. Promoveu algumas soluções e enfatizou o papel dos designers responsáveis na promoção de mudanças positivas, atribuindo, frequentemente, os problemas ambientais e sociais à industrialização e urbanização (*idem*, pp. 45-48). Finalmente, como um dos teóricos contemporâneos do Design Social, e que se revela, inclusivamente para o novo milénio, eis que surge Victor Margolin (1941-2019). Este defende que o Design deve ser usado para beneficiar a sociedade, concentrando-se na resolução de problemas humanos, independentemente da região geográfica em oposição ao Design de mercado, que visa criar produtos pensando exclusivamente no consumo (*idem*, pp. 48-49).

Encoraja produtos e serviços éticos e incentiva os consumidores a pressionar as empresas por melhores práticas. O objetivo final é criar uma sociedade coesa que funcione bem para todos os seus membros, evitando a exclusão e promovendo a igualdade (*idem*, p. 58-59).

No domínio da moda, destacamos as designers ativistas e ambientalistas Vivienne Westwood (1941-2022) e Stella McCartney (1971). A primeira, conhecida como a ‘rainha do punk’, desde a década de 1970, esteve envolvida em discussões sobre assuntos elitistas e ambientais, criou inúmeras coleções que se tornaram num meio para comunicar mensagens em benefício do meio-ambiente e criou uma ONG “*Climate Revolution*” (Camargo *et al.*, 2017, pp. 4-5). A segunda, igualmente britânica autodeclarou-se vegetariana e não usa nenhum material de origem animal nas suas criações, estando envolvida em projetos de sustentabilidade, de onde se destaca o movimento *The Green Carpet Challenge*, que consiste em os designers vestirem as celebridades com looks sustentáveis (Camargo *et al.*, 2017, pp. 5-6; Rodrigues, 2021, p. 30).

A partir dos anos de 1980, a informatização do design nos países mais desenvolvidos levou a mudanças estilísticas, com ênfase no aprimoramento e na exploração de novos materiais que oferecem propriedades inovadoras. O Designer ganha a oportunidade de se expressar e partilhar a sua perspectiva em público como ‘criador’. David Carson na revista *Ray Gun* (Fig. 25a), e Zuzana Licko e Rudy VanderLans na revista *Emigré* (Fig. 25b) são exemplos desta mudança, ao desafiar as normas tradicionais do design, alavancando a evolução do design através da desconstrução da sua estética tradicional. Paralelamente, o design também se tornou numa ferramenta de protesto, a partir de 1985, com as Guerrilla Girls, um grupo ativista de feministas que usou elementos gráficos em cartazes, autocolantes, livros e publicações impressas para denunciar o sexismo, continuando a espalhar a sua mensagem através de *graffitis* e colagens nas ruas, além de realizarem exposições em museus nos Estados Unidos e na Europa (Martins & Lima, 2011).



**Figura 25.** Capas das revistas a) *Ray Gun* (1989-1992), de D. Carson<sup>53</sup> e da b) *Emigré* #1 (1984), de R. VanderLans<sup>54</sup> e a c) obra *Design for the Real World* (1977) de Victor Papanek<sup>55</sup>.

De acordo com Whiteley (1998), o Design Radical do final da década de 1960 deu lugar ao Design Socialmente Responsável da década de 1970, principalmente após a publicação da obra *Design for the Real World* (1977) de Victor Papanek (Fig. 25c), que propunha aos designers um papel social construtivo e interventivo em oposição às forças consumistas. Já o Design Ecológico da década de 1980, uma abordagem criativa que tinha em vista a criação de produtos com impacto ambiental reduzido, deu lugar, por sua

<sup>53</sup> Fonte: <https://abrir.link/ilBKf>

<sup>54</sup> <https://www.emigre.com/assets/img/magazine/Emigre1Cover.png>

<sup>55</sup> <https://pictures.abebooks.com/isbn/9780586081716-us.jpg>

vez, ao Design Ético da década de 1990, que encara todo o design como um fenômeno profundamente ligado ao consumo e, conseqüentemente, ao sistema social e político do Ocidente Moderno (p. 67). O design Social, Ativista, Participativo ou Comunitário, em muitos aspectos, apresenta interseções e convergências, não se limitando a categorizações rígidas, uma vez que todos partilham a mesma visão de responsabilidade por ações e transformações no âmbito social (Moura (2014) e Costa (2010, 2014) citados por Junior, 2022, p.92).

### **2.3. Tipos de Ativismo**

A representação ativista apresenta várias vertentes dependendo dos objetivos da comunicação. Cada uma delas utiliza estratégias suscetíveis de influenciar a opinião pública, promover mudanças sociais e contestar valores estabelecidos. Apresentamos quatro abordagens diferentes decorrentes da contemporaneidade.

#### **Brandalismo**

O termo *brandalism* é uma combinação lúdica das palavras ‘brand’ (marca) e ‘vandalism’ (vandalismo). No centro das disputas culturais da atualidade, está a resistência ao poder exercido pelas poderosas corporações. Neste cenário, emergiu em 2012 o movimento ‘brandalismo’, formado por artistas de diferentes partes do mundo, unidos pelo desafio aos alicerces do poder corporativo, enfrentando a avidez e a corrupção que permeiam o cenário global (Gomes, 2022, p. 19; Brandalism, 2023). O ‘brandalismo’ é um movimento que utiliza a técnica de ‘culture jamming’, subvertendo ferramentas de marketing em massa para criticar o consumismo, a publicidade e os media. É inspirado no ‘détournement’, uma técnica de produção artística sistematizada pela Internacional Situacionista (IS), movimento cultural e político ativo entre os anos de 1958 a 1972, com a finalidade do retorno da arte à práxis vital (Silva, 2014, p. 12), em que se procurava recontextualizar elementos da cultura popular para revelar significados ocultos e confrontar o sistema capitalista e mediático.

Na década de 1970, o movimento australiano BUGAUP (Billboard Utilising Graffitists Against Unhealthy Promotions) usou essa técnica para modificar painéis de publicidade de tabaco e álcool (Fig. 26a-b), de forma a combater a promoção de substâncias prejudiciais à saúde. Um caso de sucesso, ocorreu entre os anos 2000 e

2004, em que o Greenpeace pressionou a Coca-Cola a abandonar o uso de hidrofluorcarbonetos ao criar cartazes satíricos (Fig. 26c) (Leitner, 2014).



**Figura 26.** Cartazes de exterior: a) Winfield (1985)<sup>56</sup>, b) KB (1980)<sup>57</sup> e c) Greenpeace (2000-04)<sup>58</sup>.

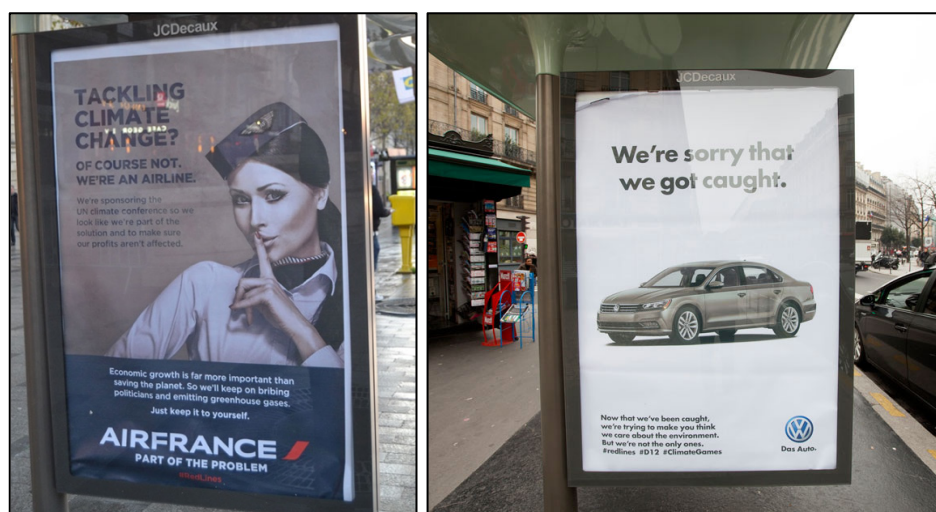
Em 2015, esta audaciosa iniciativa concretizou-se através da colocação de mais de 600 obras de Arte em espaços publicitários de Paris (Fig. 27). Cada uma destas obras representou uma crítica contundente ao patrocínio da COP21 (Conferência das Nações Unidas sobre mudanças climáticas) por parte de grandes corporações, como Air France e Volkswagen, que se autoproclamam solucionadoras, mas, na realidade, são grandes poluidoras (Fraga, 2016, p. 25). Em suma, este movimento, por meio da expressão artística, defende a luta contra a hegemonia corporativa, incentivando uma abordagem

<sup>56</sup> Fonte: <https://abrir.link/XPEZG>

<sup>57</sup> [https://www.bugaup.org/billboards/1980\\_09.jpg](https://www.bugaup.org/billboards/1980_09.jpg)

<sup>58</sup> <https://abrir.link/LUDCV>

mais crítica e consciente em relação aos desafios enfrentados pela humanidade na contemporaneidade.



**Figura 27.** Cartazes criados para desafiar a Conferência Climática COP21 da ONU<sup>59</sup>.

Banksy, nascido na década de 1970, é um forte exemplo deste tipo de ativismo. Como artista cuja verdadeira identidade é objeto de intensa especulação e um segredo rigorosamente mantido, é reconhecido como um veterano da cena artística do Reino Unido (Castro-Mansano, 2019, p. 2). Banksy, um ex-talhante, segundo Constantino (2011), iniciou a sua incursão na arte urbana entre o final da década de 1980, na sua cidade natal, em Bristol (p. 29). Expandiu o seu trabalho para as artes impressas, inicialmente influenciado pelo hip-hop, experimentando o estilo clássico do *graffiti* antes de descobrir a sua habilidade com o *stencil*, uma técnica de *graffiti* que consiste na utilização de um molde para a reprodução do desenho. A sua arte está representada numa variedade de espaços urbanos, como em pontes, carros, túneis e paredes, transmitindo mensagens de consciencialização e de protesto. Banksy atribui uma grande importância à postura política, considerando o *stencil* uma forma de expressão com poder, cuja história é associada ao início e interrupção de guerras e revoluções. A sua abordagem artística provocativa assente em imagens realistas ganharam ampla notoriedade, tornando-o num dos artistas mais reconhecidos da arte urbana contemporânea (*idem*). A ligação de Banksy ao ativismo é uma característica evidente ao longo da sua carreira como artista. Um dos momentos históricos e significativos consistiu na sua colaboração com o grupo de ativistas do movimento Zapata, no México, em 2001.

---

<sup>59</sup> Fonte: <https://www.thisiscolossal.com/wp-content/uploads/2015/11/ad-2.jpg>  
<https://www.thisiscolossal.com/wp-content/uploads/2015/11/ad-5.jpg>

No transcorrer desta parceria, pintou murais nas cidades de San Cristóbal e La Casas, retratando a luta e a resistência dos Zapatistas (Constantino, 2011, p. 29-30). Banksy ganhou reconhecimento pela sua postura irreverente ao trilhar um caminho oposto ao sistema estabelecido, tornando-se simultaneamente um artista contemporâneo e uma personalidade anónima (*idem*, p. 31).

Outro grande exemplo ilustrativo do ‘brandalismo’ é Jordan Seiler. Nascido em Nova York em 1979, emerge como uma figura multifacetada ao criar a fusão das identidades de artista, ativista e académico (Cimadevilla, 2020, p. 4). Na cidade de Nova Iorque, onde vive, Seiler direciona as suas energias para a esfera dos meios de comunicação comerciais e a sua interação com os domínios públicos. A sua inquirição crítica alinha-se à necessidade premente de questionar a hegemonia dos interesses comerciais sobre os espaços visuais públicos, convocando a um exame profundo sobre a forma de como estes interesses moldam e são parte integrante da agenda social coletiva. A essência da sua matriz criativa, reside na utilização de estruturas de publicidade exterior ou outdoors como suporte para mostrar as suas próprias obras de arte. Por vezes, o processo consiste na substituição ou manipulação dos anúncios comerciais já ali expostos, por outras obras criativas ou mensagens críticas, criadas por ele. Através desta prática, o artista manifesta a sua oposição à proliferação da publicidade nos espaços públicos (MagicCity, 2017). A génesis da sua atuação foca-se na criação do blog *Public Ad Campaign*, que congrega artistas e ativistas em prol da democratização e da expansão dos panoramas visuais públicos, contrapondo-se ao excesso da publicidade de rua. Emerge assim, como um protagonista que coordena intervenções de largo espectro que podem resultar em processos judiciais e sanções financeiras para as empresas que disseminam anúncios pela rua à margem da lei, conhecidos por graffiti corporativo. Neste fulcro de atuação artística-ativista, Seiler expressa um compromisso inabalável com a criação de um panorama visual público inclusivo, alicerçado na representação dos anseios e inquietações da sociedade (Fraga, 2016, p. 26).

## **Ciberativismo**

O ‘ciberativismo’ emergiu nos anos 1990, impulsionado pelo aumento do uso de computadores pessoais em todo o mundo. O movimento Zapatista no México em 1994 (Fig. 28), constitui um marco no seu início.



**Figura 28.** Fotografia dos militantes do Exército Zapatista de Libertação Nacional (EZLN), em 1 de janeiro de 1994<sup>60</sup>.

Nesta época, organizações não-governamentais como a Greenpeace, a PeaceNet e a Amnistia Internacional começaram a usar a internet para defender as suas causas. A consolidação do ‘ciberativismo’ deu-se no final da década, aquando do surgimento dos Centros *Indymedia*, uma rede internacional formada por indivíduos ativistas que produzem informação, durante os protestos antiglobalização em Seattle, Washington e Praga (Cavalcante, 2010, p. 37). De acordo com Vegh (2003), citado por Cavalcante (2010, 37), ‘ciberativismo’ refere-se ao "uso da internet por movimentos politicamente motivados" e pode ser identificado por três principais categorias: 1) a conscientização e informação, que envolve a divulgação de informações e a sensibilização sobre questões políticas e sociais; 2) a organização e mobilização, que utiliza a internet para organizar e mobilizar pessoas em torno de ações específicas como a convocação para manifestações; e 3) a ação/reação ou ‘hacktivismo’, concretamente praticado pelo grupo Anonymous (Fig. 29) que consiste na invasão ou congestionamento de sites e na criação de páginas falsas de grandes instituições internacionais, cujas ações são identificadas como cibercrimes (Cavalcante, 2010, pp. 45-47).

---

<sup>60</sup> Fonte: <https://elcorresponsal.com.mx/wp-content/uploads/2020/01/13-Ezln.jpg>



**Figura 29.** Símbolos que identificam o grupo hacktivista Anonymous (2003)<sup>61</sup>.

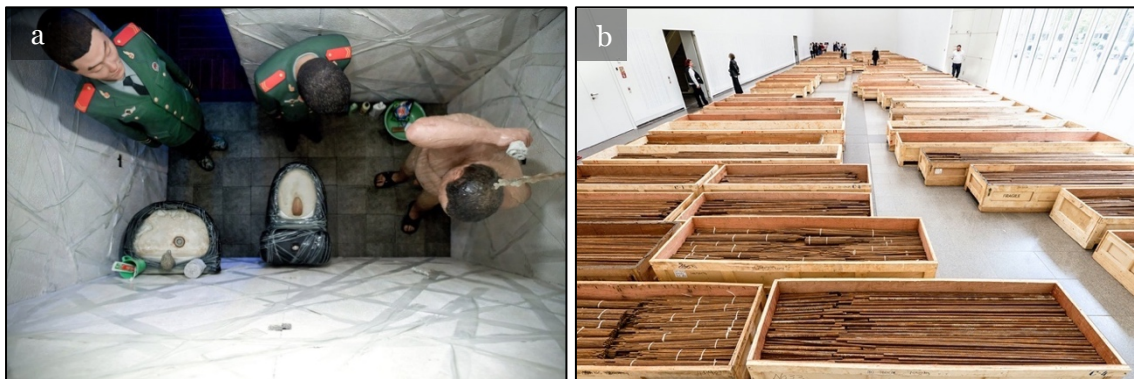
O 'ciberativismo' é um meio para ampliar o espaço de manifestação pública, contornando as limitações dos meios de comunicação tradicionais. Os ativistas encontram na internet um espaço para disseminar as suas ideias e consciencializar a população. Muitas vezes, estas ações virtuais transformam-se em movimentações nas ruas. O 'ciberativismo' não se restringe ao mundo online, pois também mobiliza ativistas que agem no mundo presencial para causas diversas, especialmente relacionadas ao meio ambiente e aos direitos humanos. Através de diferentes canais e ferramentas disponíveis na *internet*, é possível participar em campanhas, assinar petições, organizar manifestações e realizar ações concretas em prol de uma causa (Santos, 2011, pp. 3-4).

Ai Weiwei nasceu a 28 de agosto de 1957 em Pequim, na China e foi forçado a exilar-se com a sua família, durante a sua infância. Este facto influenciou a sua perspetiva e a sua arte, contribuindo para uma sensibilidade relativamente a questões com base na liberdade, direitos humanos e política, temas estes, que frequentemente aparecem na sua arte. A sua influência começou com o primeiro blogue a convite da maior plataforma da China Sina Weibo, no qual expressou opiniões políticas, pensamentos e reflexões autobiográficas, durante 4 anos, e mais tarde, migrando para o Twitter. Em 2008, Weiwei lançou uma "Investigação do Cidadão" para expor a falta de transparência do governo chinês em relação às vítimas do terremoto em Sichuan. O artista publicou no seu blogue uma lista com os nomes dos estudantes, vítimas do terremoto, assim como artigos que documentavam a negligência na construção das escolas. Alvo da censura do estado chinês, as autoridades chinesas descontinuaram o seu blogue, o artista foi alvo de

---

<sup>61</sup> Fonte: <https://abrir.link/btQhF>  
<https://abrir.link/tfhtG>

agressões pela polícia e o governo ainda conseguiu demolir o seu estúdio e manteve-o preso. Mais tarde, mudou-se para Berlim, onde usou a arte como plataforma para questionar e discutir questões sociais e políticas, enquanto mantinha um diálogo constante sobre as identidades tradicionais e contemporâneas da China. Em 2011 e 2012, foi eleito pela revista *ArtReview* como um artista internacional e renomado na arte contemporânea. Através do seu traço característico de artista contemporâneo, faz uso da arte em oposição ao governo Chinês, como representado nas figuras 30a-b (Rocha, 2020, pp. 11-30). No interior de uma das caixas que compõem a instalação *S.A.C.R.E.D.* (Fig. 30a), é recriada a cela de uma prisão com esculturas em fibra de vidro, representando o próprio artista com dois guardiões que o vigiam permanentemente, mesmo sendo um momento íntimo. *Straight* (Fig. 30b) simboliza as fatalidades do terremoto de Sichuan, que abalou a província chinesa em 2008.



**Figura 30.** Obra de Ai Weiwei: a) cena da instalação *S.A.C.R.E.D.* (2011-2013)<sup>62</sup> e b) *Straight* (2008-2012)<sup>63</sup>.

Nascido em França em 1983, Jean René, mais conhecido pelo pseudónimo JR, é um fotógrafo artista e ativista contemporâneo. Relacionamo-lo com o ‘ciberativismo’ através da forma de como dissemina e documenta as suas obras, ao fazer uso das redes sociais e plataformas digitais quando publica imagens e vídeos, um método para ampliar o alcance da sua mensagem ativista. Na conceção do artista, as vias urbanas constituem a maior galeria de arte global. Cola fotografias de grande escala em espaços não convencionais e não autorizados, instaurando diálogos visuais com a cidade (Betim, 2019, p. 8). Este processo assemelha-se à dinâmica da construção de ambientes ligados ao *graffiti*, levando-o a autodenominar-se de "photographeur", termo este que é composto pelas palavras de língua francesa “photographer” + “graffeur” (fotógrafo + graffiter)

---

<sup>62</sup> Fonte: <https://abrir.link/KWqfn>

<sup>63</sup> [https://k-enderlein-fotografie.com/wp-content/uploads/2019/05/cd-727\\_83\\_web.jpg](https://k-enderlein-fotografie.com/wp-content/uploads/2019/05/cd-727_83_web.jpg)

(Hollman *et al.*, 2019, p. 37). Destacam-se projetos, como o ‘Face 2 Face’ (Fig. 31) e ‘Kikito’ (Fig. 32). O primeiro consistiu na exibição de retratos de palestinos e israelenses lado a lado, em dimensões monumentais, no muro da Cisjordânia (Betim, 2019, pp. 8-9).



**Figura 31.** Projeto Face 2 Face (2007)<sup>64</sup>.

O segundo projeto consistiu no retrato de uma criança de um ano, sorridente, afixada num andaime especialmente posicionado atrás da fronteira entre EUA e México, de modo que, visto do território norte-americano, o infante parece espiar o outro lado da cerca. O artista escolhe locais onde a humanidade e individualidade dos residentes são frequentemente marginalizadas ou alvo de discriminação social e política e os seus projetos envolvem colaboração pública e estão impregnados de um compromisso ativista de cunho social, com o intuito de realçar questões prementes (Hollman *et al.*, 2019, pp. 38-40).

---

<sup>64</sup> Fonte: <https://abrir.link/KCjXp>

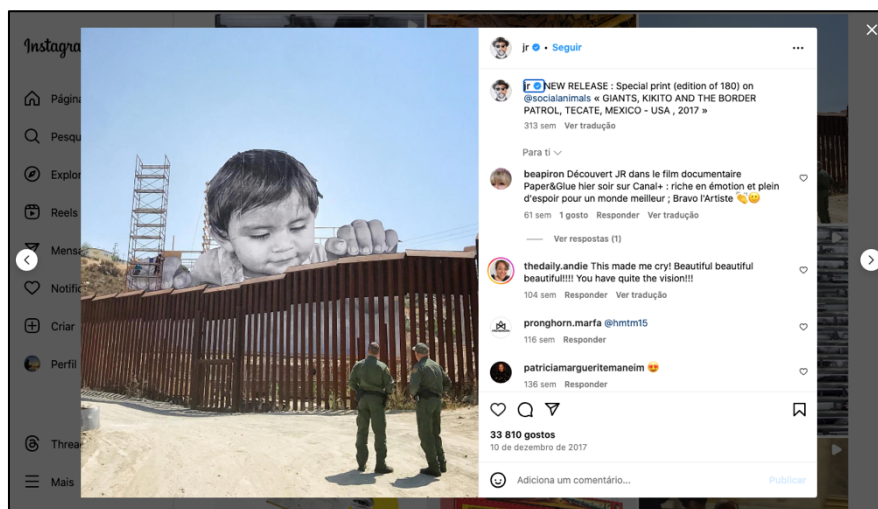


Figura 32. Projeto 'Kikito' (2017)<sup>65</sup>.

## Mediativismo

No final dos anos 1990 surgem práticas de ativismo que introduzem espaços alternativos de comunicação no universo das tecnologias digitais, como a *Internet*. Estes espaços são caracterizados pela falta de uma hierarquia, pela flexibilidade e a resistência à censura, subsequente do ambiente em que os mesmos se desenvolvem. Funcionam como plataformas para uma variedade de ações individuais e coletivas que têm como objetivo amplificar as vozes marginalizadas nos meios de comunicação tradicionais (Mazetti, 2018, pp. 86-88). Segundo Pasquinelli (2002), citado por Mazetti (2018, p. 88), estas ações foram cunhadas pelo termo 'mediativismo'. O conceito de 'mediativismo' combina os elementos 'media' e 'ativismo', indicando a utilização dos media como instrumento para impulsionar mudanças sociais. O ativismo mediático evoluiu sob várias influências e formas, do vídeo até à internet. Atua em movimentos sociais, ampliando narrativas artísticas, culturais e políticas, procura visibilidade e democracia mediática respeitando identidades culturais e resistindo às normas dos media (Aragão, 2013, pp. 39-41). O 'mediativismo' adota um paradigma comunicativo que rejeita a verdade absoluta e abraça ideologias vinculadas a movimentos que defendem a igualdade e melhores condições de vida das pessoas. Expondo a natureza ideológica das ações dos media dominantes e introduzindo novos padrões jornalísticos ao desmitificar a noção de neutralidade. Tem sustentado mobilizações sociais e participação política de longa duração (Macedo *et al.*, 2021, pp. 228-229). Enquanto o jornalismo público reflete uma

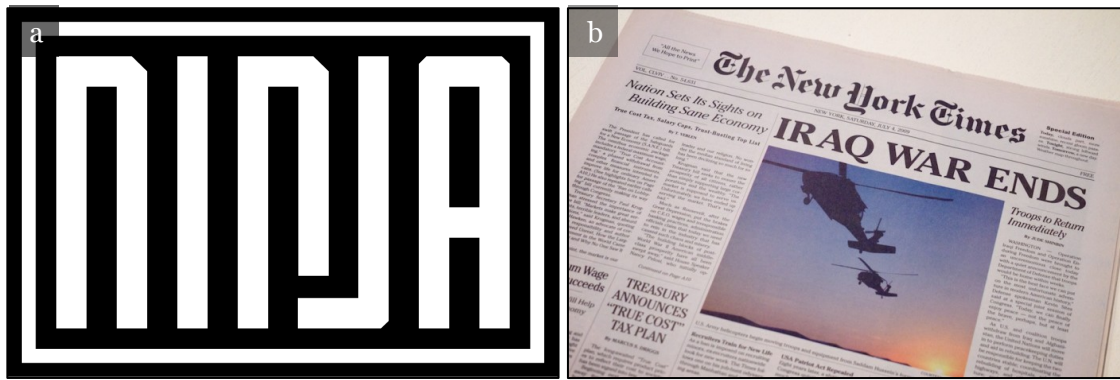
---

<sup>65</sup> Fonte: <https://www.instagram.com/p/Bch1HhrjUk6/>

lacuna nos media, o ‘mediativismo’ surge como uma resposta da sociedade civil para preencher esta falha. No ‘mediativismo’, existe uma indagação por histórias marginais, vindas de atores sociais muitas vezes ignorados pelos media tradicionais. Assim, assume uma postura política que questiona tanto o jornalismo quanto o panorama mediático na sua totalidade (Segabinazzi *et al.*, 2020, pp. 102-108).

Fundado em 2013, o Mídia NINJA, representado pelo logótipo na figura 33a, é um grupo de comunicação digital que utiliza as redes sociais para partilhar os próprios conteúdos. Tornou-se notável no Brasil por ser pioneiro no ativismo digital, utilizando smartphones para transmissões ao vivo. Definindo-se como um veículo de jornalismo, o Mídia NINJA faz parte do circuito cultural Fora do Eixo, e autodenomina-se como uma rede de comunicação livre e democrática, promovendo a diversidade cultural e o direito à informação. O grupo ganhou visibilidade durante as manifestações de junho de 2013 no Brasil, inicialmente organizadas pelo Movimento Passe Livre de São Paulo, em protesto contra o aumento do valor do bilhete de autocarro. Foi durante estes eventos que o Mídia NINJA realizou as primeiras transmissões ao vivo via *smartphone*. Atua nas redes sociais, como Instagram, Facebook e Twitter e mantém um site e grupos de discussão no Telegram e no WhatsApp (Teixeira, 2020, pp. 2-3).

O grupo ativista *The Yes Men* composto por Mike Bonanno e Andreas Bichlbauer e formado na década de 1990, adota uma abordagem peculiar de ativismo mediático e lúdico. O seu *modus operandi* consiste na prática de ‘correção de identidade’, uma forma satírica e crítica direcionada a líderes corporativos e a grandes empresas que priorizam lucros enquanto negligenciam as considerações éticas e sociais. Contrariamente ao tradicional ‘roubo de identidade’, onde indivíduos se fazem passar por outros para ganhos ilícitos, este grupo inverte esta noção com fins de protesto e sensibilização. Fazem-se passar por figuras influentes, como representantes corporativos, governamentais e de grupos de interesse, a fim de denunciar práticas antiéticas ou prejudiciais levadas a cabo por essas entidades. A estratégia do grupo engloba a criação de websites falsos, materiais de marketing e até mesmo conferências de imprensa fictícias, onde revelam informações que destacam os comportamentos questionáveis de empresas ou líderes. Estas ações visam chamar a atenção para questões relevantes, como as mudanças climáticas, responsabilidade social das empresas e desigualdade económica (Assis, 2006, pp. 102-104). De acordo com Salvatti (2010), a visibilidade máxima deste projeto foi alcançada em 12 de novembro de 2008 (p. 130), através da distribuição de 80 000 exemplares de uma edição falsa do jornal *The New York Times* (Fig. 33b), nas cidades de Nova Iorque e Los Angeles.



**Figura 33.** a) Logótipo do grupo Mídia Ninja (2013)<sup>66</sup> e b) capa da edição falsa do jornal *The New York Times*<sup>67</sup>.

## Artivismo

O conceito ‘Artivismo’ surgiu em 1996, pelo grupo norte-americano *Art Ensemble10* com o propósito de definir os artistas ativistas, ou seja, indivíduos que empregam diversas tecnologias e meios de comunicação para realizar intervenções artísticas na sociedade (Vilas Boas, 2015, p. 40). A arte ativista tem um envolvimento profundo com a produção artística fora dos canais convencionais com implicações sociais e políticas (Mesquita, 2008, pp. 15-16). Surge da necessidade de aproximação da arte à política na contemporaneidade. Chaia (2007) divide a origem do conceito em duas fases distintas: o ativismo artístico e o ativismo cultural (p. 9). O primeiro foi marcado pelos movimentos sociais iniciados a partir do final da década de 1960, como os movimentos pelos direitos civis, manifestações contra a guerra, mobilizações estudantis e ‘contracultura’. O segundo foi assinalado pelo aparecimento das novas tecnologias na década de 1990, que transformaram a comunicação em massa através da internet e revolucionaram a linguagem e os meios de expressão (*idem*). O ‘artivismo’ expresso através do *graffiti* e da arte urbana não apenas constitui um desafio constante à ordem estabelecida na cidade, mas também é uma forma de expressão artística, que incentiva proativamente uma consciência político-social e frequentemente, rompe as normas sociais e políticas, ao mesmo tempo que dá poder a certos grupos num local público com regras (Ouaras, 2018, p. 173). De acordo com Chaia (2007), citado por Paiva (2020, p. 27), o ativismo artístico era representado por um grupo inicialmente constituído maioritariamente por indivíduos do sexo masculino. Atualmente, evidencia-se a inexistência de limitações no que diz respeito aos participantes envolvidos na

<sup>66</sup> Fonte: <https://direitosnarede.org.br/wp-content/uploads/2020/06/ninja-275x150-1.jpg>

<sup>67</sup> <https://visitsteve.com/wp-content/uploads/2008/11/nyt-se-alone-695x464.jpg>

manifestação das suas reivindicações por meio do graffiti, bem como em relação aos temas e mensagens abordados. Numa era contemporânea, participativa, globalizada e digital, os ‘ativistas’ são vistos como “influenciadores de rua” (Halsey e Young, 2006, citado por Paiva, 2020, p. 27).

Apresentamos dois exemplos do ‘ativismo’ que embora de épocas diferentes, partilham o mesmo propósito. Keith Haring (1958-1990), foi um artista e ativista social conhecido pelas suas representações ilustrativas de figuras e símbolos (Morshedzadeh, 2021). Muito conceituado na cena artística dos anos 1980 nos Estados Unidos e influenciado pela Arte Pop de Andy Warhol, tornou-se um ícone da sua geração com uma iconografia distintamente reconhecível. Iniciou a sua carreira desenhando com giz em espaços não utilizados do metro de Nova Iorque e desenvolvendo-a de maneira diversificada através de pinturas em tela, desenhos e murais públicos, além de aplicar as suas obras em vários outros produtos. As suas obras envolviam temáticas que derivavam da sua própria vida e ambiente. Abordou a homossexualidade nas suas figuras masculinas estilizadas e explorou os ícones da cultura pop (Fig. 34). Antes ainda de ser diagnosticado com o vírus HIV, tornou-se um ativista na prevenção da doença. Paralelamente à criação de murais que pretendiam consciencializar as pessoas sobre as drogas, as suas obras incentivavam a práticas sexuais seguras e promoviam a participação na luta contra o HIV (Alves, 2013, pp. 29-30).



**Figura 34.** Obras de Keith Haring: “Untitled” (1986)<sup>68</sup> e “Retrospect” (1989)<sup>69</sup>.

Artur Bordalo, nascido em 1987 em Lisboa, assume com o nome artístico Bordalo II. A sua carreira teve início no *graffiti* e alcançou o reconhecimento internacional através das suas esculturas produzidas a partir de lixo e resíduos, e exibidas em diversas

<sup>68</sup> Fonte: <https://abrir.link/AMerb>

<sup>69</sup> [https://www.haring.com!/wp-content/uploads/2012/12/editions89\\_p120.jpg](https://www.haring.com!/wp-content/uploads/2012/12/editions89_p120.jpg)

partes do mundo, consolidando a sua posição como um artista de destaque no cenário da arte urbana contemporânea e, em simultâneo, um ativista ambiental (Calouste Gulbenkian, 2018, p. 7). Desde muito jovem Bordalo II demonstrou interesse pelo mundo do graffiti convencional e com o passar do tempo percebeu que a sua motivação residia na transmissão das suas ideias ao público e trocou o *graffiti* por outra forma de arte. Inicialmente os seus materiais de trabalho eram plásticos e latas vazias já utilizadas. Foi assim que deu início ao seu trabalho artístico, ao juntar estes materiais com cola depois de espalmados. Mas o graffiti continua a ser a base do seu trabalho nas ruas para expressar a sua preocupação a par com projetos sociais e a responsabilidade social (Freitas, 2017, pp. 14-15). Consideramos assim que o percurso artístico deste artista, se mantém enraizado na consciência ambiental e na expressão social, como uma importante contribuição tanto para a arte contemporânea como para o ativismo praticado em Portugal.

### Capítulo III – Estudo de Caso

O trabalho de Sérgio Miguel Carvalho Januário desafia a autoridade vigente no ambiente citadino (Biedarieva, 2016, citado por Paiva, 2020, p. 26), numa discussão abrangente entre a liberdade de expressão e a escrita no espaço público. Considerando o *graffiti* como uma forma de arte disruptiva, podemos entender o trabalho de Januário como uma forma de arte que desafia e rompe convenções estabelecidas. O traço inerente às suas manifestações de arte é a autenticidade. É uma forma de expressão artística que vai além do simples significado literal das palavras, permitindo que os pensamentos e as ideias sejam comunicados de maneira visualmente envolvente e impactante (Tracy, 2005, p. 22). A sua prática artística denota uma atitude crítica em relação à sociedade, fornecendo um espaço de ampla abertura para uma pluralidade de vozes e perspectivas. Elementos como o local e a maneira como o artista nos apresenta a sua obra, afetam o impacto no público (Paiva, 2020, pp. 26-27) adquirindo novas dimensões quando oferece a possibilidade à participação, permitindo que o público intervenha e interaja ativamente com ela, reforçando ou opondo-se à mensagem (Blanché, 2015). O artista estabelece um diálogo mútuo através da sua expressão artística (Paiva, 2020, p. 27).

Na escolha da obra que pretendemos abordar, além da mais valia dos benefícios sociais inerentes, a cocriação e a participação contribuíram para o reforço da autenticidade da representação dos intervenientes nas performances. A participação do público nestes projetos de arte é motivada pelos sentimentos de cada um, ao mesmo tempo que promove a sensação de pertença à comunidade ao protestarem, vivenciarem diferentes experiências, promoverem mudanças ou simplesmente realizarem atividades gratificantes (Matarasso, 2019, p. 68). Este tipo de arte respeita as decisões e os valores vigentes nos participantes (*idem*, p. 68-69). Assim, o convite aos participantes está diretamente relacionado com os objetivos a alcançar e como as ações dos mesmos servem o propósito final. Os projetos de arte participativa têm uma ampla gama de objetivos, indo além dos artísticos até à exploração de resultados em diversas outras áreas diferentes (*idem*, p. 69).

Atendendo à função social da arte participativa, esta contribui para a democratização cultural e a promoção de mudanças sociais (*idem*, p. 69). O alargamento de públicos através da participação é uma abordagem essencial para a promoção da arte e a sua transformação na sociedade. A arte participativa baseia-se num desejo de partilhar. O desafio do alargamento do acesso às artes está no evitar a ideia de que algumas pessoas são aptas e outras inaptas devido à falta de conhecimento, habilidade ou confiança, erradicando uma perceção de que a arte é distante e reservada apenas aos

talentosos (*idem*, pp. 72-74). As artes enriquecem espiritual, moral e intelectualmente os indivíduos. Por isto, devido ao seu potencial transformador deve ser encorajada a sua participação nelas (*idem*, pp. 75-76). A arte participativa procura tornar a cultura como via de acesso mais acessível e benéfica para a educação e o desenvolvimento humano (*idem*, pp. 76-78).

Matarasso (2019) elege a representação como uma ferramenta para criar mudanças sociais (pp. 78-79). A arte participativa suscita questões éticas, filosóficas e políticas acerca do seu potencial para criar mudança social (*idem*, pp. 79-81). A vida cultural e artística tem o poder de moldar a nossa forma de pensar e agir. Todas as pessoas têm o direito de expressar os seus valores através da arte. A democracia cultural procura dar poder a todos os cidadãos para proteger os seus direitos humanos através da participação na vida cultural (*idem*, p. 86). A chave para a arte participativa é a abertura à diversidade de ideias e experiências, permitindo encontrar novas respostas e alcançar os seus objetivos de forma colaborativa (*idem*, pp. 88-92).

Durante o desenvolvimento da obra, os artistas participativos valorizam a aprendizagem mútua e a compreensão que ocorrem durante a criação conjunta da mesma (*idem*, p. 102). Neste contexto, a ênfase recai sobre a experiência artística derivada da expressão criativa única de cada indivíduo. Embora estes momentos pareçam ser tão sutis que o seu valor passe despercebido para o público, são os atos artísticos e a autoexpressão que reafirmam a humanidade e a valia de cada participante. Dentro da arte participativa, há uma diversidade de abordagens que equilibram o processo criativo e o produto final. Este equilíbrio varia conforme os participantes, circunstâncias, propósito e outros fatores. Não é fixo, mas fluido, adaptando-se ao desenvolvimento do projeto. O processo envolve a capacidade criativa e a colaboração, enquanto o produto é a manifestação pública desse processo. Ambos estão interligados e fortalecem-se mutuamente, formando a essência da arte participativa (*idem*, p. 104).

A arte tem a capacidade de causar impactos profundos e transformadores, mas a resposta do público à arte é pessoal e subjetiva, não podendo ser controlada por outras pessoas. A arte existe dentro do espaço que criamos ao interagir com a obra do artista, e a nossa reação a ela é moldada pela complexidade individual e as circunstâncias contextuais. A arte é uma oferta que ganha vida quando é aceite por alguém, e neste ato de aceitação, é transformada (*idem*, p. 126). Neste entender, a transformação é supostamente proporcionada pela arte ao discernir entre o que acontece espontaneamente e o que é intencionalmente estimulado. Ter a aspiração ou intenção de algo ocorrer não assegura que efetivamente tenhamos causado esse desfecho, mesmo que ele se materialize. O papel primordial de um artista participativo é estabelecer um

contexto onde a mudança possa emergir potencialmente (*idem*, p. 127). É essencial reconhecer que a arte não assegura resultados previsíveis devido à natureza subjetiva das reações individuais. Os artistas participativos não detêm influência sobre as respostas individuais. Embora os resultados variem, um processo de alta qualidade aumenta a probabilidade de mudanças positivas (*idem*, pp. 127-128). A arte participativa desencadeia transformações complexas, com efeitos imprevisíveis, desdobrando-se além dos projetos. A arte pode influenciar mudanças surpreendentes em indivíduos, muitas vezes fora das suas intenções iniciais. A arte participativa não deve ser usada para impor mudanças às pessoas sem o seu consentimento, mas sim capacitá-las por meio de escolhas informadas (*idem*, pp. 128-131).

A arte participativa produz resultados significativos com recursos limitados. Ela deve se tornar mais inclusiva e criativa, com ênfase em fornecer recursos adequados, confiança nos artistas e desenvolvimento profissional. Os artistas participativos devem ser valorizados e reconhecidos nos meios tradicionais. À medida que a arte participativa atinge meio século de existência, não necessita: de receber permissão e de servir agendas políticas. A arte participativa já existe e não necessita de validação, manipulação ou orientação externa. Ela representa um recurso aberto e um direito humano, contribuindo para lidar com as mudanças do mundo e constituindo algo significativo para muitos (*idem*, p. 212-219).

Tirando partido das características da Arte Participativa, as obras do artista Miguel Januário estimulam o pensamento de maneira observadora e, por vezes, provocadora, com o propósito de desencadear reações e análises mais profundas por parte do público. Posto isto, o meu interesse em explorar o trabalho deste artista, recai no caráter reivindicador, revolucionário e participativo da sua arte. Saliento também o fato de se tratar de um 'artista' português com obra feita na cidade onde estudo, a Covilhã.

## **O artista Miguel Januário**

Miguel Januário (Fig. 35<sup>a</sup>) nasceu na cidade do Porto, em 1981. Licenciado em Design de Comunicação, começou por desenvolver intervenções de *graffiti* no espaço urbano. Colaborou no espaço de intervenção cultural 'Maus Hábitos', onde criou o seu primeiro estúdio. Em 2005, no âmbito académico, nasceu o projeto '±MaisMenos±' (Fig. 35b), acabando por se tornar, posteriormente, numa referência de arte urbana no panorama nacional e internacional. Após ter exercido o cargo de diretor artístico na empresa *Ivity Brand Corp* entre 2011 e 2013, dedicou-se ao seu projeto embrionário, divulgando-o e posicionando-o na cena artística mundial (Esporo, 2022).



**Figura 35.** A) Retrato do artista Miguel Januário (1981-)70 e b) logótipo do projeto  $\pm$ MaisMenos $\pm$  pintado ilegalmente71.

A política esteve sempre presente na vida de Miguel Januário. A proximidade com aquilo que era político tem sobretudo influências familiares. O pai levava-o a comícios e a sua irmã é formada em sociologia. Cresceu e foi educado em ambientes vulneráveis, próximo de bairros de exclusão social, como o bairro do Cerco, no Porto. O estudo das Artes aconteceu num ambiente onde questões políticas eram constantemente abordadas e a influência dos amigos, da cultura punk associada ao skate e à música, sempre o incentivaram a pensar de maneira crítica. Todos estes elementos o moldaram no sentido político, reivindicativo e interessado nas questões sociais.

A arte e o ativismo sempre estiveram inerentemente conectados à vida e trabalho de artista. Assim, ao ingressar em Belas-Artes, surge o interesse pelo *graffiti* devido à sua capacidade de intervenção e por permitir criar no espaço público, permitindo-o contradizer e responder ao espaço dominado pelas marcas, pela política, pelo poder. Posteriormente, quando foi estudar Design, sentia que a sua essência artística se concentrava no *graffiti*. Assim sendo, os seus trabalhos académicos voltaram-se para o *graffiti*, sempre com um sentido muito politizado. Como resultado desta ligação, no final do curso de design, desenvolve o projeto ‘ $\pm$ MaisMenos $\pm$ ’, um projeto que reúne todo o seu percurso de vida. É um projeto politizado, com ferramentas da *Street Art* e do Design. Segundo declarações de Januário (2024), a necessidade de politizar as intervenções sempre existiu, era algo natural. O artista começou muito cedo a fazer *stencil*, técnica do

---

70 Fonte: <https://www.futurama-alentejo.com/assets/uploads/futuramaschool/fksg-dmwqayrle2.jpg>

71 <http://www.maismenos.net/streetments/viral/03.jpg>

*graffiti* associada a outros artistas da arte urbana, como Banksy e Obey. Nesses *stencils* já se encontravam muitas mensagens políticas que abordavam questões como a religião, as injustiças sociais, a guerra ou os grandes monopólios. Ou seja, o artista sempre reconheceu no *graffiti* uma arma para transmitir mensagens políticas no espaço público.

Observando a sua trajetória, o Design como disciplina contribuiu em muito para o artista que é hoje. Teve extrema importância no desenvolvimento do seu grande projeto, o ‘±MaisMenos±’. Assumiu um papel complementar ao acrescentar as ferramentas do Design, a comunicação, a síntese, entre outras, ao que ele já fazia antes, as artes plásticas e o *graffiti*. O artista vê-se como um ser híbrido, o resultado misto do ser designer e artista-plástico, equiparando o seu percurso profissional à linha tênue existente na definição entre a Arte e o Design.

Miguel Januário confirmou que nomes como, Banksy, Obey e JR foram e continuam a ser referências para o seu trabalho. Respeita muito o trabalho destes artistas por serem pioneiros no uso da *street art* como ferramenta de intervenção, e considera-os como exemplos de artistas que partilham o mesmo sentimento que ele relativamente à mercantilização nos processos da arte urbana. A expressão de arte que passou de marginal a popular e aceite pelo público em geral. Além destes artistas, mencionou ainda outras influências, como Vhils, reconhecendo o seu percurso e a sua abordagem que incide na descoberta das camadas sociais das cidades. Destacou *Dotmaster* do Reino Unido, *Voyna* da Rússia, um grupo de intervenção agressivo (que já não existe), e em Portugal, o Bordalo II, que atualmente tem realizado trabalhos mais politizados. Por último, como artistas conceituais contemporâneos, referiu Jenny Holzer, Barbara Kruger e John Fekner, atribuindo-lhes um elevado grau de importância como uma referência para ele.

Na criação, é frequente existir um processo de produção dividido em várias etapas, no entanto, o método de trabalho de Miguel Januário depende muito do contexto em que se encontra inserido variando consoante a resposta que pretende dar. Como exemplo ilustrativo, o artista referiu nesta entrevista a obra recentemente exposta na Cordoaria Nacional, uma exposição intitulada de Urban®Evolution. Consistia na representação de uma bolsa de valores da *street art*, isto porque, na perspetiva do artista, era o que acontecia em tempo real. Artistas que faziam arte nas ruas e a mesma era gratuita, agora eram aclamados e exibiam as suas obras milionárias mediante o pagamento de uma taxa de entrada de 15€.

Em algumas obras o artista reflete sobre as suas criações durante meses ou anos, até que sente que chegou o momento ideal para as colocar em prática. A letra do Hino

Nacional subvertida, que compõe a 1ª intervenção do projeto Portugal 1143-2012, em Guimarães, é um desses exemplos.

Outro exemplo que descreve o processo de trabalho do artista, é a 4ª intervenção (Fig. 43) realizada em Guimarães, cuja ideia inicial era criar uma lápide para ser colocada algures em Guimarães. No final, o resultado foi a criação de um caixão e a performance de um funeral. As ideias vão evoluindo e o processo nunca é igual. Por vezes, surge uma ideia, mas devido ao prazo limite ou por ser considerada demasiado complexa, o artista simplifica-a.

Em certo momento foi convidado para expor em Macau, em que a sua proposta inicial consistia em enviar duas bandeiras, uma da China e outra da União Europeia, com os fundos trocados para simbolizar uma mudança de paradigma económico. A ideia foi questionada pela produção. Diante desta limitação, o artista optou por responder produzindo duas bandeiras pretas com letras brancas voltando à ideia inicial o que inicialmente pretendia fazer (Fig. 36). O ocorrido permitiu compreender o processo de trabalho que obriga muitas vezes a decisões que estão além do controlo do artista.



**Figura 36.** Obra do artista exposta na exposição “alter-ego” (2018) em Macau<sup>72</sup>.

Na opinião de Miguel Januário, o suporte artístico mais eficaz no âmbito do ativismo é o vídeo porque permite a união de vários meios: a performance, o *graffiti*, a

---

<sup>72</sup> Fonte: Foto cedida por Miguel Januário.

intervenção e a instalação. O impacto é maior, sobretudo, quando partilhado nas redes sociais.

Januário sente que o ponto mais alto da sua carreira acontece agora, junto a artistas que admira desde jovem, na recente exposição na Cordoaria Nacional. Apesar disso, considera importantíssimo para o crescimento do seu trabalho enquanto objeto de arte contemporânea, o facto de ter sido exposto no MACE (Museu de Arte Contemporânea de Elvas) e no MACRO (Museu de Arte Contemporânea de Roma).

Como artista depara-se principalmente com dois fatores limitativos: o financiamento e o tempo. Como o próprio declarou: “é fazer pouco com o muito”, ou seja, ele tenta fazer intervenções que tenham o máximo impacto possível com pouco dinheiro e poucos recursos.

O artista lida com as críticas e polémicas que surgem em relação ao seu trabalho de maneira proativa. Ele transforma estas críticas numa parte integrante de seu processo criativo. Um exemplo já citado, é a resposta a situações como a que aconteceu em Macau. Outras vezes reage criando um diálogo (Fig. 37). É esta a essência do seu projeto, construído à volta de um tipo de interação que resulta num diálogo contínuo com as instituições e o público.



**Figura 37.** Exemplo de um *streetment* (2014) que deu origem a um diálogo entre o artista e alguém<sup>73</sup>.

Recentemente explorou a visualização das suas obras em duas dimensões através de uns óculos com lentes azuis e outros, vermelhas, de modo a indiciar uma certa polarização da realidade em que vivemos. Programa uma futura exposição na Underdogs prevista para 2025, e planeia uma nova fase da intervenção ‘±MaisMenos±’ no espaço público. Muito do que irá fazer no futuro dependerá do contexto político pós 10 de março de 2024, dia de eleições legislativas.

### 3.1. Projeto Portugal 1143-2012

Portugal 1143-2012 é um trabalho artístico inserido no projeto ‘±MaisMenos±’, que representa conceitos caros a Januário relacionados com a identidade nacional, a

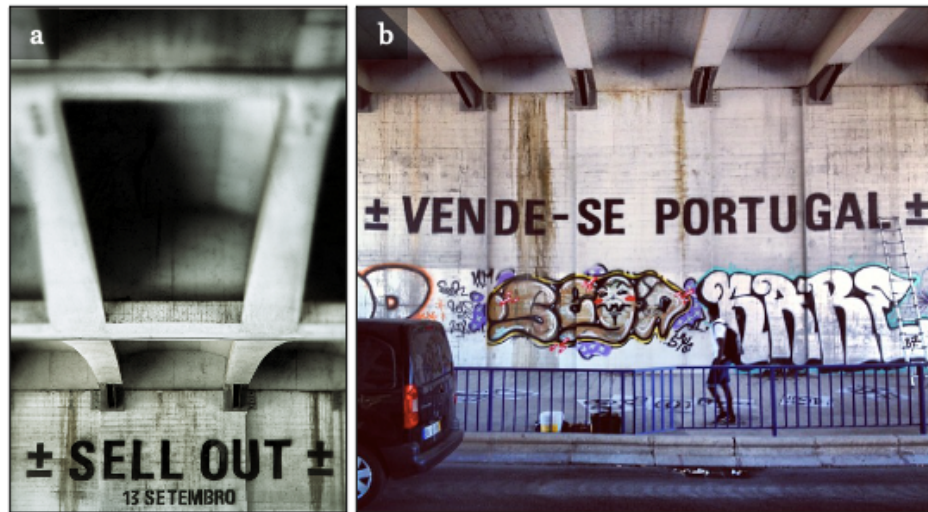
---

<sup>73</sup> Fonte: <https://encurtador.com.br/WkReR>  
<https://encurtador.com.br/VFDEI>  
<https://encurtador.com.br/pNb3V>  
<https://abrir.link/freFg>  
<https://encurtador.com.br/kYE7d>

democracia e o sistema capitalista. Januário associa o design praticado pelos pares a uma ferramenta de manipulação ao serviço do mercado, e algo que, ironicamente, sustente o próprio sistema. O projeto ‘±MaisMenos±’ surge da crítica ao capitalismo e mais concretamente pretende questionar e explorar a perspetiva binária da sociedade contemporânea expondo ideias e conceitos em extremos opostos (Guerra, 2019, pp. 32-33). A dicotomia mais/menos sugere uma abordagem simplificada no sentido de aumentar ou diminuir algo, positivo/negativo pretende uma avaliação moral de bom ou mau, e a dualidade preto/branco pode referir-se não apenas a cores, mas também a questões raciais, étnicas e de diversidade de género. Sob a égide deste projeto, o artista tem vindo a produzir trabalhos provocadores e revolucionários nas mais diversas formas, suportes e linguagens. Combina ações de arte de rua, *graffiti*, performance, objetos artísticos, etc. O projeto em foco foi alvo de intervenções ilegais de arte pública em vários países, exibido em exposições individuais e de grupo e objeto de palestras entre elas duas TED Talks (Underdogs, 2022).

Relativamente aos aspetos conceptuais e formais, o trabalho do artista centra-se acima de tudo em frases escritas procurando um estilo de fuga ao *graffiti* e ao conceito que lhe é usualmente conferido. Não seguindo a estética convencional do *graffiti*, Miguel Januário optou por algo interventivo. O estilo do artista destaca-se pelas palavras cruas e simples (Pinetree, 2017; Ramalho, 2014, p. 37), permeadas por um alto nível de ambiguidade. Isto é evidente na sua abordagem criativa, quando subverte expressões conhecidas e provérbios, e nos seus ‘streetments’, a forma como o artista apelida as frases exibidas nas ruas (Guerra, 2019, pp. 33-34). O artista demonstra claramente o seu posicionamento político no projeto ‘±MaisMenos±’. Concentra-se na noção de ‘político’ em detrimento de ‘política’, esta última percebida como um subproduto do sistema económico cuja comunicação se destina a desencorajar a participação ativa dos cidadãos e a alienar as pessoas. Uma das maiores preocupações do artista é o risco da sua arte ser absorvida por instituições ou marcas comerciais. Para lidar com esta questão, ele explora de forma ambígua as suas relações com instituições, reconhecendo que é difícil evitar totalmente estas parcerias. Porém, mantém como princípio a recusa de qualquer colaboração com marcas comerciais, uma vez que poderia levar à domesticação da sua arte, comprometendo a sua autenticidade e independência (Guerra, 2019, p. 37). Observemos o que aconteceu no seu projeto na exposição *Sell Out* de 2013. Ao aceitar o convite da galeria Underdogs e da Câmara Municipal de Lisboa, aproveitou-se subversivamente da institucionalização do mesmo: apresentou inicialmente a ideia de

pintar a parede cedida com a expressão ‘Sell Out’ (Fig. 38<sup>a</sup>), acrescentado, contrariamente ao previamente acordado, a expressão ‘Vende-se Portugal’ (Fig. 38b).



**Figura 38.** Obras: a) *Sell out*<sup>74</sup> e b) *Vende-se Portugal* do projeto ‘±MaisMenos±’ do artista Miguel Januário<sup>75</sup>.

O artista, através da sua abordagem multifacetada que, pessoalmente, considero muito inovadora utiliza uma variedade de meios na realização das obras, desde o vídeo até a instalações que incluem escultura, pintura e performance. Na cidade da Covilhã, em Portugal, o artista produziu as obras de arte que apresentamos na figura 39, durante o Festival Wool 2014 (Pereira, 2020, pp. 36-48).

---

<sup>74</sup> Fonte: <https://abrir.link/XiBgr>

<sup>75</sup> <https://www.instagram.com/p/drUVCJNsk9/>



Figura 39. Obras produzidas por Miguel Januário no Festival Wool 2014<sup>76</sup>.

### Projeto Portugal 1143-2012

Integrado em ‘±MaisMenos±’ surge o projeto Portugal 1143-2012 composto por 6 obras sequenciais: o Aviso, a Traição, a Repressão, a Morte, a Ressurreição e a Reconquista. Destas, apenas foram postas em prática, as quatro primeiras através de performances artísticas. As duas últimas não foram realizadas por o artista considerar que ainda não era o momento ideal, dado que o país passava por uma crise económica. A intenção de Januário era ilustrar o que se passava no país em 2012, evocando a história de Portugal e a fase de declínio em que se vivia, aproveitando-se da simbologia da cidade de Guimarães. Passamos a descrever a obra.

A primeira performance, Aviso, é composta pelo som instrumental *A Portuguesa* e simultaneamente é cantada uma letra do hino nacional subvertida (Fig. 40<sup>a</sup>), isto é, conferindo-lhe uma interpretação singular, elucidativa, no entender do artista, da

<sup>76</sup> Fonte: <https://www.instagram.com/p/uiHB5INsnr/>  
<https://www.instagram.com/p/uk8sCFtssn/>  
<https://www.instagram.com/p/uixaImtspg/>  
<https://www.instagram.com/p/udWz4itson/>

situação vivida no ano de 2012. Como representação visual, no cenário de um espaço industrial abandonado são grafitados os referidos versos nas paredes, circunscritos pelo símbolo ( $\pm$ ) (Fig. 40b) e cantados em simultâneo.

A letra critica e reprova a atitude dos portugueses por permitirem um cenário repetitivo a cada quatro anos, quando exercem o seu direito de voto. No entender do artista, numa dinâmica na qual a economia tem prioridade relativamente à política e existe um cenário intensivo de privatizações, a nação sente-se numa evidente aversão quando os principais responsáveis pelo momento que se vivia em Portugal são os próprios governantes, identificados na obra como barões. O título sugere um aviso e como em todos os avisos existe um conselho. Apesar do tom crítico, a mensagem transmitida é que ainda existe possibilidade de mudança (Guerra, 2019, p. 39).



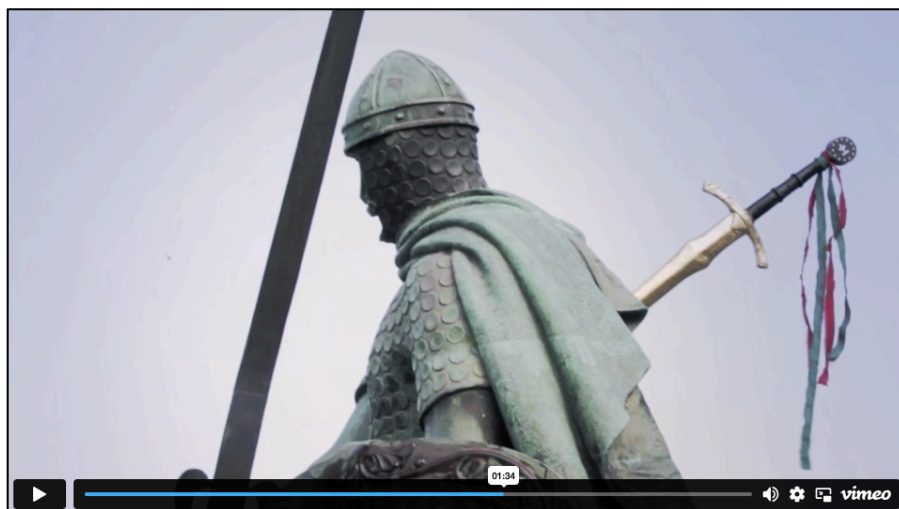
**Figura 40.** A) Letra subvertida do Hino de Portugal e b) captura de um *frame* do vídeo da performance 'Aviso', inserida no projeto  $\pm$  PORTUGAL 1143-2012  $\pm$ <sup>77</sup>.

Na Traição, segunda performance, o artista atinge pelas costas a estátua de D. Afonso Henriques com uma espada que tem representado o símbolo ( $\pm$ ) no punho e duas fitas com as cores predominantes da bandeira portuguesa, como observado na figura 41. Previamente, a performance é introduzida com imagens de sangue a jorrar de inúmeros objetos, alguns deles com importante simbolismo, tais como, uma rosa, fruta, uma televisão, uma fonte, água, e pessoas aleatoriamente a cair na rua, inanimadas. A intervenção é acompanhada pela melodia *Réquiem* de Amadeus Mozart, usada como um

---

<sup>77</sup> <https://vimeo.com/42954561>

elemento de mau presságio. Januário almejava expressar a traição que Portugal enfrentava, simbolizada pela abertura do país à Troika. Traição esta que foi fruto da submissão do país aos interesses financeiros. Metaforicamente, a independência conquistada pelo primeiro rei de Portugal começou a perder-se (Guerra, 2019, p. 40).



**Figura 41.** Captura do vídeo da segunda performance ‘Traição’ inserida no projeto ± PORTUGAL 1143-2012 ±<sup>78</sup>.

A terceira performance, Repressão, inicia com um grito de luta social ‘O povo unido jamais será vencido!’, e um rebanho de ovelhas, cada uma delas marcada com o símbolo (±). Durante a intervenção, ao som da música *O povo unido jamais será vencido*, cantado por Luís Cília, as ovelhas são escoltadas e controladas por três agentes policiais pelas ruas de Guimarães, como observado na figura 42. Observa-se uma tentativa de fuga ao controlo policial, mas acabam por sofrer a repressão destes, que as perseguem e as forçam a entrar para dentro de uma carrinha de caixa fechada, ao mesmo tempo que são escutados assobios e gritos: Fascistas! Fascistas! Estamos perante uma metáfora, em que as ovelhas simbolizam os portugueses controlados pelas forças de segurança e os governantes. Contudo, Januário, mais uma vez, procura transmitir uma mensagem de esperança, recriada pela tentativa de fuga dos animais. É neste contexto que o artista subverte um dos principais símbolos do 25 de Abril reforçando a ideia de que os valores da Revolução dos Cravos estão em declínio ou até mesmo extintos (Guerra, 2019, p. 41).

---

<sup>78</sup> Fonte: <https://vimeo.com/46434328>



**Figura 42.** Captura do vídeo da terceira performance ‘Repressão’ inserida no projeto  $\pm$  PORTUGAL 1143-2012  $\pm$ <sup>79</sup>.

Intitulada de Morte, a quarta performance consiste na cerimónia fúnebre do país. Com música gregoriana de fundo, avista-se pelas ruas de Guimarães um cortejo fúnebre em que o elemento principal é uma urna em forma de Portugal, com o símbolo ( $\pm$ ) marcado na tampa, rodeada de cravos vermelhos colados no seu suporte, bem como uma faixa de tecido preto, igualmente com o símbolo ( $\pm$ ) estampado, a cair. Durante a marcha fúnebre a urna é acompanhada por 7 agentes da GNR (Guarda Nacional Republicana), fardados e com armas, e carpideiras vestidas de negro. O trajeto desta marcha tem início em frente à estátua do rei D. Afonso Henriques e termina em frente à Torre da Alfândega, local onde o caixão é pousado e a guarda de honra carrega com munições as suas armas e dispara as salvas (Fig. 43).

---

<sup>79</sup> Fonte: <https://vimeo.com/48717463>



**Figura 43.** Captura do vídeo da quarta performance 'Morte' inserida no projeto ± PORTUGAL 1143-2012 ±<sup>80</sup>.

Podemos verificar mais uma referência ao 25 de Abril, respeitante à simbologia dos cravos vermelhos. Este elemento traduzia de novo a extinção dos valores agregados a esse marco da história portuguesa.

Apesar da crítica no ato simbólico do enterro do país, o artista visa, principalmente, questionar a relação promíscua entre a política e a economia. Ele expressa esta crítica com a esperança de que um futuro alternativo seja possível, evidenciado pela existência de duas performances adicionais não realizadas até à data (Guerra, 2019, pp. 43-44).

### **3.2. Análise do estudo de caso**

Nesta secção apresentamos a análise do estudo de caso que se centrou em duas perspetivas opostas relativamente à obra do artista: o artista e os participantes.

4) Qual é a perspetiva da audiência relativamente à obra do nosso estudo de caso?

---

<sup>80</sup> Fonte: <https://vimeo.com/49170814>

## **Método**

O método decorreu da seguinte forma. Recorrendo ao website do *Google Maps* foram recolhidos números de telefone e de telemóvel de estabelecimentos comerciais e serviços públicos localizados na cidade de Guimarães no sentido de obter o contato de pessoas que tivessem assistido à obra de Januário, o que aconteceu. Foram contactadas várias pessoas. Ao longo desta etapa o inquérito também foi partilhado em grupos de Guimarães do *Facebook* e através de um *post* criado no *Twitter*. Entre a realização de chamadas telefónicas e a partilha do *link* do inquérito nas redes sociais, houve um total de 20 respostas. As idades dos inquiridos situavam-se entre os 24 e os 73 anos. A produtora e os figurantes, num total de 10 pessoas, que participaram nas intervenções foram excluídas por terem sido contratadas pelo artista, tendo desta forma conhecimento da mensagem a ser transmitida. Logo, utilizei para análise do estudo de caso as respostas de 8 pessoas, 4 mulheres e 4 homens, com idades entre 34 e 72 anos. A recolha de dados decorreu entre 29 de janeiro a 9 de abril de 2024.

## **A perspetiva de Miguel Januário**

Na perspetiva do artista a obra que escolhemos para a nossa análise, Portugal 1143-2012, pretendeu refletir o Portugal daquele momento, que atravessava uma crise económica e uma transformação política (2012). A intenção desta obra, como o próprio título indica, era criar um paralelismo entre a cidade berço e o contexto social, económico e político de Portugal, naquela altura. A mensagem era destinada ao público português. Para a produção desta série de performances foi fundamental a participação da comunidade, constituindo uma parte integrante do processo. Com este detalhe, a obra pode ser categorizada como participativa, uma vez que o público desempenhou um papel ativo, especialmente na Traição, momento composto por pessoas que se voluntariaram após uma chamada pública partilhada nas redes sociais. A presença espontânea da comunidade enriqueceu e deu sentido à obra, tornando-a mais autêntica.

A 4ª intervenção foi o concluir da obra dado que o artista terá decidido assim, não concretizando as duas últimas intervenções planeadas. O impacto foi maior do que o artista esperava, porque além do mediatismo, levou ainda à exoneração de um comandante da GNR. Passo a citar as palavras de Miguel Januário: “Foi a ‘Golden Age’ do ‘±MaisMenos±’.”

O artista sentiu o retorno por parte das pessoas e recebeu, a partir dessa altura, muitos convites para expor, dentro e fora de Portugal. O projeto ‘±MaisMenos±’ deu assim, grande visibilidade ao seu trabalho. Em Guimarães, o acontecimento foi muito comentado e mais tarde, aquando da Capital Europeia da Cultura 2012 foi dado destaque de página inteira à estátua de D. Afonso Henriques com a faca nas costas.

As reações às mensagens transmitidas no decorrer das obras, são a maior parte delas fruto do momento, outras também, aconteceram passado uns anos, quando as pessoas lhe escrevem a contar que determinada intervenção, oficina ou palestra as fez repensar as suas perspetivas e, eventualmente, alterar o seu trabalho. O ‘±MaisMenos±’ é visto como uma observação cínica e humorística da sociedade. O artista reconhece que algumas intervenções, como as produzidas em Guimarães, provocam discussões e debates, mas quantificar a transformação global da sociedade é difícil. Januário considera que melhorar ou influenciar positivamente a perspetiva de uma pessoa, já é um resultado gratificante.

### **A perspetiva dos participantes**

As reações relativamente a algumas das intervenções pertencentes ao projeto Portugal 1143-2012 do ‘artista’ Miguel Januário, são diversas e controversas. As respostas foram díspares.

Primeira pergunta: “Qual é a sua opinião sobre este acontecimento? Qual foi a sua reação ao presenciar as cenas?”

Alguns dos inquiridos que presenciaram as intervenções usaram palavras como, “surpresa”, “choque”, “marcante”, “forte”, “intensa”, “originais”, “inusitadas”, “criativas” e “provocadoras”, para adjetivar principalmente a segunda e a quarta performances, Traição e Morte, respetivamente. Dois indivíduos, um de 44 anos do sexo feminino e outro de 51 anos do sexo masculino, que preferiram não se identificar, caracterizaram estas performances como espantosas, estúpidas, atrevidas, cómicas e cretinas. Se para algumas pessoas a reação foi positiva, para outras a sátira implícita na última performance foi uma brincadeira de mau gosto, ao simularem um cortejo fúnebre. Estas intervenções, segundo o senhor Fernando Miguel: “para muita gente, foram altamente criativas, para outros altamente provocadoras”, ou nas palavras do senhor Ivo Rainha “choque para muitos, coragem para outros”.

Segunda pergunta: “Qual lhe parece ser a mensagem que o artista pretendia transmitir?”

Tendo como referência a quarta performance da obra *Portugal 1143-2012, a Morte*, à exceção da Sra. Rosa Mendes que não entendeu completamente a mensagem transmitida, todos os restantes retiveram algo próximo da intenção do artista. O uso desta performance como referência deve-se a sua repercussão e grande audiência. Pela resposta do Sr. Jorge Nascimento, percebemos que este não compreendeu a mensagem. A maior parte das pessoas do sexo feminino que participaram no estudo, assim como o Sr. Fernando, entenderam a *Morte*, quarta intervenção, como um aviso do “declínio da sociedade” portuguesa, causado pelo não cumprimento do direito democrático dos portugueses, originando o sucumbir do país, levando à sua morte e consequentemente ser enterrado. Na perspectiva do Sr. Ivo, que difere dos restantes, esta performance é interpretada como um “momento artístico” que permitiu combinar a arte e a ação militar. Para os dois indivíduos anónimos, a mensagem intrínseca à obra relaciona-se com “Privilégio, diferença, arte” e “provocação”. Como última reação, o Sr. Fernando também se pronunciou relativamente à terceira intervenção, a *Repressão*, tendo retido como mensagem que os portugueses agiam como um rebanho controlado pelas autoridades.

Terceira pergunta: “O impacto que este evento teve, alterou a sua maneira de ver esta problemática? Se sim, como e de que forma alterou?”

Na opinião da maioria dos inquiridos o impacto deste acontecimento não alterou as suas visões sobre o problema que o artista focou na sua obra. Algumas pessoas consideraram, apenas como uma chamada de atenção momentânea. Particularmente, na opinião do Sr. Ivo “pode ter ferido o orgulho de muitos vimaranenses”, enquanto que para o restante país “foi visto como uma simples ação artística com um impacto mediático”. Já o Sr. Fernando que partilha da mesma opinião que a maioria, esperava uma mensagem construtiva, com soluções à vista e não agressiva, nem incomodativa como tal a definiu.

Analisados os comentários presentes no *Youtube*, *Facebook* e *Vimeo*, pensamos que vêm reforçar os resultados obtidos nas entrevistas, principalmente associados à primeira pergunta. Começo por destacar o comentário à quarta intervenção da obra do artista, escrito pela utilizadora do *Facebook*, Diana Martins, há cerca de 11 anos atrás: “Não posso ter uma opinião sobre algo que não entendo!”. Já relativamente à terceira intervenção integrada no mesmo projeto, também à 11 anos

atrás, outros utilizadores na mesma rede social teceram elogios do mesmo género que o utilizador Jorge Ferreira teceu “Muito bom mesmo, tá brutal, ganda ideia... :))”.

No *Vimeo*, os elogios à quarta intervenção têm continuação com os comentários de José Wolff e de João Ministro, em que o primeiro diz ter adorado a performance e o segundo a define como um acontecimento “soberbo”.

No *Youtube*, o utilizador AntónioSantos-ov6dz que diz ter presenciado a parte final da quarta intervenção, refere que dada a veracidade demonstrada pelo desempenho dos agentes da GNR, pensou que os mesmos eram atores contratados, o que não coincidiu com a verdade, sendo os mesmo agentes reais. Ainda na mesma plataforma, o utilizador Afonsohenriques7662 elogia o quão fabulosa foi esta obra, justificando-se com a seguinte argumentação: “É uma intervenção que expressa um pensamento comum a muitos portugueses, que embora admito que não o saibam expor de forma tão criativa. Estas intervenções criam discussão no espaço público, enriquecem a forma como pensamos, estimula a nossa perceção sobre os problemas e mostra-o com outro ponto de vista. Criou uma reflexão critica sobre o estado da nossa sociedade. Esta critica é extremamente construtiva e ao mesmo tempo inofensiva”.

## Conclusão

### Resposta às perguntas de Investigação:

1) Como evoluiu o design e a arte ativista ao longo do tempo?

Significativamente, o progresso do design e da arte ativista só começou a ser notório a partir do início do século XX, através dos cartazes políticos do Construtivismo Russo. O design e a arte começaram por mobilizar a sociedade com ideias revolucionárias. Na Bauhaus, o design e a arte continuam a assumir uma função social através de uma abordagem funcionalista e estética. Após a Segunda Guerra Mundial, o design e a arte continuam a manter a função de mobilizadores e assumem um papel didático durante o surgimento de movimentos de justiça social, feminismo e ambientalismo. O conceito 'Design Ativista' é consolidado através do manifesto *First Things First* e inicia o debate sobre o conceito 'Design Social' por vários designers, apelando ao retorno do humanismo do design. Criticam cada vez mais o consumismo e apoiam a sustentabilidade ambiental e a inclusão social. Com o aparecimento dos meios digitais, o design e a arte ativista ganham novas formas. O uso da internet tornou a arte e a comunicação visual mais impactante e incisiva.

2) Quais são as motivações que movem os designers e os artistas no ativismo?

O que motiva o ativismo é a luta de causas justas como um meio para a transformação social, originando um mundo mais justo e melhor. Os artistas e designers que refiro ao longo do documento têm sido movidos principalmente pela preocupação com o bem-estar das pessoas e as necessidades individuais e coletivas. São intenções que se baseiam sempre em consciencializar e mobilizar a população relativamente a questões sociais, políticas e ambientais. Deste modo, alguns destes artistas tais como Faith Ringgold, Emory Douglas, Yolanda M. López e Ai Weiwei, apesar das diferenças culturais e contextos históricos entre eles partilham motivações em comum como a justiça social, a igualdade e a emancipação das comunidades marginalizadas. Outra motivação de grupos como a Guerrillas Girls e a artista Ringgold consistia na luta contra a discriminação da representação da mulher artista e artistas negros no seu meio. Outro ponto em comum, entre Ringgold e Douglas, sendo dois artistas negros, é a motivação que os leva ao combate pela permanência da história e identidade cultural afro-americana, assim Weiwei, que numa cultura e país diferente reconhece a importância de lembrar e documentar eventos históricos, especialmente aqueles que o governo chinês tenta suprimir ou distorcer. Douglas era um revolucionário, considerado uma figura central no uso da arte como ferramenta de resistência e mudança social. As motivações

das designers de moda, Vivienne Westwood e Stella McCartney, e do artista Bordalo II têm semelhanças. Todos estes se preocupam com o ambientalismo, as alterações climáticas e a sustentabilidade. McCartney tem uma motivação extra, defender os direitos dos animais. Já questões ligadas à sensibilização da luta contra a Sida e os direitos LGBTQ+ são motivações do artista Keith Haring. O desafiar o status quo é mais uma motivação nas forças no design e na arte de Weiwei, Banksy, JR e Miguel Januário. A crítica social e política, assim como a alusão da subversão das normas está presente. Particularmente, a razão do ativismo do artista Jordan Seiler consiste na reivindicação de um espaço público limpo, sem a poluição visual causada pela publicidade urbana excessiva. A verdadeira motivação de um designer ou artista ativista centra-se na produção de algo com valor, não sendo o foco o capitalismo.

3) Em que tipos de abordagens ativistas os designers/artistas contemporâneos se inserem?

Os designers e artistas contemporâneos abarcam uma variedade de abordagens ativistas, refletindo a sua diversidade de perspetivas e métodos de expressão. Neste documento referimos quatro abordagens: Brandalismo, Ciberativismo, Mediativismo e Artivismo, e concluímos que a maioria dos designers/artistas podem ser classificados como ativistas, inserindo-se assim no Artivismo desde que usem a sua arte em prol da causa ativista. Estes diferentes tipos de abordagens ativistas são bastante flexíveis e a inserção dos designers/artistas em cada uma delas varia consoante as habilidades individuais, o contexto sociopolítico em que estão inseridos e os objetivos específicos das suas intervenções. Por exemplo, enquanto alguns focam o Brandalismo para desafiar o consumismo e a propaganda corporativa, outros podem envolver-se no Ciberativismo fazendo uso de plataformas digitais para mobilizar e consciencializar, ou ainda no Mediativismo, aproveitando os media para disseminar mensagens ativistas.

4) Qual é a perspetiva da audiência relativamente à obra do nosso estudo de caso?

Perante os resultados obtidos pensamos que o design e a arte ativistas possuem a capacidade de criar impacto, no entanto, a passagem da mensagem não é algo generalizado. Tem impactos diversos e controversos na sua receção. Algumas pessoas reagem apontando a obra como positiva, outras negativamente, as últimas considerando-a inclusivamente tola e ofensiva. Existe uma variedade de interpretações da mensagem do artista por parte dos espetadores. Alguns conseguem compreender parcialmente o seu conteúdo mas outros não o conseguem inteiramente ou consideraram-no irrelevante. Tanto é percebido como uma chamada de atenção efémera, como 'arte'. Parece assim evidente que o design e a arte ativistas chamam a atenção para

questões importantes, variando no entanto na sua eficácia e na capacidade de causar uma mudança de perspectiva duradoura sobre os problemas que o artista pretende abordar.

O desenvolvimento desta dissertação permitiu-me adquirir novas competências teóricas e práticas no que diz respeito à atitude do design de comunicação e da arte relativamente ao ambiente de resistência e protesto que o ativismo incorpora.

Através da exploração de conceitos como ‘ativismo’ e ‘movimento social’, entendi que estes vão muito além de protestos e greves, incorporando elementos culturais. Quando a arte é usada em prol de causas sociais, a mensagem do movimento social torna-se mais eficaz e mobilizador.

Foram muitos os visionários ligados à arte e ao design que contribuíram para o processo de interseção do design e da arte no ativismo. Considerado por Bürdek (2015, p. 15) e Rodrigues (2009, p. 7), como o primeiro designer, Leonardo da Vinci influenciou a transformação das artes assim como o avanço do pensamento crítico. Entre os movimentos influentes na arte e no design destacam-se o movimentos Arts & Crafts e o Construtivismo Russo por impulsionarem o uso da arte e design na promoção de mudanças sociais. Também o período de radicalismo e rebeldia do Dadaísmo desafiou normas. A Arte Nova desempenha um papel fundamental na promoção da emancipação feminina, identificada pelo movimento Sufragista, e a Arte Déco, trouxe uma nova linguagem visual, combinando elementos tradicionais de diferentes culturas com as tecnologias e materiais modernos da época para exprimir ideias sociais e políticas. Sucede-se, um marco no design, a Bauhaus um símbolo de ideais liberais e progressistas, precursora de uma das primeiras manifestações ativistas do design, com a criação de design focado nas pessoas, procurando melhorar o seu bem-estar. Neste período, o design volta a assumir um papel funcional. A Arte Pop encontrou aceitação por parte do público americano e tinha o propósito de contestar ironicamente a sociedade capitalista e os objetos de consumo. Com o avançar das novas tecnologias, o vídeo alia-se à arte e ao design, dando voz a movimentos sociais, em especial ao feminismo, que contribuiu para o ativismo global. É na ‘contracultura’ e movimento *hippie* que começam a notar-se os primeiros indícios do design preocupado com a sustentabilidade, assumindo um papel mais político. Passou por um intervalo de tempo vanguardista e ativista, ilustrado sobretudo por um cenário de grande resistência e protesto. A comunicação visual desta época, sofreu uma grande influência do movimento psicadélico. Com o surgimento do *graffiti*, os artistas incentivam a participação ativa. Eis que aparece a Arte Participativa que defende a inclusão através do alargamento do acesso das pessoas às artes e influencia

e reflete valores, ideias e expressões culturais na sociedade com vista à promoção de mudanças.

A relação oficial do design com o ativismo consolidou-se através do manifesto *First Things First*, que declara uma inovadora forma de pensar e fazer design, direcionada para fins sociais, ambientais e ativistas. Faith Ringgold, Emory Douglas e Yolanda M. López, entre eles pintores e designers, foram figuras de relevo e emergentes no contexto de ativismo político, cultural, racial e feminista. A fundação do *Atelier Populaire* durante os manifestos de Maio de 1968, na Escola de Belas Artes de Paris, constituiu um fato relevante para o Design Ativista. Em paralelo, o design social que garantiu oportunidades e experiências equitativas para todos, foi assunto de debate dos designers Tomás Maldonado, Victor Papanek, Gui Bonsiepe e Victor Margolin, que questionam o papel e a responsabilidade do designer na sociedade. A preocupação com a ecologia, também se fez sentir na moda através das designers Vivienne Westwood e Stella McCartney.

A partir do diálogo estabelecido com o artista e das entrevistas realizadas com o público, durante a análise específica da obra 'Portugal 1143-2012', percebemos que o design ativista tem o mérito de destacar questões relevantes. No entanto, a eficácia em comunicar uma mensagem clara e unificadora parece variar entre o público e assim, questiona-se a capacidade em provocar uma mudança efetiva e duradoura em relação aos problemas abordados pelo artista.

Julgamos ter respondido às questões inicialmente propostas. O trabalho de campo foi muito particular, visto que a amostra se refere a um nicho de população específico dado a obra ter acontecido em 2012 na cidade de Guimarães. A relação temporal com o momento em que aconteceu a obra tem no entanto também utilidade no sentido em que demonstra o impacto ao nível da memória dos participantes. Embora os dados forneçam *insights* valiosos, é importante reconhecer as limitações inerentes à sua natureza específica e ao contexto em que foram obtidos, o que impacta a validade e a solidez das conclusões.



## Bibliografia

- Abers, R. & Bülow, M. (2011). Movimentos sociais na teoria e na prática: como estudar o ativismo através da fronteira entre Estado e sociedade?. *Sociologias*, 13(28), 52–84. <https://seer.ufrgs.br/index.php/sociologias/article/view/24518>
- Abranches, I. (2022). *A Arte no Design, um Diálogo: Análise e reflexão sobre os seus limites e interseções* [Dissertação de Mestrado, Universidade da Beira Interior]. uBibliorum, Repositório Digital da UBI. <http://hdl.handle.net/10400.6/13145>
- Albuquerque, E. (2018). *Design gráfico em tempos de ativismo* [Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Pernambuco]. Repositório Digital da UFPE. <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/34595>
- Aleixo, A. (2014) Da economia social para a economia solidária [Dissertação de mestrado, ISCTE-IUL]. Repositório do ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10071/11388>
- Alvarez, V. & Soto T. (2009). Teacher’s Guide For Yolanda M. López (v. 2). <https://www.chicano.ucla.edu/files/LopezGuide.pdf>
- Alves, R. (2013). *AIDS e arte contemporânea em Keith Haring, Pepe Espaliú e Leonilson: miasmas e metáforas* [TCC de Graduação, Universidade Federal do Rio Grande]. ARGO, Sistema de Administração de Bibliotecas. <http://argo.furg.br/?RG001269239>
- Aragão, M. (2013). *Na contramão da hegemonia: vídeo é tudo mentira como produto do midiativismo* [Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Santa Cruz]. Biblioteca da UESC. <http://www.biblioteca.uesc.br/biblioteca/bdtd/201160019D.pdf>
- Assis, É. (2006). *Táticas lúdico-midiáticas no ativismo político contemporâneo* [Dissertação de Mestrado, Universidade do Vale do Rio dos Sinos]. Repositório Digital da Biblioteca da Unisinos. <http://www.repositorio.jesuita.org.br/handle/UNISINOS/2596>
- Auther, E. & Lerner, A. (Eds.). (2012). The Counterculture Experiment: Consciousness and Encounters at the Edge of Art. *West of Center: art and the counterculture experiment in America, 1965-1977*. Minneapolis: University of Minnesota Press, xvii-xxxvi.
- Auth, J. & Joannon, F. (2018). Aspectos dos Movimentos Estudantis. *Revista Movimentos Sociais*, 3(05), 37-83. <https://redelp.net/index.php/rms/article/view/732>

- Barbosa, J. & Silva, J. (2012). Pop Art: um movimento artístico contra o consumismo ou uma arte para o consumo? *O professor pde e os desafios da escola pública paranaense* (vol. 1). Paraná.
- Beccari, M. (2016). *Articulações simbólicas: uma nova filosofia do design*. Teresópolis: Editora 2AB.
- Betim G. (2019). Além das ruas: material educativo sobre intervenção urbana para arte-educadores [TCC de Graduação, Universidade Federal do Rio Grande]. ARGO, Sistema de Administração de Bibliotecas. <http://argo.furg.br/?RGO01453993>
- Blanché U. (2015). Qu'est-ce que le Street art ? Essai et discussion des definitions. *Cahiers de Narratologie*, 29, 1–13. <https://doi.org/10.4000/narratologie.7397>
- Blattner, S. (2015) "Alphonse Mucha and the Emergence of the “New Woman” during the Belle Époque (1871–1914)," *Ursidae: The Undergraduate Research Journal at the University of Northern Colorado*: Vol. 4 : No. 3 , Article 1. <http://digscholarship.unco.edu/urj/vol4/iss3/1>
- Bobbio, N., Matteucci, N & Pasquino, G. (1998). *Dicionário de Política* (11ª ed., vol. 1). Brasília: Editora Universidade de Brasília.
- Bogdan, R. & Biklen, S. (1994). *Investigação qualitativa em educação*. Porto: Porto Editora.
- Bomfim, G. (1998). *Ideias e formas na história do design: uma investigação estética*. João Pessoa: Editora Universitária.
- Brandalism. (2023). *Brandalism*. [Consult. Set. 2023]. Disponível em: <http://brandalism.ch/>
- Bürdek, B. (2002). *Diseño: historia, teoría y práctica del diseño industrial* (3º ed.). (Tradução de Fernando Vegas López-Manzanares). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA.
- Cademartori, L. (s.d.). *Períodos Literários*. Série Princípios (vol. 21). São Paulo: Autêntica.
- Camargo, B. (2020). *A dimensão social do design de comunicação: conceitos, história e práticas contemporâneas* [Dissertação de Mestrado, Universidade de Évora]. Repositório Universidade de Évora. <http://hdl.handle.net/10174/28686>
- Camargo, C. & Freire, K. (2017, outubro 11–15). *Ativismo: um catalisador para a moda sustentável?* [Conferência]. 13º Colóquio de Moda, UNESP Bauru – SP. [http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio de Moda - 2017/GT/gt\\_10/gt\\_10\\_ ATIVISMO\\_UM\\_CATALISADOR\\_PARA.pdf](http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio de Moda - 2017/GT/gt_10/gt_10_ ATIVISMO_UM_CATALISADOR_PARA.pdf)

Camelo, J. & Lima, M. (2016). Rebeldia: a contracultura como inspiração para o produto de moda. *IARA – Revista de Moda, Cultura e Arte*, 8(2), 87-108. [https://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/wp-content/uploads/2016/03/Edicao\\_completa1.pdf](https://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/wp-content/uploads/2016/03/Edicao_completa1.pdf)

Castro-Mansano, D. (2019, dezembro 5–6). Banksy: Arte como Retórica Política [Conferência]. *3ª Conferência Internacional Ética, Política e Cultura: Utopias*, Campus de Campolide - Lisboa. <https://ifilosofia.up.pt/files/Activities/3%20progUTOPIAS.pdf>

Cavalcante, R. (2010). *Ciberativismo: como as novas formas de comunicação estão a contribuir para a democratização da comunicação* [Dissertação de Mestrado, Universidade de Lisboa]. Repositório da Universidade Nova. <http://hdl.handle.net/10362/5305>

Chaia, M. (2007). Artivismo – Política e Arte hoje. *Aurora*, 1, 9–11. <https://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/view/6335/4643>

Cimadevilla, M. (2020). *Cronología de Jordan Seiler: de Public Ad Campaign a Subvertisers International*. ResearchGate, 1–34. <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.25269.01768>

Constantino, D. (2011). *Graffiti como forma de conscientização* [TCC de Bacharelato, Universidade do Extremo Sul Catarinense]. Repositório da UNESC. <http://repositorio.unesc.net/handle/1/397>

Costa, G. (2013). *Movimentos Sociais e Democracia: reflexões contemporâneas sobre o ativismo social* [TCC de Bacharelato, Universidade Federal de Juiz de Fora]. Repositório da UFJF. <https://www2.ufjf.br/graduacaocienciasociais/wp-content/uploads/sites/565/20108/11/MOVIMENTOS-SOCIAIS-E-DEMOCRACIA--Gustavo-Parcelli-da-Costa.pdf>

Cresto, L. & Queluz, M. (2009). O design-arte dos irmãos Campana. *Cultura Visual*, 1(12), 27–43. <https://doi.org/10.9771/2175-084Xrcv.v1i12.3401>

Dagostim, J. (2016). *Design de superfície têxtil: inspiração no movimento arts and crafts e em elementos naturais de Florianópolis para aplicação em bolsas* [TCC, Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Santa Catarina]. Repositório Institucional. <https://repositorio.ifsc.edu.br/handle/123456789/578>

Denis, R. (2000). *Uma Introdução à História do Design* (1º ed). São Paulo: Editora Edgard Blücher.

- Diogo, J. (2021). *Design de comunicação socialmente responsável* [Dissertação de Mestrado, Universidade de Lisboa]. Repositório da Universidade de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10400.5/22691>
- Domingos, A. (2013). *Fractais : da geometria à videoarte* [Dissertação de Mestrado, Universidade Aberta]. Repositório Aberto. <http://hdl.handle.net/10400.2/3085>
- Esporo (2022). ±MAISMENOS± Portugal. [Consult. Jan. 2024]. Disponível em: <https://www.esporocultura.com/artista/%C2%B1maismenos%C2%B1/>
- Fernandes, L. (2020, abril 24). *História do movimento hippie: Como a contracultura moldou a cultura de esportes outdoor*. Blog de Escalada. <https://blogdescalada.com/historia-do-movimento-hippie-como-a-contracultura-moldou-a-cultura-de-esportes-outdoor/>
- Figueira, M. (2022). *Abordagens Contemporâneas à Responsabilidade Social dos Designers: um olhar a partir da evolução da dimensão social no design* [Dissertação de Mestrado, Universidade da Beira Interior]. uBibliorum, Repositório Digital da UBI. <http://hdl.handle.net/10400.6/13266>
- Filipe, R. (2015). Reflexões sobre o uso: design e funcionalismo. *Convergências: Revista de Investigação e Ensino das Artes*, 8(15), 1–12. <http://convergencias.esart.ipcb.pt/?p=article&id=215>
- Flusser, V. (2002). *Filosofia del diseño: la forma de las cosas*. (Tradução de Pablo Marinas). Madrid: Editorial Síntesis.
- Forty, A. (2007). *Objetos de desejo: design e sociedade desde 1750*. (Tradução de Pedro Maia Soares). São Paulo: Cosac Naify.
- Fraga, J. (2016). *Melhor fora do que dentro: a residência artística proposta pelo grafiteiro britânico Banksy* [Dissertação de Mestrado, Universidade Presbiteriana Mackenzie]. Adelpha, Repositório Digital do IPM. <http://dspace.mackenzie.br/handle/10899/24967>
- Filho, F. & Silveira, N. (2010, junho 10–12). *A flor psicodélica: das raízes ao olor – Origens e impacto da contracultura psicodélica* [Apresentação de artigo]. XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, Ceará. Campina Grande, Paraíba. <http://intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2010/resumos/r23-1416-1.pdf>

- Freitas, F. (2017). *As ruas da art contemporânea: estudo de caso etnográfico* [Dissertação de Mestrado, Universidade de Lisboa]. Repositório da Universidade de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10451/33384>
- Friedman, K. (2000). *Creating design knowledge: from research into practice*. IDATER 2000 Conference. Loughborough: Loughborough University, 5-32. <https://hdl.handle.net/2134/1360>
- Fuad-Luke, A. (2013). *Design activism: beautiful strangeness for a sustainable world*. Londres: Earthscan.
- Fundação Calouste Gulbenkian (2018). Bordalo II no Jardim Gulbenkian, Os desvios da Arte Pop, Guerra ou Paz no Grande Auditório. *Revista #198*. <https://gulbenkian.pt/publications/revista-198-maio-2018/>
- Giddens, A. (2005). *Sociologia* (S. R. Netz, Trad., 4ª ed.). Porto Alegre: Artmed.
- Gil, A. (1999). *Métodos e técnicas em pesquisa social*. São Paulo: Atlas.
- Gomes, J. (2022). *O design gráfico como uma ferramenta de transformação social* [Dissertação de Mestrado, Instituto Politécnico do Porto]. Repositório Científico do Instituto Politécnico do Porto. <http://hdl.handle.net/10400.22/20932>
- Guerra, P. (2019). Nothing is forever: um ensaio sobre as artes urbanas de Miguel Januário±MaisMenos±. *Horizontes Antropológicos* (vol.28, nº 55). Porto Alegre Sept./Dec. 2019, 19-49. <https://doi.org/10.1590/S0104-71832019000300002>
- Himmelberger, J. (2017). Faith Ringgold. *Guided Reading Library*, 1–20. <https://www.lib.uidaho.edu/digital/guidedreading/items/guidedreado28.html>
- Hollis, R. (2000). *Design gráfico: uma história concisa* (Tradução de Carlos Daudt, 1º ed.). São Paulo: Martins Fontes.
- Hollman, V. & Nunes, F. (2019). Fronteiras e nação: (in)tens(ç)ões em imagens artísticas. *Revista Cardinalis*, 7(13), 32–59. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/cardi/article/view/27144>
- Johnson, V. (2021). Ativistas (Crianças). *Conceitos-chave em Sociologia da Infância: Perspetivas globais*, 43–49. <https://doi.org/10.21814/uminho.ed.36.4>
- Júnior, J. (2007). *Apostila de arte – Artes visuais*. São Luís: Imagética Comunicação e Design.

- Junior, J. (2022). *Ativismo em Design: a dimensão política e social na contemporaneidade* [Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio Grande]. Repositório Institucional UNESP. <http://hdl.handle.net/11449/232524>
- Lara, A. & Pimenta, A. (2022). A arte ativista na história da arte canônica. A presença ou a ausência? In Batista F. (Org.), *A arte e a cultura e a formação humana* (1-13). Ponta Grossa, PR: Atena.
- Laurent, S. (1999). *Chronologie du design*. Paris: Flammarion.
- Lazzarin, L. (2007). Grafite e o ensino da arte. *Revista Educação e Realidade*, Roraima, Universidade Federal de Roraima (v.32, n.1), 59-74. <https://www.redalyc.org/pdf/3172/317227045005.pdf>
- Leal, N. (2009). *Métodos e processos de criação de espaços expositivos em feiras internacionais: aplicação à área de moda* [Dissertação de Mestrado, Universidade do Minho]. Biblioteca da Universidade do Minho. <https://hdl.handle.net/1822/10559>
- Leitner, R. (12, abril 14). Greenpeace pressures Coca-Cola to phase out HFC refrigeration at the Olympic Games, Australia, 2000-2004. *The Global Nonviolent Action Database*. Swarthmore College. Disponível em: <https://nvdatabase.swarthmore.edu/index.php/content/greenpeace-pressures-coca-cola-phase-out-hfc-refrigeration-olympic-games-australia-2000-2004>
- Lessa, L., Lima, N. & Marques, V. (2016). A influência da pop art em produtos e embalagens no século XXI. *Revista FACIMA Digital - Gestão*, 45-64. [https://www.facima.edu.br/instituto/revista/arquivos/revista\\_facima\\_digital\\_anoI.pdf](https://www.facima.edu.br/instituto/revista/arquivos/revista_facima_digital_anoI.pdf)
- Lucie-Smith, E. (1966). Arte Pop. In: Stangos, N. (Org.), *Conceitos da Arte Moderna com 123 ilustrações* (2a ed.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 160-169.
- Macedo, M. & Couto, M. (2021). Ideologia dos grupos de midiativismo do Rio de Janeiro. *Animus - Revista Interamericana de Comunicação Midiática*, 20(43), 228–245. <https://doi.org/10.5902/2175497747867>
- Magalhães, R. (2018). *Gato preto: publicação independente* [TCC de Graduação, Universidade Federal do Rio de Janeiro]. Pantheon, Repositório Institucional da UFRJ. <http://hdl.handle.net/11422/6879>
- Magic City (2017, dezembro 12). *Jordan Seiler | The Art of the Street* [Video]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vS82VFf1gto>

Manfroi, E. (2020). Ativismo Mentalsomático. *Enciclopédia da Conscienciologia*, 1–5. <http://repositorios.org/jspui/handle/123456789/6858>

Markussen, T. (2013). The disruptive aesthetics of design activism: Enacting design between art and politics. *Design Issues*, 29(1), 38-50. [https://doi.org/10.1162/DESI\\_a\\_00195](https://doi.org/10.1162/DESI_a_00195)

Martin, B. (2007). *Activism, social and political*. In G. L. Anderson & K. G. Herr (Eds.), *Encyclopedia of Activism and Social Justice* (pp. 19-27). Thousand Oaks, CA: Sage Publications, Inc.

Martins, B. & Lima, E. (2011). Design social e design thinking: Trajetórias convergentes. In Braga, M. (Ed.), *O papel social do design gráfico*. São Paulo: SENAC.

Martins, K. (2013). *Design Social em Portugal: a perspetiva humana do produto* [Dissertação de Mestrado, Universidade de Lisboa]. Repositório institucional da Universidade de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10451/12171>

Matarasso, F. (2019). *Uma Arte Irrequieta: Reflexões sobre o triunfo e importância da prática participativa*. (Tradução de Isabel Lucena). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Mazetti, H. (2018). Da mídia alternativa ao midiativismo: observações históricas e conceituais sobre as práticas de contestação midiática. In A. A. Braighi, C. H. Lessa & M. T. Câmara (Eds.), *Interfaces do Midiativismo: do conceito à prática*, 78–94. CEFET-MG. <https://interfacesdomidiativismo.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/06/e-book-interfaces-do-midiativismo01.pdf>

Meggs, P. & Purvis, A. (2009). *História do design gráfico* (4º ed.). (Tradução de Cid Knipel). São Paulo: Cosac Naify.

Mesquita, A. (2008). *Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva (1990-2000)* [Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo]. Biblioteca Digital da USP. <https://doi.org/10.11606/D.8.2008.tde-03122008-163436>

Micheli, M. (1991). *As vanguardas artísticas* (1a ed.). (Tradução de Pier Luigi Cabra). São Paulo: Martins Fontes.

Morshedzadeh, M. (2021). Final Keith Haring. *ResearchGate*, s.p. <https://www.researchgate.net/publication/351180640>

Mosquini, I. & Pazimino, A. (2022). Design Social e Político: a Vkhutemas. *Projetica*, 13(3), 57–68. <https://doi.org/10.5433/2236-2207.2022v13n3p57>

- Moura, C. (2019). "A Palavra Design", in EIKON — Journal on Semiotics and Culture, nº05. <https://doi.org/10.25768/fal.eikon-n05-a07>
- Moura, M. (2022). *Design coletivo: grupos, movimentos e escolas do moderno ao contemporâneo* [online]. São Paulo: Editora UNESP. <https://doi.org/10.7476/9786557142967>
- Nascimento, A. (2018). *A música na educação infantil e suas contribuições na aprendizagem: uma análise a partir do olhar de professores* [TCC, Universidade Federal do Pará]. Biblioteca Digital de Monografias da UFPA. <https://bdm.ufpa.br/jspui/handle/prefix/1231>
- Nicolas A. (2017). Contracultura, vanguarda, design : a revista Aspen - The Multimédia Magazine in a Box, e os anos sessenta do século XX [Tese de Doutoramento, Universidade de Lisboa]. Repositório da Universidade de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10451/30305>
- Nicolau A. (2017). *O Design na educação de crianças com Dislexia: O Projeto Disletra* [Dissertação de Mestrado, Universidade de Aveiro]. Repositório Institucional da Universidade de Aveiro. <http://hdl.handle.net/10773/23071>
- Whiteley, N. (1998). O designer valorizado. *Revista Arcos*, 1(único). <https://doczz.com.br/doc/705565/o-designer-valorizado>
- Nunes, C. (2014). O conceito de movimento social em debate: dos anos 60 até à atualidade. *Sociologia, Problemas e Práticas*, 75, 131–147. <http://journals.openedition.org/spp/1596>
- Nunes, J. (2010). *Novos movimentos sociais: enquadramento e acção* [Dissertação de Mestrado, Universidade de Lisboa]. Repositório da Universidade de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10451/1946>
- Oliveira, I. (2012). Economia social, pilar de um novo modelo de desenvolvimento económico sustentável [Dissertação de Mestrado, Instituto Politécnico do Porto]. Repositório Científico do Instituto Politécnico do Porto. <http://hdl.handle.net/10400.22/1173>
- Oliveira, L. (2004). *Arquitetura moderna na Alemanha no período de 1900 a 1933* [Dissertação de Mestrado, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro]. Laboratório de Automação de Museus, Bibliotecas Digitais e Arquivos. <https://doi.org/10.17771/PUCRio.acad.6486>

Oliveira, D. (2021). *Cinema expandido e videoarte: Considerações sobre o cinema e suas relações com as artes visuais* [Dissertação de Mestrado, Universidade da Beira Interior]. uBibliorum, Repositório Digital da UBI. <http://hdl.handle.net/10400.6/11471>

Online Etymology Dictionary (2001 - 2023). *Ativism*. [Consult. Set. 2023]. Disponível em: <https://www.etymonline.com/search?q=ativismo>

Ouaras K. (2018). Tagging in Algeria: graffiti as aesthetic claim and protest. *The Journal of North African Studies*, 23(1-2), 173-190. <https://doi.org/10.1080/13629387.2018.1400771>

Paiva, M. (2020). *Talking Walls: Exploring Graffiti as "Artivism" in Public Spaces* [Dissertação de Mestrado, Universidade do Porto]. Repositório Aberto da Universidade do Porto. <https://hdl.handle.net/10216/128225>

Pereira, G. (2020). O Festival WOOL e o Impacto da Arte Urbana na Covilhã [Dissertação de Mestrado, Universidade da Beira Interior]. uBibliorum, Repositório Digital da UBI. <http://hdl.handle.net/10400.6/11297>

Pinetree, J. (20, dezembro 17). *No carro com Miguel Januário (± MAISMENOS ±)* [Video]. [Consult. Dez. 2023]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iQHMH27DkqI>

Plaisant, M. (2021). “O guia-manifesto incompleto do início da sua jornada sustentável”, um projeto de design ativista [Dissertação de Mestrado, Universidade Europeia]. Repositório Comum. <http://hdl.handle.net/10400.26/39836>

Poulin, R. (2012). *Graphic design and architecture, a 20th century history: a guide to type, image, symbol, and visual storytelling in the modern world*. Beverly: Rockport Publishers.

Ramalho, R. (2014). *Miguel Januário*. PARQ, ano 6, n. 44, p. 34-39. [Consult. Dez. 2023]. Disponível em: <https://issuu.com/parqmagazine/docs/parq44>

Reimann, D. (2020). Bauhaus, uma história de pedagogias perdidas? [Dissertação de Mestrado, Universidade de Caxias do Sul]. Repositório Institucional. <https://repositorio.ucs.br/11338/6641>

Reis, E. (2012). De flores e retalhos: as artistas afro-americanas e a tradição feminina. *Scripta Uniandrade*, 10(2), 147–173. <https://www.researchgate.net/publication/290136528>

Richter, M. & Silva, J. (2013). O papel dos movimentos sociais em prol da economia solidária: possibilitadores de cidadania e inclusão social. *Universitas Jus*, 24(3), 77–92. <https://doi.org/10.5102/unijus.v24i3.2464>

- Ricketts, A. (2012). *The activists' handbook: a step-by-step guide to participatory democracy*. Londres: Zed Books.
- Rocha, I. (2020). *Ai Weiwei: sua importância para o entendimento da arte contemporânea no ensino fundamental* [Monografia de Pós-Graduação, Universidade Federal de Minas Gerais]. Repositório Institucional da UFMG. <http://hdl.handle.net/1843/36615>
- Rodrigues, L. (2009). *Têxteis de tecnologia Jacquard para o universo infantil* [Dissertação de Mestrado, Universidade da Beira Interior]. uBibliorum, Repositório Digital da UBI. <http://hdl.handle.net/10400.6/1678>
- Rodrigues, M. (2021). *Consumo de moda sustentável em Portugal: uma análise do discurso à prática* [Dissertação de Mestrado, Universidade da Beira Interior]. uBibliorum, Repositório Digital da UBI. <http://hdl.handle.net/10400.6/12004>
- Safar, G. & Almeida, M. (2019). Design em tempos de escassez: O impacto da segunda guerra mundial sobre os produtos do cotidiano. In Rezende, E., Safar, G. & Almeida, M. (Orgs.), *Caderno aTempo: histórias em arte e design* (pp. 123-156). Editora da Universidade do Estado de Minas Gerais. <https://doi.org/10.36704/9788554780371>
- Salvatti, F. (2010). *O prank como opção performativa para a rede de ativismo político contemporâneo* [Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo]. Biblioteca Digital da USP. <https://doi.org/10.11606/T.27.2010.tde-10112010-154131>
- Sanoki, R. (2015). *Análise semiótica da vídeo arte: um estudo da obra de Bill Viola* [Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo]. Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP. <https://doi.org/10.11606/D.8.2015.tde-17112015-124611>
- Santos, E. (2015). *O ativismo anticapitalista: a busca pela justiça social como parâmetro para o agir solipsístico do juiz* [Tese de Bacharelato ou Monografia, Universidade Federal do Rio Grande]. Repositório Institucional da Universidade Federal do Rio Grande. <http://repositorio.furg.br/handle/1/7430>
- Santos, F. (2011). O ciberativismo como ferramenta de grandes mobilizações humanas: das revoltas no Oriente Médio às ações pacíficas do Greenpeace no Brasil. *Anagrama*, 5(1), 1–7. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-1689.anagrama.2011.35590>
- Santos, J. (2012). *Arte em Rede do Fluxus e da Mail Art à Web 2.0* [Dissertação de Mestrado, Universidade de Lisboa]. Repositório da Universidade de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10451/7307>

- Santos, L. (2014). *Construtivismo Russo: a arte e o design gráfico dos cartazes soviéticos* [Tese de Bacharelato ou Monografia, Centro Universitário Univates]. Biblioteca Digital da Univates. <http://hdl.handle.net/10737/693>
- Santos, M. (2013). *A perda da significação da arte na sociedade capitalista* [TCC, Universidade Federal de Santa Catarina]. Repositório Institucional da UFSC. <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/132719>
- Scherer-Warren, I. (1987). *Movimentos sociais: um ensaio de interpretação sociológica* (3º ed.). Florianópolis: Editora da UFSC.
- Segabinazzi, T. & Mazzarino, J. (2020). Narrativas midiáticas contra-hegemônicas: Midiativismo e jornalismo independente como condição de visibilidade. In Maia, M. & Passos, M. (Eds.), *Narrativas midiáticas contemporâneas: epistemologias dissidentes*, 98–110. Editora Catarse. [https://www.researchgate.net/publication/346428929\\_Narrativas\\_Midiaticas\\_Contemporaneas\\_Epistemologias\\_Dissidentes](https://www.researchgate.net/publication/346428929_Narrativas_Midiaticas_Contemporaneas_Epistemologias_Dissidentes)
- Silva, C. (2012). Dos “antigos” aos “novos” movimentos sociais (From the “old” to the “new” social movements). Trabalho apresentado no VII Congresso de Sociologia: Crises e reconfigurações, Porto, Portugal. [https://associacaoportuguesasociologia.pt/vii\\_congresso/papers/finais/PAP0725\\_ed.pdf](https://associacaoportuguesasociologia.pt/vii_congresso/papers/finais/PAP0725_ed.pdf)
- Silva, D. (2014). *O Détournement na arte contemporânea de Pernambuco* [Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Pernambuco]. ATTENA, Repositório Digital da UFPE. <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/13203>
- Silva, J., et al. (2019). O caráter atemporal no design de marcas gráficas - Estudo de caso do redesign do projeto “TAMAR”. *Convergências: Revista de Investigação e Ensino das Artes*, 12(23), 1–7. <http://hdl.handle.net/10400.11/6570>
- Silva, L. (2009). Movimentos sociais, mercado e economia solidária: indícios de cidadania ativa e questões metodológicas. *REDD—Revista Espaço de Diálogo e Desconexão*, 1(2), 1–14. <https://doi.org/10.32760/1984-1736/REDD/2009.vii2.1725>
- Tabosa, A. (2005). A perda do conceito original de arte. *O olho da história*, 8, 1–7. <https://docplayer.com.br/34390961-A-perda-do-conceito-original-de-arte.html>
- Tavares, M. (2008). *Feminismos em Portugal (1947-2007)* [Tese de Doutorado, Universidade Aberta]. Repositório Aberto. <http://hdl.handle.net/10400.2/1346>

- Teixeira, L. (2020). Novos modelos de gestão de conteúdos: uso de tecnologias digitais pela Mídia NINJA. *Comunicação Pública*, 15(28). <https://hdl.handle.net/1822/73993>
- Thorsteinsson, G. & Yokoyama, E. (2018). The Arts and Crafts Movement and Its Influence on English Education at the Beginning of the Industrial Revolution. *Bulletin of Institute of Technology and Vocational Education*, 17(1), 35-47. [https://nagoya.repo.nii.ac.jp/record/26239/files/bulitv\\_17\\_35.pdf](https://nagoya.repo.nii.ac.jp/record/26239/files/bulitv_17_35.pdf)
- Tracy, S. (2005). The graffiti method. *Australian Midwifery Journal*, 18(3), 22–26. [https://doi.org/10.1016/s1448-8272\(05\)80026-4](https://doi.org/10.1016/s1448-8272(05)80026-4)
- Vasconcelos, R. (2013). *O valor dos objectos* [Dissertação de Mestrado, Universidade da Lisboa]. Repositório da Universidade de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10451/9392>
- Vilas Boas, A. (2015). *Artivismo: Arte + Política + Ativismo: sistemas híbridos em ação* [Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual Paulista]. Repositório Institucional UNESP. <http://hdl.handle.net/11449/128178>
- Viva Decora. (2018, fevereiro 4). *Entenda a sofisticação que se esconde na simplicidade e funcionalidade do design escandinavo*. Viva Decora Pro. [Consult. Set. 2023]. Disponível em: <https://www.vivadecora.com.br/pro/design-escandinavo/>
- Underdogs (2022). *±MaisMenos±*. [Consult. Jan. 2024]. Disponível em: <https://www.underdogs.net/collections/maismenos>
- Zandonaidi, J. (2016). *Renascença e história da ciência - Uma análise comparativa de tendências historiográficas e a contribuição de Antonio Beltrán* [Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo]. Biblioteca Digital DE Teses e Dissertações da USP. <https://doi.org/10.11606/D.8.2017.tde-13022017-125023>
- Zanini, W. (2004). A atualidade de Fluxus. *ARS (São Paulo)*, 2(3), 10-21. <https://doi.org/10.1590/S1678-53202004000300002>

## **Anexos**

## **Anexo I - Entrevista ao artista Miguel Januário**

### **1. Como surgiu o seu interesse pelo ativismo?**

Eu já desde muito novo que era uma pessoa muito politizada, ou que comecei a ser uma pessoa muito politizada, por causa de questões de família. Tipo porque o meu pai tinha algumas ligações políticas. Ligações, tinha interesse político e levava-me a comícios. A minha irmã também é uma pessoa de sociologia sempre teve um grande impacto em mim. Portanto, em termos familiares sempre houve essa sensibilidade ou essa proximidade com aquilo que era político. E isso foi crescendo um bocadinho em mim. Depois também com a vida que tive, eu fui estudar artes logo no 10<sup>o</sup> ano. Portanto eu já tinha isso em mim... esse interesse, e depois na Soares dos Reis que é a escola artística no Porto, essas questões políticas é algo muito presente. Quer queiramos quer não, de uma forma mais superficial ou não, mas está lá. Pronto, eu sempre tive muito interesse, pela música, pelos amigos... tipo o punk, o skate. Sempre tive assim de alguma forma alguém que me puxava para pensar de uma forma mais política também. Desde da família, à música que ouvia, ao ambiente escolar, pronto e isso começou-se a motivar em mim até ser mais reivindicativo, algumas coisas também via enquanto injustiças. Depois também sempre tive na minha vida tipo... Sempre fui educado e cresci em ambientes de alguma vulnerabilidade, próximo de bairros. Eu também estudei no bairro do cerco no Porto, que também é um bairro de muita exclusão social. Portanto também foi aí, fui sempre confrontando com isso durante o meu crescimento. Pronto, tudo se foi alicerçando, pronto e tudo se foi juntando. Estes momentos todos da vida, a preocupação social, as influências familiares, dos amigos e da música e por aí a fora, pronto tudo se juntou até que me formei uma pessoa política, mais reivindicativa e mais interessada.

### **2. Como é que o ativismo e a arte se relacionam na sua vida e no seu trabalho?**

É assim, eu... dando a continuidade à resposta anterior. Eu depois fui para Belas-Artes. Aí também me comecei a interessar muito por graffiti. Não pela forma convencional do graffiti, como uma coisa do hip hop, ainda que fosse esse o meio onde eu acabei por ir porque era o que existia, mas eu via no graffiti também uma forma de intervir, de fazer coisas no espaço público, de alguma forma em quase em contradição e em resposta aquilo que é o domínio do espaço público pelas marcas, pelas entidades que têm poder, política e por aí fora. Portanto, eu comecei a ter também essa continuidade... Eu fui estudar Design mas sempre senti que era mais artista porque fazia graffiti, ou seja, muitos dos meus trabalhos de Design tinham a haver com graffiti. E tudo muito com o sentido muito

politizado, quase sempre. Até que culmina no projeto que eu desenvolvo, que é o MAISMENOS, em 2005, ou seja, que eu desenvolvo no final do curso de Design, e que junta essas ferramentas. Ou seja, junta todo este percurso de vida, politizado, muito interessado na política, com as ferramentas que eu tinha da rua, do graffiti, da street art, da intervenção e as ferramentas que eu tinha do Design, da comunicação, da sintetização, da função de saber comunicar, pronto por aí a fora... Juntei isso tudo e pronto sempre fez parte, ou seja, e sempre fui tendo uma proximidade, mais recente agora com partidos políticos, mas na altura não tinha tanto, mas sempre tive com política. Portanto, acho que foi uma coisa natural, que sempre foi acontecendo essa necessidade de politizar as intervenções de alguma forma. Mesmo, eu quando fazia graffiti, comecei por fazer graffiti e pronto... E já, até a escolha de uma tag, na altura, que foi Caos, já era um bocado fora daquilo que eram os tags do hip hop. Eu já escolhi um tag, que de alguma forma era um bocadinho crítico em relação ao ambiente, ou seja, o caos da cidade, o caos urbano, o caos... daí por aí a fora. E depois ali, em 2001, 2002, eu comecei muito cedo a fazer stencil. Já a procurar caminhos fora daquele graffiti e do hip hop, que não me interessava muito. Mais pela street art e pela coisa do stencil, muito Banksy e Obey e por aí a fora. Que é depois o que me leva ao MAISMENOS. E nesses stencils, tipo já era tudo muito mensagens políticas, a abordar questões de religião ou das injustiças sociais ou da questão dos grandes monopólios...e por aí a fora... da guerra. Portanto, já eram coisas assim, muito politizadas. Portanto, eu acho, que isso sempre teve relacionado e foi crescendo cada vez mais em mim. Ou seja, eu desde que comecei a fazer graffiti com essa vertente, um bocado politizada, mas depois fui cada vez mais... Eu via que aquilo também era uma arma comum potencial muito grande de poder para deixar mensagens políticas no espaço público e pronto isso foi-se agravando até ser assim.

### **3. O design como disciplina contribuiu para o artista que é hoje? Se sim, de que forma?**

Sem dúvida. Sem dúvida nenhuma. Eu já estudava artes gráficas na Soares dos Reis e foi aí que comecei a fazer graffiti e acho que levei sempre as duas coisas em paralelo. Ou seja, enquanto 'writer' de graffiti, enquanto designer ou pré-designer. E depois fui para Design e foi muito importante para mim mas eu sempre gostei de pintar e de ser mais plástico, mais artista, de inventar e ser mais inventivo. Mas eu acho que não seria uma coisa sem a outra, seja ela qual for. Nunca seria, se calhar o que sou hoje. Não me considero bem um designer, não me considero bem um artista-plástico, eu acho que sou um misto das duas coisas. Sou uma eterna descoberta entre as duas coisas. Mas ambos contribuíram para o que sou hoje. Pronto o que quer que eu seja, este ser híbrido (risos).

Mas o Design foi muito importante para aquilo que eu faço, para o meu trabalho, que é considerado um trabalho de artes plásticas ou artístico, que é o MAISMENOS. Portanto se não fosse o Design eu nunca teria feito este trabalho. Mas também se não fossem as artes plásticas, o graffiti, aquilo que eu fiz antes, eu também nunca teria tido o percurso que tive no Design. Portanto, isto, os dois complementaram-se completamente. Portanto, o que eu acho interessante é que o meu percurso é aquela linha ténue que nunca se soube definir entre Arte e o Design, e que se continua a discutir muitas vezes. E pronto, o meu percurso, a minha vida e o meu trabalho é um bocado disso. Eu sou esse nevoeiro (risos).

**4. Numa das suas entrevistas, refere como referências o Banksy, o Obey e o JR. Existem mais? Quais são?**

Sim, sem dúvida. Foram referências muito importantes no início do meu trabalho e ainda são hoje. São pessoas que respeito imenso o seu trabalho, por vários motivos. No início tinham muito à frente já a questão de intervenção, ou seja, dessa novidade que foi a street art e do que vem a street art, e mais tarde também para me dar algumas referências daquilo que eu também sinto hoje no meu trabalho que é as questões de uma certa mercantilização que existe nos processos da street art, ou seja, normalização daquilo que são trabalhos de intervenção, trabalhos como o meu, que é verdade, como os deles que há 15 anos ou 20 eram trabalhos super underground, hoje são trabalhos muito mainstream. Normalizados que de alguma forma, absorvidos pela cultura mainstream. Mas tenho muitos exemplos. Tenho não só da street arte, mas street art também, tipo o Vhils é uma pessoa que respeito imenso o trabalho, um percurso imenso de tudo o que faz e também essa coisa de descobrir as cidades, descobrir as camadas. Temos gente da intervenção como os Dotmasters, temos pessoal ligado a intervenção mais Voyna por exemplo da Rússia que já não existem. Era um grupo de intervenção mesmo agressivo, iam presos em quase todas as intervenções que faziam. Cá em Portugal, o Bordalo que agora anda a fazer trabalhos muito politizados. Tem uma série de referências que são importantes e voltam a ser.

**5. Jenny Holzer é uma delas? O seu trabalho consiste na transmissão de palavras e ideias em espaços públicos. Inclui instalações de grande escala, outdoors publicitários, projeções em edifícios e outras estruturas e painéis eletrónicos.**

Sim, claro. Sei perfeitamente. E tenho outras referências. Pronto, a Barbara Kruger, pronto também é uma influência muito grande, também quero. Era isso, pronto a

Jenny Holzer e Barbara Kruger que são referências muito importantes para mim. Mais da arte contemporânea, também John Fekner, que é um artista americano que deixou mensagens incríveis em Nova Iorque e é um dos pais da street art também. Também podes pôr como referência que é muito bom.

## **6. Como se processa todo o desenvolvimento da criação de uma obra de arte, desde do surgimento da ideia até à obra exposta ao público?**

Depende, depende muito. Eu costumo ter assim um modo agora... tenho me apercebido que o meu modo de pensar com as peças é muito eu não sei o que vou fazer hoje, mas amanhã sei o que vou fazer amanhã (risos). Porque o meu trabalho é muito circunstancial, ou seja, ou contextual. Muitas das coisas que eu vou pensando e fazendo depende muito do ambiente, da resposta que tenho que dar e por aí a fora. Vou dar-te um exemplo. Agora estive na Cordoaria Nacional com uma exposição que foi o Urban(R)Evolution, onde tem o Obey, o Vhils, tem uma série de malta e eu decidi uma peça de acordo com o contexto da exposição, ou seja, eu não sabia mesmo o que é que ia fazer quando me convidaram, só depois é que comecei a juntar uma série de ingredientes. Ou seja, isto é uma exposição que se chama Urban(R)Evolution, é tipo uma odac street à evolução da street art que era precisamente uma coisa de contracultura, meio revolucionária, de intervenção ativista e de repente agora está na Cordoaria com bilhetes de 15€ à porta em que os artistas, pronto, já estão num nível, supostamente não sei quê... Portanto, eu fiz a bolsa de valores da street art, ou seja, fiz o 'Wall Street Art' foi a peça que eu fiz. Era uma série de painéis com uma recolha enorme de vídeos sobre street art e gráficos com valores de peças e de artistas e não sei quê. E eu fiz essa peça de acordo com aquilo que estava a acontecer ali, ou seja, porque era isso, vínhamos da rua ao ser ovacionados, tipo bilhetes à porta, peças milionárias, portanto foi isso que me levou ali. Depende muito, eu às vezes tenho peças que tenho um clique. Epá é isto que eu vou fazer, há outras que eu ando a matutar durante meses ou anos, tipo coisas que eu tinha na gaveta. Tipo quando fiz o hino nacional em Guimarães em 2012, eu já tinha um esboço daquilo na gaveta à 5 ou 6 anos, mas ali era a altura certa para ir buscar e tentar terminar aquilo. Aquilo já me tinha passado pela cabeça, só não tinha surgido o momento certo para o fazer, ou se calha até o podia ter feito mas ainda bem que não o fiz porque fiz no momento certo então. Às vezes são estas coisas. Em Guimarães são bons exemplos, tipo o processo de trabalho. Por exemplo, eu já tinha programado uma série de intervenções, a última que foi lá com o caixão, eu tinha pensado numa lápide inicialmente. Quando estava a fazer o hino, que foi a primeira,

teria de fazer a quarta passado 2 ou 3 meses, ou 4 meses, que era uma por mês. E para mim no início era só uma lápide que iria colocar algures em Guimarães, só que depois no processo desses 3 ou 4 meses, fui pensando em cada uma delas até que me lembrei: não, vou fazer antes um caixão. Depende, as coisas vão evoluindo muito na cabeça, é para frente e para trás, é isso. Mas às vezes é num clique. Às vezes é meses, é muito tempo. Às vezes, ainda bem que não se faz algumas coisas porque não fariam sentido nenhum. Portanto é isso, depende... o processo nunca é igual. Agora é sempre... às vezes não, às vezes há coisas que saem, olha vou fazer isto, sai-te assim intuitivamente quase. Agora à outras que é de desesperar assim... (risos), mas depois às vezes sai assim uma boa ideia, uma boa solução. Às vezes até demasiado complexa e tu comesças a simplificar porque não tens tempo, porque achas que é demasiado e quando comesças a simplificar estás mesmo a tirar aquilo que não fazia sentido nenhum e o que faz sentido é essa simplificação da ideia. Isso depende muito. Depois á processos, sei lá... Vou te contar outro exemplo que não tem nada a ver: fui convidado para uma exposição em Macau e a minha ideia, 2017, 2018, por aí... E a minha ideia foi enviar duas bandeiras uma da China e uma da União Europeia, só que com os fundos trocados, ou seja, a da China tinha o fundo azul e a da União Europeia teria o fundo vermelho. A mensagem era simples: era quase a mudança de paradigma. A China, quase como um novo mundo, a nova evolução do primeiro mundo e a Europa, com os trabalhos precários, com as novas “sweatshops”. Pronto, era a mudança de paradigma económico, era só isso. Não aceitaram lá, censuraram a ideia. O pessoal da produção disse: nem pensar, não vais trocar o fundo da bandeira da China porque isto vai dar problemas, pensa noutra coisa. E eu andei de um lado para o outro, a pensar o que é que eu vou fazer, o que vou fazer. Tipo até que pensei, eu não vou fazer é nada, eu vou é responder a isto. Ou seja, o processo de trabalho acabou por ser a resposta aquilo. O que é que eu fiz? Fiz duas bandeiras, pretas com letras brancas a descrever aquilo que eu queria fazer. Tipo: “blue flag with four stars in the corner and a big star”, depois a outra, “red flag with twelve stars in a circle” e chamei imagem às peças, ou seja, “image one”, “image two”. Do género, eles aceitaram e expuseram as duas bandeiras. Ou seja, tu não podes tirar... podes tirar tudo, podes censurar mas não podes tirar a imaginação. Claro que depois cada pessoa ia imaginar aquilo tudo à sua vontade. Mas o processo de trabalho aí, foi uma resposta a uma consequência, uma decisão que me ultrapassou. Portanto, o processo de trabalho, muitas vezes é... depende. Pode-se andar a pensar muito. Eu pensei nessa ideia mas eu sabia lá que iria ter essa resposta.

**7. Dentro da variedade de suportes visuais que utiliza para fazer arte, qual é o que acha mais eficaz no ativismo? O vídeo, a instalação, o graffiti, a pintura ou a performance?**

É difícil responder a isso. Eu acho que neste momento, os vídeos têm grande impacto por causa da internet. Se fosse aqui à uns anos eu dir-te-ia o graffiti e a intervenção no espaço público e acho que continua a ter. Por isso, nada como fazer uma coisa que junte tudo, ou seja, um vídeo com performance (risos) e com graffiti ou intervenção ou instalação. Acho que isso ainda acaba por ser o mais interessante de tudo. Mas eu acho que hoje em dia o que se passa para as redes sociais acaba por ter mais impacto. O graffiti tem mais impacto numa fotografia que vai ser disseminada nas redes do que o próprio graffiti em si. E nós até já aprendemos isto à alguns anos, ou seja, antigamente quando nós começamos a pintar tu tinhas de fazer 30, 40, 50 stencils na cidade para alguém ver alguma coisa. Tu hoje, já à uns valentes anos para cá, fazes um, tiras uma foto, bem tirada, metes na internet. Portanto, o que tu fizeres tem é de ter impacto depois na internet. É isso que acaba por divulgar o teu trabalho. Tu até podes fazer algo na rua, naquele momento, naquele local, naquela instituição pública, no que seja. Tem impacto mas só vai ter impacto para aquelas pessoas. Portanto aquilo tem de ser filmado e divulgado. Agora, depois depende do que é o conteúdo desse vídeo ou dessa foto, se é uma performance, se é uma instalação, se é um graffiti, se é um stencil, depende... Eu acho que o que tem neste momento mais impacto é tudo o que seja feito para as redes sociais.

**8. Já teve muitas oportunidades de expor os seus trabalhos em eventos importantes. De todos estes eventos qual foi o mais impactante? Porquê é que acha isso?**

Estamos a falar de eventos assim institucionais, de coisas mais domesticadas? É assim eu acho que isso é interessante, ou seja, porque é um trabalho que também tem o seu lado ativista. Eu estou a fazer a minha tese de doutoramento sobre isto, já a devia de ter terminado para aí à 4 anos. Tenho de retomar a escrita. Já estou a escrever a tese, mas está parada para aí à 3 ou 4 anos. É interessante que a minha tese é sobre isso mesmo, ou seja, sobre essas dualidades entre o trabalho de intervenção político e social, interventivo e ativista e o outro lado que serve esse sistema de mercado e das galerias e dos eventos institucionais e por aí fora. Portanto, é o Mais ou Menos precisamente. Portanto, o projeto serve e é interessante essa pergunta nesse sentido também. É assim, de facto, é interessante quando um trabalho destes chega a momentos e locais, a contextos tão institucionais. É como um museu ou uma galeria. Portanto, no crescer do

trabalho enquanto objeto de arte contemporânea, enquanto projeto de arte contemporânea, não posso deixar de dizer que foi importantíssimo quando foi para o MACE (Museu de Arte Contemporânea de Elvas ou quando estive no MACRO (Museu de Arte Contemporânea de Roma), ou seja, esse lado é muito interessante ainda que muito paradigmático também. Agora, eu acho que o culminar disto tudo foi agora na Cordoaria Nacional, não só porque nesta exposição, que foi Urban(R)Evolution, não só porque pela curadoria que teve, ou seja, teve ao lado de artistas que eu à 10 anos ou 15 anos eu nunca diria na vida que iria estar. Era um múido... À 15 não, eu estou a ser otimista. (risos) Mas à quase 20. Mas estar ao lado do Obey, do Futura, de artistas mesmo de alto gabarito, do Barry McGee e por aí fora. Eu acho que esse foi o momento mais incrível de reconhecimento do próprio projeto e do trabalho.

### **9. Como artista quais são as limitações com que se depara?**

Normalmente, muitas vezes são financeiras, questões financeiras. Primeiro a dificuldade, que é... mas isso eu sempre procurei, que é fazer pouco com o muito, tipo com pouco dinheiro ou poucos recursos que é tentar ter o máximo impacto possível. Mas normalmente acho que é isso, acho que são mais essas limitações ou então as causas das coisas, as causalidades das coisas. Mas acho que normalmente é mais isso, ou o tempo. Agora, neste momento, pronto, nesta fase da minha vida é o tempo. Sou pai recentemente, à 4 anos, lá está, à 4 anos que parei o doutoramento e à 4 anos, à 4 anos sou pai, à 4 anos tenho outros trabalhos... Não me dedico somente ao MaisMenos como já fiz em tempos, mais ou menos, nunca foi, mas já me dediquei mais. Mas acho que neste momento, ou seja, muitas vezes a questão financeira, e por isso é que muitas vezes durante o meu período, o meu percurso todo, ora me dedicava ao MaisMenos, ora ia trabalhar para outro sítio, ora já dava, ora porque tinha de estar sempre pela questão financeira, tentar encontrar forma de financiar intervenções e por aí fora e trabalho. Pronto, agora é o tempo sem dúvida (risos).

### **10. Na minha dissertação, estou a analisar como obra o projeto Portugal 1143-2012. O que é que pretendeu com ela no geral e em particular? Esta obra cumpriu os objetivos idealizados?**

Sim, acho que sim, mais até. Portanto, eu na altura fui convidado por um programa paralelo à programação oficial da Capital Europeia da Cultura 2012, que era o On-off, que era um programa mais fora e convidaram-me para fazer uma série de intervenções. Na altura, eu até tinha 6 programadas, depois as outras duas até acabaram por não acontecer. Fiz 4. E o que é que eu decidi pensar? Uma série de intervenções que

refletissem o Portugal de então naquele momento, ou seja, estamos a falar de Portugal da troika, crise, essa transformação política, todo esse agravamento da crise e da situação política em Portugal, e versus o local onde Portugal nasceu, portanto, aí 1143-2012 a fazer um paralelismo entre precisamente o local onde eu estava a trabalhar, o contexto, e o contexto social, económico, político de Portugal na altura. Pronto, eu decidi fazer uma série de intervenções. O Aviso, a Traição, a Repressão e a Morte. São 4. E depois havia mais dois, era Ressurreição e a reconquista e outro qualquer, que depois acabaram por não acontecer porque deixaram de fazer sentido depois da morte. Eu já explico. E na verdade deixaram mesmo (risos). Mas na altura deixaram de fazer sentido, pronto, porque aquilo teve um impacto maior do que eu estava à espera e então a coisa ficou por ali porque não havia forma de dar continuidade aquilo. Aquilo foi um auge tão grande que o resto não fazia sentido. Pronto, o que eu decidi foi criar 4 momentos, 4 intervenções diferentes, utilizar as ferramentas que tinha do MaisMenos, ou seja são coisas diferentes, intervenção, performance... Aliás até juntamos aquilo que eu falei à bocado, ali no segundo vídeo da Traição, acabei por juntar isso tudo: performance, alguma intervenção, não é bem graffiti mas de objetos, alguma instalação, o contato com o público, esta coisa de ter sempre o contato com o público, o vídeo. Pronto e a ideia foi levar esta sequência de eventos, pronto, e que culminaram ali com aquela última intervenção que levou à exoneração de um comandante da guarda, e pronto (risos) e que teve o impacto que teve depois, depois mediático. Na altura tive de lidar com aquilo a nível pessoal. A nível artístico foi excelente. A nível pessoal, pronto é diferente sempre, as coisas não são bem as mesmas. E aquilo. claro que sim. foi o auge do projeto no fundo. Até hoje, acho que foi o auge do projeto MaisMenos foi naqueles 4 meses que culminaram ali tudo. Foi a “Golden Age” (risos) do MaisMenos.

#### **11. E quais são os critérios em que se baseia para afirmar isso?**

Pelo impacto que eu senti, pelo crescimento que eu senti do projeto, ou seja, eu estava a experimentar coisas que hoje são muito banais só que na altura ainda não aconteciam muito. Ou seja, havia muito pouca coisa na internet em termos de intervenção, agora tens as reels, tens as stories, os vídeos, os tiktoks, é uma coisa cansativa tipo. Estamos a falar à 12 anos atrás praticamente, 11 anos e meios vá, e não havia tanta coisa. Eu senti que ao fazer aqueles vídeos cá em Portugal, ainda que já houvesse artistas street art pelo mundo fora a fazer vídeos e animações e coisas por aí fora, nos quais eu também me inspirei de alguma forma... não havia tanta coisa. Não era este excesso de informação. Portanto, aquilo teve impacto, o projeto cresceu imenso. Senti um feedback das pessoas e eu de repente comecei a ser convidado para ir a todo o lado, para fazer coisas...para fora

de Portugal. Tipo o projeto deu um salto gigante ali, portanto isso foi um medidor de impacto incrível. Depois foi a forma como, a nível nacional, também chegou às pessoas. O projeto começou a ser muito conhecido. Tipo, das pessoas de quererem falar: O que é que é isto? O que é que não é? Pronto e isso teve um impacto logo a seguir na forma como o projeto cresceu. Nos convites que tive para ir para fora, para expor, para expor cá dentro, Underdogs, depois começou-se a cimentar tudo na galeria também, ou seja, todo o trabalho explodiu em impacto. E depois o feedback lá em Guimarães. Aquilo teve muito impacto lá, as pessoas falavam, comentavam, pronto falavam muito daquilo e mesmo na própria programação oficial de Guimarães, ou seja, o livrinho de Guimarães depois deu o destaque de 1 página inteira ao D. Afonso Henriques com a faca nas costas (risos) e aquilo foi feito à candonga. Mesmo este programa que eu fazia legalmente dentro de Guimarães, salvo seja. Depois mesmo a parte oficial teve tanto impacto mediático para fora e a divulgar Guimarães e a Capital que a própria Capital usou aquilo. Claro! Portanto, foi uma série de coisas. Foi uma loucura, aqueles meses, foi uma loucura.

**12. As suas obras ou as mensagens nelas transmitidas têm contribuído para mudanças de atitudes na sociedade? Se sim, pode dar alguns exemplos, por favor?**

Acho que é muito pontual. Depois acabo por ter reações de pessoas ou de miúdos, que passados uns anos me escrevem porque aquela intervenção, aquela oficina ou aquela palestra os fez pensar de uma forma nova de ver as coisas e de vir a alterar o seu trabalho. Eu vejo o MAISMENOS mais como um observador da sociedade, ou seja, a retransformação sim, mas mais cínico, um certo cinismo humorístico sobre relações e observações da sociedade em que vivemos. Portanto, eu acho que se essas transformações existem é pontualmente em algumas pessoas, em algum momento da vida, eventualmente qualquer contato que tiveram, ou com o trabalho, ou com alguma coisa mais pessoal. Lá está, uma palestra, uma oficina, o que seja, que as fez repensar um bocado a sua forma de fazer as coisas. Já tive esse feedback, umas mensagens ou pessoas que encontro passado alguns anos. Agora de transformação da sociedade... Em Guimarães, que gerou muita confusão e discussão gerou. E se certas intervenções fazem e criam e geram discussão? É verdade. Se transformam? Depois há coisas também não sei medir. Não acompanho para medir, mas se melhorar um bocadinho o que penso de uma pessoa, ou se mudar um bocadinho o que uma pessoa vai fazer, já valeu a pena.

**13. Como lida com as críticas ou as polémicas que têm surgido em relação ao trabalho que tem realizado?**

Faço trabalho com elas. Ao longo destes anos todos, o que eu fui fazendo foi lidar... mais do que lidar com as consequências das coisas que fazia, foi transformá-las em trabalho. Tal como te disse à bocado Macau, ou em Guimarães, ou coisas que já aconteceram, ou seja, coisas que aconteciam. Por exemplo, diálogos, eu fazer uma frase e alguém apaga e eu escrevo por cima como resposta a quem apagou. No fundo, é um bocado lidar com isso. É lidar mesmo, ou seja, o MAISMENOS é feito disso. Eu comecei a perceber que grande parte do corpo do MAISMENOS é precisamente a resposta a esse tipo de consequência. É esse diálogo que se vai criando com as instituições, com o público, com as pessoas anónimas, com as respostas às vezes inusitadas, inesperadas que surgem ou uma intervenção ou uma proposta de uma exposição, ou o que seja. Portanto, é o lidar desse dia-a-dia que vive o próprio MAISMENOS.

#### **14. Quais são os seus projetos futuros? O que pretende explorar mais nos seus trabalhos?**

Neste momento, como estou sempre em fases de procura e de mudança, eu andei a explorar muito recentemente, formas de visualização, com vermelhos e azuis, com objetos, com óculos que misturavam cores, quase para dar duas dimensões da realidade, polarizar a realidade em que vivemos. Isto em trabalhos muitos recentes que fiz. Mas na verdade o que eu quero neste momento é acabar a minha tese. Pronto, a minha vida, neste momento, está com mais coisas, trabalhos e tenho o meu estúdio. Tenho de gerir o meu estúdio, não só com o MAISMENOS, mas tenho o MAISMENOS e outras coisas que vou fazendo para pagar a renda do estúdio e ter um espaço de trabalho e por aí a fora... Depois também trabalho como direção artística, a fazer direção artística num centro de investigação, onde vou fazendo trabalho artístico e depois tem o MAISMENOS e tem a tese. Portanto, o que eu quero neste momento é fechar a tese, mas estou a programar trabalho com a Underdogs neste momento, portanto uma exposição futura na Underdogs, talvez este ano, mais provavelmente para o próximo, em 2025, uma individual, eu tive uma em 2021, que era essa e uma exposição fora daqui. E terminando a tese, que queria ver se conseguia este ano, quero pensar numa nova fase de intervenção do MAISMENOS no espaço público porque merece este 'revival' de repensar no que fazer a seguir. Por isso estou nesse processo. Estou numa readaptação desta fase nova, mudei agora de estúdio, este trabalho que estou agora desde de março do ano passado, nem há um ano estou lá, mudei de estúdio à dois meses, a tese já devia ter acabado à 4 anos... Estou nesta fase. Vim duma altura muito interessante até para acabar a tese e para regressar ao projeto que é esta coisa da cordoaria, que é quase como se o trabalho tivesse sido homenageado, por uma coisa mais de quase que um respeito 'institucional'.

Portanto, não é uma coisa que me agrada muito mas eu tenho de continuar a correr a questionar também e a contrariar, portanto vamos ver... mas sim. Exposição em Portugal, exposição fora, finalizar tese, resumidamente e pensar em novas intervenções para o futuro. Vamos ver também o que vai acontecer a 10 de março, que isto também vai ser importante. Apesar de tudo isto é! Se isto virar muito para o lado que era 12 anos atrás, à 10 anos atrás, 11, portanto as coisas também vão mudar muito no país. Portanto, pode ser uma nova fase mais interessante, empolgante para o projeto. Acho que o projeto é muito anticapitalista mas depois funciona um bocadinho como o capitalismo: “As oportunidades estão na crise.” Se vier aí uma crise, mais a crítica, claro que para mim é muito mais... vai me empolgar muito mais. Os anos da Troika foram muito empolgantes. Os da Geringonça, se calhar em termos sociais as coisas acalmaram, mas pronto, há muito que criticar na mesma, mas as coisas não são tão agressivas e cinzentas como estavam a pedir antes, não é. Portanto, quem sabe o que vem aí, que até traga pimenta para estes lados.

### **15. O que é que ainda lhe falta fazer?**

Sei lá... Já plantei uma árvore, já tenho uma filha, falta-me acabar a tese... mas acho que ainda me falta fazer muita coisa. Vamos ver... Quero explorar ainda mais. Eu não sei o que ainda me falta fazer bem. Eu acho que quando nós sabemos o que nos falta fazer, já temos tudo feito. Porque só nos falta fazer, só falta materializar. Portanto, eu não quero saber o que me falta fazer, quero ir descobrir. Eu não sei o que vou fazer amanhã, mas amanhã eu sei o que vou fazer amanhã, portanto, amanhã sei o que me falta fazer.

### **16. Qual foi o público-alvo do projeto Portugal 1143-2012?**

Acho que foi Portugal inteiro, na verdade, de uma forma utópica. Mas acho que era isso.. Por exemplo: lá está eu quando fiz o 1º vídeo que foi do hino nacional eu fui para fábricas abandonadas daquela região, ou seja, para criticar um bocadinho este Portugal destruído, passado, tipo desprovido das suas capacidades económicas, industriais e por aí fora. Ninguém viu aquilo que aquilo era dentro de fábricas abandonadas. Portanto, aquilo dependia do vídeo que ia para a internet. Portanto o meu público alvo era o país. No segundo, também, no fundo. Tipo a estátua com a faca, aquilo foi feito às 7 da manhã, nós tivemos de retirar tudo, depois veio a policia e nós tivemos de tirar a faca e aquelas coisas todas, ainda que a policia estivesse ali ao lado a ver-nos, só que passado duas horas decidiu perguntar se podíamos estar a fazer aquilo, depois de termos feito tudo. E nós tivemos de tirar tudo, mas já tínhamos os vídeos. Mas depois as pessoas a cair são coisas muito localizadas. Lá está se não fosse o vídeo, o registo vídeo nada daquilo tinha feito

sentido ou se sabia hoje, não é? Portanto, o vídeo era para mostrar ao público também nacional. E por aí fora, até ao último da morte, o meu público-alvo foi sempre o público português acho eu, Portugal em geral, acho que foi isso.

**17. Durante esta obra, foi crucial a participação da comunidade?  
Podemos classificar a sua arte como arte participativa?**

Sem dúvida alguma. Sim fez todo o sentido. Não teria feito tanto sentido como fez. Aliás o público fez parte das performances, tipo não teria funcionado da mesma forma.

**18. Então muitas das pessoas que fizeram parte das performances não foram contratadas?**

Naquele da Traição, ninguém foi contratado, foram pessoas que apareceram. Fiz as partes mais, onde está menos gente, sou eu e uns amigos de um grupo de teatro que fizemos, quando lá andamos a cair aos tombos. Mas quando aparece mais gente foi pessoal que fizemos um 'call' para aparecer e o pessoal aderiu. E depois no Funeral foi pessoal que apareceu, ou seja, pessoal contratados foi a malta a quem pagamos para levar o caixão, a polícia e depois as carpideiras, que fizeram acho de graça na altura, mas que tiveram todo gosto em ir, mas foram chamadas como carpideiras. Todo o resto do público foi pessoal que apareceu. Sem dúvida que foi essencial mesmo.

## Anexo II - Inquérito ao público

### O efeito do Design Ativista

Este inquérito faz parte de um estudo académico conduzido como parte da dissertação de mestrado em Design Multimédia na Universidade da Beira Interior (UBI). A sua participação é fundamental para a recolha de dados que contribuirão para uma compreensão aprofundada das perceções e comportamentos no contexto do Design Ativista e Arte Participativa.

fpv966@gmail.com [Mudar de conta](#)



Não partilhado

\* Indica uma pergunta obrigatória

Nome (opcional)

A sua resposta

Género \*

Masculino

Feminino

Idade \*

A sua resposta

Esteve presente no evento Capital Europeia da Cultura Guimarães 2012? \*

Sim

Não

Caso não tenha estado presente no evento anteriormente referido, conhece alguém que tenha estado?

Sim

Não

Se sim, importar-se-ia de me facultar algum contato dessa pessoa, de forma a integrá-la neste estudo?

A sua resposta \_\_\_\_\_

Lembra-se de um evento em que aconteceram uma série de performances? \*

Começo por detalhar algumas delas:

- Pessoas a caírem aleatoriamente no chão em espaços públicos da cidade;
- Um rebanho de ovelhas, marcadas com o símbolo ±, controladas por agentes da policia pelas ruas de Guimarães;
- Um funeral simbólico com um caixão em forma de Portugal, acompanhado por agentes da GNR e carpideiras.

Sim

Não

Qual é a sua opinião sobre este acontecimento? Qual foi a sua reação ao presenciar as cenas?

A sua resposta \_\_\_\_\_

Qual acha que foi a mensagem que o artista pretendia transmitir?

A sua resposta \_\_\_\_\_

O impacto que este evento teve, alterou a sua maneira de ver esta problemática? Se sim, como e de que forma alterou?

A sua resposta

---

**Muito obrigado pela sua colaboração.**

Enviar

Limpar formulário